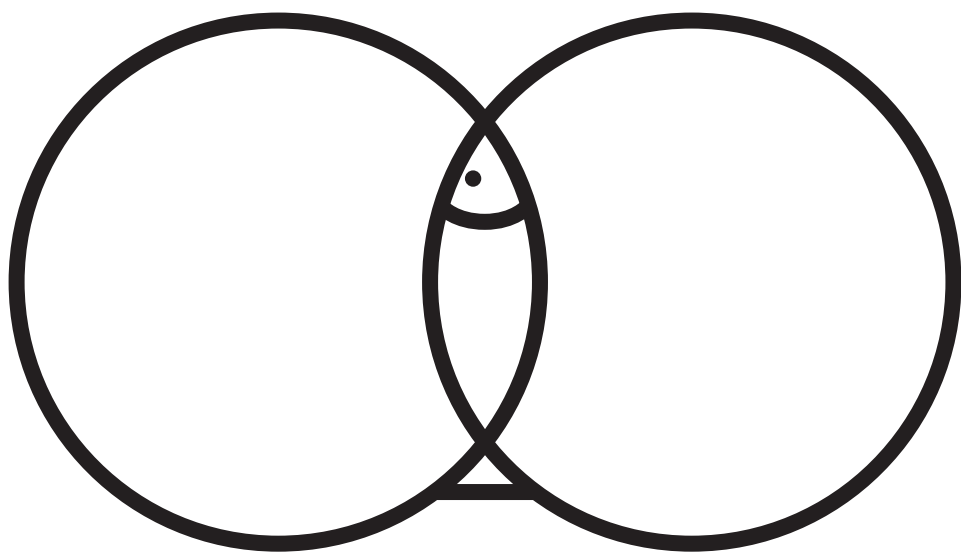


„Literatury
mniejsze”
Europy
romańskiej

2



Między historią
a mitem

**„Literatury mniejsze”
Europy romańskiej**

SŁOWA I MIEJSCA

„Literatury mniejsze” Europy romańskiej

RED. MIROSŁAW LOBA, BARBARA ŁUCZAK I ALFONS GREGORI

Powinowactwa Pessoa

RED. JOANNA ROSZAK I ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI

Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości

RED. MAGDA POTOK I JUDYTA WACHOWSKA

Świat powieści José Saramago

RED. WOJCIECH CHARCHALIS

Katedra Bolaño

RED. WOJCIECH CHARCHALIS I ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA ROMAŃSKA NR 54

„Literatury mniejsze” Europy romańskiej

2

MIĘDZY HISTORIAĄ A MITEM

Redaktorzy tomu

MIROSLAW LOBA,
BARBARA ŁUCZAK I ALFONS GREGORI



POZNAŃ 2015

ABSTRACT. Loba Mirosław, Łuczak Barbara, Gregori Alfons (eds), „*Literatury mniejsze*” *Europy romańskiej 2. Między historią a mitem* [The „Minor Literatures” of Romance Europe 2. Between History and Myth]. Adam Mickiewicz University Press. Poznań 2015. Seria Filologia Romańska nr 54. Pp. 260. ISBN 978-83-232-2917-9. ISSN 0554-8187. Texts in Polish.

The volume is an attempt to analyze the tension which the “minor literatures” of Romance Europe create between history and myth. The articles included herein address various aspects of the topic, such as the subject’s and the community’s attitude to their own history and myth, the relation between remembrance and oblivion, migration of myth, the phenomenon of acquisition and reinterpretation of alien myths and histories, placing them in the context of identity issues, and the changes occurring in the modern intercultural and globalized world.

Mirosław Loba, Barbara Łuczak, Alfons Gregori, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Romańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland

Recenzent

prof. dr hab. Anna Tylusińska-Kowalska

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filologii Romańskiej UAM

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015

Projekt okładki: Michał Loba
Redaktor: Monika Krzywoszyńska
Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska
Łamanie komputerowe: Elżbieta Rygielska

ISBN 978-83-232-2917-9
ISSN 0554-8187

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
61-701 POZNAŃ, UL FREDRY 10
www.press.amu.edu.pl

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: wydnauk@amu.edu.pl
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl
Wydanie I. Ark. wyd. 16,00. Ark. druk. 16,25.

DRUK I OPRAWA: EXPOL, WŁOCŁAWEK, UL. BRZESKA 4

Spis treści

Wstęp	7
MITY, MIGRACJA, DIALOG MIĘDZYKULTUROWY	9
EWA ŁUKASZYK Goytisolo w Marrakeszu. Pisarstwo transkulturowe jako wyjście z dylematów „małych literatur”	11
KAROL KARP W pułapce historii? O relacji przeszłość/teraźniejszość/przyszłość w twórczości Carmine Abatego	25
MARTA TÓRZ Obraz Zachodu w <i>Jurnalul fericirii</i> Nicolae Steinhardta	35
JERZY LIS Między prowizorycznym a ostatecznym. O losach emigracji w powieści Jeana Portante’a <i>Pamięć wieloryba</i>	47
MAGDALENA ZDRADA-COK Mit Wilhelma Tella w kontekście dialogu międzykulturowego: <i>La véritable histoire de Gayoum ben Tell</i> Rafika Ben Salaha	59
PIOTR SADKOWSKI Strategie niewspółobecności. Mity „wielkiego” i „małego kontekstu” we francuskojęzycznym piarstwie migracyjnym	69
MITY ZAŁOŻYCIELSKIE, MITY LOKALNE	79
DOROTA SZELIGA Genewa w okresie reformacji – narodziny mitu	81
MARIA FILIPOWICZ-RUDEK Historia nieobecna i mit – wypisy z literatury galicyjskiej	93
MARTA KOBIELA-KWAŚNIEWSKA O mitach założycielskich nacjonalizmu galisyjskiego w XIX i XX wieku	103
ANNA LOBA <i>Tempo di Roma</i> – czas historii, czas mitu	117
BARBARA KORNACKA Pad w literaturze padańskiej – mitotwórcza moc rzeki w opowiadaniach Guida Contiego	127
MIROSLAW LOBA W Szwajcarii, czyli nigdzie... <i>Prawda o sprawie Harry’ego Queberta</i> Joëla Dickera	139

MITY, LITERATURA, HISTORIA	147
MARTA SUKIENNICKA Romantycy na prowincji: literatura „ekscentralna” według Charles’a Nodiera.....	149
MARIA BOGUSZEWICZ Jak Kopciuszek spotkał księcia: <i>¡Desperta Polska!</i> Eduarda Pondala	163
PAULINA MALICKA Sycylia w twórczości dialektalnej Ignazia Buttitty.....	177
EWA GRABOWSKA Współcześni pisarze belgijscy wobec II wojny światowej	193
ZOFIA STASIAKIEWICZ Gabriel Ferrater tłumacz. Mit a postać literacka....	207
ALFONS GREGORI <i>Mecanoscrit del segon origen</i> Manuela de Pedrolo: echa mitów biblijnych w czasach postapokaliptycznych.....	219
BARBARA ŁUCZAK „Kiedy historia jego się skończyła, a epeopea zaczyna...”: o mirażach w powieści Baltasara Porcela.....	235
Informacje o autorkach i autorach	249
Abstracts	254

Wstęp

Literatury mniejsze” mają swoją bogatą i złożoną historię, która toczy „ła się równoległe z dziejami krajów i prowincji oraz losami zamieszkujących je ludzi. Wynikający z tej różnorodności, często zawikłany splot wielorakich zagadnień staramy się pokazać w naszej serii poświęconej refleksji nad „literaturami mniejszymi” Europy romańskiej. Wypada przypomnieć, że nasze rozumienie „literatury mniejszej” nie jest ściśle deleuzjańskie, gdyż nie chodzi nam o podkreślenie subwersywności podziemnej mowy, lecz o pokazanie skomplikowanych zależności zachodzących pomiędzy literaturą mniejszości a twórczością mającą wsparcie wielorako pojętego centrum. Pojęcie „literatur mniejszych Europy romańskiej” okazuje się niezwykle inspirujące i użyteczne, ujawnia bowiem trwałość lokalnych tradycji i sekretnych związków zachodzących w obrębie literackiego świata romańskiego, które wymykają się najczęściej opisom proponowanym przez narodowe historie literatur oraz polityczne konstrukcje tożsamościowe.

W artykułach ujętych w pierwszym tomie serii zwrócono uwagę na problemy tożsamości, przynależności do miejsca i mowy oraz konflikty występujące między centrum a peryferiami, polityką a prywatnością, przymocą symboliczną wywieraną przez państwo a żądaniem uznania językowej i literackiej odrębności. Drugi tom jest próbą przyjrzenia się napięciu, jakie „literatury mniejsze” Europy romańskiej ustanawiają między historią i mitem. W omówionych tu tekstach, powstałych w różnych krainach romańskich, przeszłość jawi się jako ciężar i zarazem bogactwo. Nowoczesne doświadczenia polityczne i społeczne pokazują, że zmierzenie się z nią może przynieść nie tylko rozczarowanie, lecz także doznanie nicości. „Literatury mniejsze”, ściśle związane z małą i wielką historią, najczęściej bolesną, szukają wyjścia z niej właśnie poprzez mit, poprzez odwołania do uniwersalnej, wspólnotowej perspektywy. W obliczu historycznych dramatów, w chwili konfrontacji z problemami wielokulturowych społeczności, migracją i płynnością, mit okazuje się często jedynym sposobem podtrzymania zbiorowej i indywidualnej tożsamości. Równocześnie jed-

nak należy podkreślić, że literatury te również bronią się przed mitem i historią poprzez dystans, maskę, śmiech i tragiczną ironię.

Prace zebrane w prezentowanym przez nas tomie dotyczą przede wszystkim (choć nie jedynie) tekstów dwudziestowiecznych pisarzy tworzących w językach uznawanych za „mniejsze” w państwach, na których terytorium są używane. Ich autorzy i autorki pokazują, w jaki sposób między innymi Belgowie, Katalończycy czy Szwajcarzy wyrażają stosunek do własnej historii, odsłaniają grę pamięci i niepamięci, banalizacji i przemilczenia, mitologizacji i demitologizacji własnej przeszłości. Twórcy „literatur mniejszych” są przekonani, że historia nie obywa się bez mitów, które kształtują się, przetwarzają i giną, a następnie odradzają w innym wcieleniu i kontekście kulturowym. Z pewnością niespodziewanym efektem zestawienia artykułów tworzących tom jest to, że twórczość w „językach mniejszych” udało się pokazać w perspektywie wielokulturowej, wykraczającej poza dialog toczący się w obrębie jednego tylko państwa, narodu czy kultury. Nowoczesność za sprawą cechujących ją praktyk migracyjnych wywołała nowe zjawiska społeczne i kulturowe, wytworzyła wspólnoty językowe imigrantów, które oddaliły się od języka i tradycji kraju pochodzenia, a równocześnie pozostają obce kulturze miejsca osiedlenia. Wobec procesów globalizacji, zjawisk swobodnego przemieszczania i samodeterminacji imperatyw zachowania własnego języka i związanej z nim tożsamości zostaje wystawiony na trudną próbę. Przystwojenie i reinterpretacja obcych – nawet globalnych – mitów i cudzej historii modyfikuje tożsamości „literatur mniejszych”. I ta właśnie ich porowatość, wrażliwość na zjawiska zewnętrzne wynikające z przemian współczesnego zglobalizowanego świata, jest ważną cechą ujawniającą się w tym tomie. W zebranych tu artykułach raz jeszcze został podkreślony polityczny wymiar tworzenia „literatur mniejszych” – są one prawie zawsze krytyczne wobec polityki rzeczywistej i symbolicznej dominacji, wobec traktowania ich jako elementu folkloru czy regionalnego zabytku. Dla autorów tekstów omówionych w naszej książce pisanie w „języku mniejszym”, jak pisanie w każdym innym języku, jest doświadczeniem niepowtarzalnym i w pewnym sensie nieprzeszczepialnym.

Redaktorzy tomu

**Mity,
migracja,
dialog
międzykulturowy**

Goytisoló w Marrakeszu. Pisarstwo transkulturowe jako wyjście z dylematów „małych literatur”

Aktualna literatura stoi pod znakiem wielokierunkowych przemieszczeń: bądź to realnych, bądź też wewnętrznych migracji, aktów porzucenia, wygnania i ucieczki. Na planie teoretycznym do uchwycenia tego nowego stanu rzeczy dąży powstający kierunek studiów transkulturowych. Termin, zaproponowany w nieco innym znaczeniu przez kubańskiego eseistę Fernanda Ortiza już kilkadziesiąt lat temu¹, odnosi się obecnie najczęściej do rosnącej grupy pisarzy wykorzenionych, kosmopolitycznych, migrantów z wyboru. Upatrują oni nowego wymiaru indywidualnej wolności w transgresji prowadzącej ich poza kategorie i waloryzacje właściwe kulturze, w jakiej wyrosli; zmagają się z ciężarem zdeterminowania przez własne korzenie. Co więcej, kluczowe pojęcie „kulturowej mobilności”, czyli zdolności do przemieszczania się i funkcjonowania w zróżnicowanych i odległych od siebie kontekstach, jest odnoszone zarówno do pisarzy jako twórczych jednostek dokonujących aktów transgresji, jak i do samych tekstów wykazujących zdolność do oddziaływania w różnych kontekstach oraz krążenia w globalnym obiegu, wynoszącym je daleko poza granice kultur, w jakich pierwotnie zaistniały, i kulturowych kodów, w jakich mogły być pierwotnie odczytywane. Otwiera to zupełnie nowe perspektywy przed literaturą jako działalnością twórczą oraz przed literaturoznawstwem, stającym przed wyzwaniem badania tekstów przekraczających kulturowe uwarunkowania lektury.

Pozostaje kwestią otwartą, czy transkulturowy wymiar dzieła literackiego wyłania się dopiero współcześnie, czy też istniał od zawsze, a obecne

¹ Fernando Ortiz (1881–1969) używał pojęcia transkulturacji już w latach 40. XX w. Chodziło mu o zjawisko specyficznej konwergencji kulturowej zachodzącej w warunkach kolonialnych i postkolonialnych, widocznej chociażby w formach „czarnej” kultury kubańskiej, które badał z perspektywy etnomuzykologicznej i antropologicznej.

czasy jedynie nasilają potencjał mobilności i stwarzają dla niej nowe warunki. Transkulturowość pisarstwa wyrasta z niepowtarzalnych doświadczeń jednostkowych, obejmujących okoliczności zarówno życiowe, jak i intelektualne. Do tych pierwszych można zaliczyć dobrowolne oraz wymuszone przemieszczenia w przestrzeni geograficznej, wygnania, ucieczki z opresyjnych kontekstów czy zwyczajne podróże, ale także wystawienie na kulturową różnorodność obecną w metropoliach współczesnego świata. Do drugiej kategorii należałoby zaś włączyć celowo wypracowaną wielojęzyczność, przeświadczenie o kulturowej dysjunkcji i własnym wyizolowaniu ze wspólnoty, świadome rozwijanie wielorakich, elastycznych tożsamości czy programową nieprzynależność, wynikającą z jakiegoś wyższego systemu wartościowania. W obu tych znaczeniach transkulturowość można uznać za wymiar obecny od zawsze. Transreligijna aspiracja mogła stanowić część umysłowości andaluzyjskiego mistyka, dostrzegającego wielość dróg prowadzących do doświadczenia Absolutu, a programowe odcięcie się od własnej przynależności mogło być próbą przełamania barier dzielących wspólnoty pogrążone w konflikcie. Z kolei współczesne dążenie do przełamania kulturowych automatyzmów może wynikać z aspiracji transhumanistycznej, pragnienia osiągnięcia wyższego wymiaru człowieczeństwa. W takim wypadku chodziłoby nie tylko o wykroczenie poza granice pojedynczej kultury, lecz także o przekroczenie kulturowości jako podstawowego ograniczenia wynikającego z kondycji ludzkiej. Niezdolność do podzielenia takiego rozumienia świata, w jakim żyje obcy, uwarunkowana przez istnienie kulturowych filtrów oddzielających jednostkę od wielu obszarów cudzego doświadczenia, stanowi przecież istotne ograniczenie emocjonalne, poznawcze, rozwojowe. Tak czy inaczej, we współczesnym świecie dochodzi do przełamania tradycyjnego rozumienia wielu pojęć związanych z przynależnością kulturową i wspólnotową, w tym do rewaloryzacji „wygnania”, które nie jest już ani krzywdą, ani karą, lecz dobrowolnie podjętą, pozytywnie określaną kondycją. Niesie ona obietnicę nowego wymiaru wolności oraz pogłębienia perspektywy refleksyjnej.

W ciągu ostatniego ćwierćwiecza nastąpiło odejście od monolitycznych i esencjalistycznych koncepcji tożsamości. Pod koniec lat 90. ubiegłego stulecia Amin Maalouf, pisarz i myśliciel ukształtowany przez tragedię konfliktu libańskiego, przeciwstawiał się poszukiwaniu tożsamości jasno rozgraniczonych i jednoznacznych, gdyż są one wyłącznie sztucznymi konstruktami, odbiegającymi od organicznego funkcjonowania tożsamości złożonych i wielorakich: „Nieustannie kładłem nacisk na to, że tożsamość składa się z wielu przynależności. Za równie konieczne uważam podkreślenie faktu, iż jest ona niepodzielna i powinniśmy ją traktować

jako całość [...]. Jest rysunkiem na napiętej skórze” (Maalouf, 2002: 34). Z drugiej strony, myśl, że kosmopolityzm jest coraz powszechniejszym sposobem funkcjonowania człowieka w aktualnym świecie wielokrotnie pojawiała się też w studiach nad procesami globalizacyjnymi i ich filozoficznymi reperkusjami. Kwame Anthony Appiah wskazał na nierozwiązywalność dylematów etycznych jednostki rzuconej w charakterystyczne dla zglobalizowanego świata konteksty, w których współistnieją wzajemnie relatywizujące się układy norm, skoro „jest kilka wartości, które są i powinny być uniwersalne, tak jak istnieje całe mnóstwo wartości, które są i muszą pozostać lokalne” (Appiah, 2008: 20). Z kolei Arjun Appadurai (por. 2005) pisze o świecie, w którym nie tylko granice państwowe tracą ważność wobec globalnych przepływów kapitałowych, lecz także wyobrażone granice ojczyzn ustępują miejsca przebiegającym ponad nimi granicom wspólnot afektu. Wyłania się więc obraz świata zdominowany przez powszechność kulturowych przemieszczeń. Odpowiedzią na ten stan jest swoisty „transkulturowy stan ducha”, nacechowany nie zagubieniem czy bezradnością, lecz podjęciem wyzwania indywidualnych poszukiwań wyższego porządku symbolicznego, etycznego i estetycznego. Dochodzi do przewyciężenia fragmentacji, konfliktogennych rozgraniczeń, a także do rozwiązania schizomorficznej figury hybrydy, którą uznawano za charakterystyczną dla ponowoczesności. Wraz z kondycją transkulturową wyłania się nowa synteza, niosąca poczucie pomnożenia kulturowego i cywilizacyjnego bogactwa dzięki całkowitemu anulowaniu kategorii obcości, a zarazem dzięki wygaśnięciu kulturowego odruchu odrzucenia tego, co obce. Ciężkim próbom etycznym i wielkim wyzwaniom towarzyszą więc wielkie obietnice.

Transkulturowy pisarz wciela się w nakreśloną przez Edwarda Saida sylwetkę intelektualisty, krytyka kultury powołanego do zajęcia pozycji niejako wobec niej zewnętrznej. Tylko takie usytuowanie pozwala bowiem na oparcie się dominującym „obrazom, oficjalnym narracjom, uzasadnieniom narzuconym przez coraz potężniejsze media”² (Said, 1994: 16). Odchodząc od wszechobecnych w jego rodzimej kulturze światobrazów, intelektualista skazuje się dobrowolnie na osamotnienie, a zarazem na wewnętrzne, nierzadko najzupełniej dosłowne wygnanie. Zarazem wypełnia jednak niezwykle istotną misję, polegającą na demaskowaniu zbiorowego samozadowolenia, fałszu czy zlegitymizowanych w danym porządku kulturowym form przemocy, których nikt oprócz niego nie kwestionuje. Jednocześnie wprowadza do debaty skazane na milczenie, stłumione, mniejszościowe

² Fragmenty tekstów nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej podaję we własnym przekładzie.

głosy, których jest rzecznikiem. Wypełnienie tak rozumianej misji okazuje się częstokroć zadaniem tyleż ważnym, co niewdzięcznym, a doniosłość intelektualisty nierzadko można zmierzyć z dużym przybliżeniem głębokością kontrowersji, jakie wywołuje. Zmuszając do przemyślenia idei uznawanych za oczywiste, zbiorowo przeżywanych emocji i kategoryzacji, przyjmowanych przez członków danej kultury w sposób bezrefleksyjny, intelektualista wywołuje dyskomfort i wybija swych ziomków z pozornie gładkiego, bezbolesnego funkcjonowania mającego u podstaw wierność powszechnie przyjmowanym pewnikom.

W transkulturowym pisarstwie może chodzić również o coś więcej, a mianowicie o wzbogacenie i otwarcie rodzimej kultury, którego można dokonać – paradoksalnie – tylko przez jej porzucenie. Rosyjsko-amerykański badacz Michaił Epstein nawiązuje do Bachtinowskiej koncepcji egzotopii i nawołuje do zajęcia stanowiska poza i ponad kulturą, gdyż tylko ono pozwala na jej pełny ogląd. Proponuje wieloaspektową definicję zmierzającą do uchwycenia wyróżników kondycji transkulturowej i łączących się z nią specyficznych prerogatyw poznawczych:

Transkultura jest „byciem ponad” w stosunku do całego królestwa kultury, uprzywilejowanym miejscem sprzyjającym jej rozumieniu. Transkultura jest sferą wszystkich możliwych różnic w stosunku do istniejących kultur w tym zakresie, w jakim je postrzegamy i dystansujemy się wobec nich. Transkultura nie może być opisywana w pozytywnych kategoriach, takich jak zespół specyficznych symboli kulturowych, norm i wartości; zawsze wymyka się definicji. Jest apofatycznym królestwem tego, co „kulturowe” poza jakąkolwiek pojedynczą kulturą lub tożsamością kulturową. Jest najbardziej radykalną ze wszystkich możliwych form kulturowego „bycia ponad”. Nigdzie nie „ma miejsca”, lecz jest potencjałem przemieszczenia. (Epstein, 2009: 332)

Warunkami pogłębionego rozumienia kultury są zatem wykorzenie, wygnanie, wychodźstwo, znalezienie się poza jej symbolicznymi, a poniekąd także realnymi granicami geograficznymi czy politycznymi. Uzyskanie „egzotopicznej” świadomości otwiera nowe perspektywy krytyczne i kreatywne, nic więc dziwnego, że pojawia się pokusa zajęcia właśnie takiej pozycji. Jak dowodzi Arianna Dagnino (por. 2012), ta „twórcza dyspatriacja” stanowi podstawę „alternatywnego dyskursu kulturowego”, który zyskuje coraz większą popularność, nawet jeśli z natury rzeczy jest on – zdaniem badaczki – tworzony przez niezwykle wąską grupę w obrębie ogromnej populacji migrantów, z którymi mamy do czynienia we współczesnym świecie.

Wyłonienie się perspektywy transkulturowej nie jest więc wyłącznie wypadkową przemian świata zglobalizowanego, w którym pojawia się

rosnąca rzesza ludzi zmuszonych przez polityczne i ekonomiczne uwarunkowania do porzucenia ojczyzn, a tym samym doświadczających wyrwania z porządków kulturowych, w jakich zostali wychowani. „Twórcza dyspatriacja” to przede wszystkim proces intelektualny, dobrowolnie powzięty projekt kulturowej dekonstrukcji. Za każdym razem stanowi ona przedsięwzięcie niezwykle radykalne, a przy tym indywidualne, przeżywane w osamotnieniu, obciążone ogromnym ryzykiem osobistym, również na planie duchowym i etycznym. Jego ostateczną stawką jest jednak nie tylko urzeczywistnienie w pełni potencjału wolności oraz niezawisłości, na jaką może zdobyć się jednostka ludzka, lecz także wzbogacenie kultury, którą owa jednostka porzuca, by jednocześnie dostarczyć nowej krytyki oraz unikalnego oglądu kulturowych wyróżników i ograniczeń. Uwidaczniają się one dopiero z pozycji wychodźcy, renegata, dysydenta.

Los każdego z kulturowych „dyspatriantów” jest zatem niepowtarzalny; ich drogi krzyżują się i splatają ze sobą, lecz rzadko biegają równolegle. Razem tworzą wszakże plejadę, w której można uchwycić niemało zbieżności. Pierwszą możliwą do zauważenia prawidłowość stanowi podążanie w kierunku przeciwnym do masy zwykłych migrantów. Juan Goytisolo jest przykładem takiej postaci płynącej pod prąd masowego ruchu ludności. W przeciwieństwie do tych, którzy starają się – nierzadko z narażeniem życia – przepłynąć Morze Śródziemne, by przedostać się z ubogiego Południa na bogatą Północ, pisarz wybiera kierunek odwrotny. Porzuca zamożną i szczęśliwą Europę, by osiedlić się w Maghrebie. Warto przyjrzeć się bliżej intelektualnym uwarunkowaniom tej niezwyklej przeprowadzki.

Skąd więc Goytisolo w Marrakeszu? Pisarz urodził się w 1931 r. w Barcelonie, a więc w jakimś sensie jest „potencjalnie kataloński” – nawet jeśli ani on, ani żaden z jego dwóch braci (Luis, José Augustín) nie zmierzył się z językiem katalońskim. Nie należy, rzecz jasna, przypuszczać, że mniejszościowy język zostaje automatycznie przypisany do każdego, kto urodził się w Barcelonie. Nie każdy przecież wychował się w katalońskiej tradycji językowej. Można wszakże przyjąć hipotezę, że niezależnie od wybranego czy odziedziczonego języka, wraz z lokalizacją wyłania się tu kwestia mniejszościowej tożsamości kulturowej i intelektualnej, na którą skazuje opozycja wobec madryckiego centrum i jego wizji naznaczonej przez dominację i ekspansję. W tym konkretnym doświadczeniu pokoleniowym byłaby to wizja „Wielkiej Hiszpanii” generała Franco. Opozycję Madryt – Barcelona można jednak postrzegać też szerzej, jako pewną stałą, transhistoryczną tendencję, przekładalną na napięcie pomiędzy tym, co centralne i dominujące, a tym, co peryferyjne i podporządkowane. Barcelona dąży do przemówienia własnym, niezależnym głosem – nie zawsze po

katalońsku. Wylamuje się z madryckiej wizji „Wielkiej Hiszpanii”, a przynajmniej nieustannie tę wizję kwestionuje.

Sprawa nie zaczyna się zatem od Franco i nie kończy wraz z upadkiem dyktatury, toteż Goytisolo odmawia posłuszeństwa nie tylko konkretnemu reżimowi. Zarysowuje granice swojej opozycyjności znacznie szerzej – rzuca hasło „wyprzedaży wszystkich ojczyzn”, przyjęcia za podstawową zasadę właśnie zdrady, a nie wierności. Ten niezwykle śmiało zarysowany punkt widzenia znalazł swój wyraz już w napisanej w 1970 r. powieści *Reivindicación del conde don Julián*:

jaka ojczyznę? : wszystkie : te minione, te obecne, te przyszłe : wielkie i małe,
potężne, nędzne : sprzedaż łańcuchowa, zbrodnia ciągła, zdrada permanent-
na i aktywna : sprzedać Chaldecę Egiptowi

Egipt Persji

Persję Sparcie

Spartę Rzymowi

Rzym barbarzyńcom

Barbarzyńców Bizancjum

Bizancjum islamowi. (Goytisolo, 1970: 134)

Oczywiście, pojawia się nie tylko oburzenie czytelnika, lecz także pytanie, czemu właściwie ta „sprzedaż łańcuchowa” miałyby służyć i do czego prowadzić. Goytisolo dostarcza uzasadnienia takiego wyboru – niezależnie od tego, czy i na ile będziemy skłonni je przyjąć. Radykalna wizja wynika z głębokiego rozczarowania Hiszpanią jako ojczyzną, która okazuje się niewarta tego miana, gdyż jest wielkim więzieniem, wykluczającym indywidualną wolność. Symbolem kastyljskości staje się sekator do podcinania winorośli, zmieniający się w narzędzie kastracji – „la poda castratriz” (Goytisolo, 1970: 127). Przywiązanie do ojczyzny skutkuje zatem sterylizacją na planie fizjologicznym i duchowym. Co więcej, jest to sytuacja transhistoryczna, która nigdy się nie zmieni, a nie wyłącznie kwestia obalenia dyktatury Franco czy usunięcia jej pozostałości w zbiorowej mentalności. Źródła problemu są bardzo głęboko zakorzenione w dziejach. W *Reivindicación del conde don Julián* charakterystyczną ciasnotę mentalną ucieleśnia już Seneka – modelowy „Hiszpan prapoczątków”. Stoicyzm staje się pierwowzorem późniejszej dyscypliny, włosienicy, wyrzeczenia się samego siebie. Właśnie wobec przeczucia tej kastrującej historii, mającej się dopiero wydarzyć, don Julián próbuje uciec w zdradę. Oddaje Półwysep Iberyjski przeciwnikowi, który konotuje właściwie tylko pustkę, niczego nie oznacza, niczego ze sobą nie przynosi. Przyszły zdobywca Hiszpanii, Tarik, po prostu pali kif i ucieleśnia co najwyżej brakujący element cielesnej spontaniczności. *Reivindicación* to właściwie tytuł mylący, ironicz-

ny. Don Julián nie zgłasza żadnej rewindykacji, żadnego roszczenia poza podstawowym impulsem ucieczki. Jest to ucieczka od czegoś, a nie ku czemuś.

Tę stosunkowo wczesną powieść w twórczości Goytisola można potraktować jako genzę zamiaru, który pisarz zrealizował znacznie później, dopiero po śmierci żony, Monique Langue. Chodzi o przeprowadzkę na stałe do Marrakeszu. Był to rok 1996, końcówka panowania Hasana II. Nie należy wyobrażać sobie, że Goytisolo przeniósł się do jakiejś „ojczyzny wolności”. Jest to raczej coś w rodzaju antywygnania, przebiegającego w kierunku przeciwnym do drogi prześladowanych w tym okresie Berberów, zgłaszających swe emancypacyjne aspiracje, czy marokańskiego pisarza Abdellatifa Laâbiego, który w 1985 r., po wieloletnim więzieniu, zdołał znaleźć schronienie we Francji. W wydanym niedawno eseju kreśli on obraz Maroka tej epoki w gorzkich słowach, tylko nieznacznie ustępujących radykalnemu krytykowaniu Hiszpanii przez Goytisola. Postkolonialne państwo północnoafrykańskie krwawo tłumi wszelki sprzeciw, redukuje człowieka do statusu osła prowadzonego za pomocą kija i marchewki; zamiast wyśnionej wolności, reaktywowane zostają odziedziczone po średniowieczu hierarchie i systemy zależności, które Laâbi (2013: 16–17) streszcza w słowie kluczu „Machzen”. Maroko nie stanowi więc ani alternatywy, ani czegoś „lepszego” pod jakimkolwiek względem. Chodzi tu raczej o eksplorację pewnej szczeliny wolności, która otwiera się przed człowiekiem pomiędzy jednym a drugim, w samej możliwości i akcie wychodźstwa. Systemy dominacji mówią mu: ty nie masz dokąd pójść; gdzie indziej jest tak samo albo jeszcze gorzej. Ma to być właśnie ostateczne przypięcętowanie zniewolenia. Mimo wszystko jednostka szuka jednak owej szczeliny wolności rozwierającej się w wygnaniu, rozumianym nie tak, jak my je często rozumiemy na podstawie polskich doświadczeń – wygnanie nie jest „wyrwaniem się” do lepszego świata, ale oscylowaniem pomiędzy światami, w nieskończenie wąskim prześwicie pomiędzy systemami opresji. Nie od rzeczy byłoby więc odwołać się tu do pojęcia *chōry*, poprzez które Jacques Derrida (por. 1999) próbował dostarczyć teoretycznej podbudowy do opisu właśnie takich sytuacji zawieszenia, wibrowania w przesmyku, oscylacji pomiędzy odpychającymi biegunami.

Wyłania się tu jeszcze jeden wymiar, będący poniekąd odzwierciedleniem tego ustanowionego przez instancje przemocy świata pozbawionego zewnątrz, w którym człowiek zawsze jest zmuszony do przebywania w jakiejś zamkniętej celi, tej czy innej. Można powiedzieć, że również języki są w pewnym sensie takimi więzieniami umysłu. Słowo bytujące poza systemem, swobodnie zawieszane w próżni, wyzwolone od ideologicznych i toż-

samościowych konotacji jawi się jako niemożliwość, a jednak nie przestaje stanowić przedmiotu tęsknoty transkulturowego pisarza, pragnącego przezwyciężyć wszystkie ograniczenia. Goytisoló w Barcelonie staje przed potencjalnym wyborem językowym: może pisać po kastylijsku lub po katalońsku i stać się tym samym przedstawicielem bądź „wielkiej”, bądź też „małej literatury”. Pisarz oponuje jednak wobec całej sytuacji, która ustanawia tę alternatywę.

Każdy język pozwala na generowanie wielu możliwości, żaden nie jest jednak nieskończony. Pisarz znajduje się w sytuacji podobnej do tej, jaka została przedstawiona w znanej filozoficznej przypowieści o wolności: wszyscy jesteśmy uwiązani na jakiejś smyczy, nawet jeśli przez całe życie nie wykorzystamy w pełni jej długości i nie poczujemy, gdzie ona się kończy. Również językowe możliwości ruchu wydają się niewyczerpane, a jednak gdzieś się kończą. Następuje konfrontacja piszącego z tym, co niewysłowione. W rezultacie każdy, kto choć raz otworzył którąkolwiek z powieści Goytisoló, ma okazję przekonać się, jak zażarcie pisarz zmagają się z niemożliwością wysłowienia, atakuje ograniczenia zdaniowej i dyskursywnej syntaksy. Płynąca turbulentnym potokiem proza staje się odzwierciedleniem niespójności świata rozbitego przez jednostkę odrzucającą wszelkie formy ładu, hierarchii oraz ustanowionego porządku. Wynika z niezgody na jasność i jednoznaczność, będącą największą pokusą dominujących systemów symbolicznych. Jan od Krzyża, będący osią organizacyjną powieści *Las virtudes del pájaro solitario*, nie musiałby zmagać się z nicością i nocą, gdyby pozostał przy katechizmie katolickim, kuszącym łatwością, prostotą oraz czytelnością odpowiedzi na podstawowe pytania (por. Goytisoló, 1988). Bełkot mistyka stanowi równoważnik wygnania z języka. Zarówno jednak bohater powieści, jak i sam Goytisoló jako pisarz przyjmują ten wyrok skazujący na bełkotliwość, decydują się na rozsądzenie jasności, eksplorację radykalnej wolności od systemu językowego, zasad prowadzenia wywodu czy wreszcie samych reguł gatunkowych powieści, które zostają tu ostatecznie rozbite.

Goytisoló realizuje raz jeszcze Derridiańską koncepcję *chōry*, uchylając się od podstawowej, wyjściowej decyzji autorskiej: w jakim języku napiszę swoją powieść. Wraz z wyborem języka wyłania się przecież niczym widmo ta ojczyzna, którą don Julián byłby gotów sprzedać albo oddać wrogom, byle ostatecznie się jej pozbyć. Geograficzne granice kraju można pokonać, udając się na wygnanie, ale jak przelamać granice języka, w którym się myśli i pisze? Z tej kastrującej „Wielkiej Hiszpanii”, zmuszającej do noszenia włosiennicy i wyrzeczenia się siebie, przed którą Goytisoló pragnie umknąć, pozostają wciąż język i pisarska świadomość stworzo-

nej w nim literatury. Nie przypadkiem jedna z najbardziej dramatycznych scen *Reivindicación del conde don Julián* rozgrywa się w bibliotece publicznej, gdzie bohater zostaje skonfrontowany z regałami pełnymi dzieł klasyków: „z zakurzonych półek biblioteki cztery wieki kastyljskiej zgnilizny patrzą na ciebie” (Goytisolo, 1970: 158).

Próbujący stworzyć dla siebie przestrzeń wolności Goytisolo nie szuka schronienia na marginesie, lecz zmierza do frontalnego ataku na „wielki język” i „wielką literaturę”. Nadal pisze w języku Cervantesa, a jednak dokonuje subwersyjnego aktu rozbitcia tego języka od środka. Tutaj właśnie wyłania się wyzwanie „literatury mniejszej” w takim sensie, jaki uchwycił Deleuze w eseju o Kafce (por. Deleuze & Guattari, 1996). Chodzi o „literaturę mniejszą” jako obszar zakwestionowania tego wszystkiego, co zostało kanonizowane jako „wielka literatura”. Ta „literatura mniejsza” nie polega więc na pisaniu – na przykład – po katalońsku, co oczywiście także mogłoby być uskokiem, zaczątkiem rozwierającej się szczeliny mającej zapoczątkować rozpad „kastyljskiej zgnilizny”. Goytisolo wybiera wszakże zupełnie inną opcję. Próbuje pisać w trzech językach jednocześnie i przez ich splot wytwarza specyficzną przestrzeń *chōry*. Przybiera ona znaczenie oscylacji, a zarazem oboczności względem trzech wielkich systemów znaczących: kastyljskiego, francuskiego i arabskiego.

Warto zauważyć, że są to trzy języki imperium, podboju, kolonizacji – arabski to, co prawda, tymczasowo język marginesu, ale marginesu w stanie ekspansji, marginesu, który zalewa. Zostaje to ukazane w *Paisajes después de la batalla*, gdzie nagłe pojawienie się obcego literackiego w ulicznych napisach informacyjnych staje się czymś na kształt katastrofalnej erupcji, dezorganizującej życie miasta (por. Goytisolo, 1982). Wyłaniająca się niespodziewanie inskrypcja odwraca też relacje między osiadłymi a koczownikami, poważanymi mieszczanami a ludźmi z marginesu, gdyż teraz to mieszczanie muszą zwracać się do wyrostków z Maghrebu z prośbą o odcyfrowanie niezrozumiałych napisów. Ta sama triglosja powraca na kartach powieści *Makbara*, konotuje wielokierunkową kolonizację: francusko-hiszpańską ekspansję w Maghrebie oraz arabską falę migracyjną zalewającą hiszpańskie i francuskie metropolie. Raz jeszcze dochodzi do przerażającej erupcji, gdy upiorna sylwetka imigranta wyłania się nagle ze studzienki kanalizacyjnej niczym „zuchwałę, brutalne wyzwanie – niesamowita powierzchowność naruszająca normy – skrajne zaprzeczenie istniejącego porządku – oskarżycielski palec wskazujący na radosne i ufne miasto eurokratycznokonsumistyczne” (Goytisolo, 2006: 9).

Oscylując pomiędzy tymi trzema językami ekspansji, Goytisolo buduje swoją szczelinę wolności, swoją przestrzeń subwersji wymierzonej

jednocześnie w każdy z tych trzech języków, stających się narzędziami dominacji w obrębie „wielkich ojczyzn” i „wielkich literatur”, które zostały w nich wytworzone. Wpisuje się więc w proces poszukiwania ukrytych wymiarów mniejszościowości wewnątrz tych „wielkich języków”. Wyłamując się z ram przewidzianych dla pisarza hiszpańskiego czy katalońskiego, staje w innym rzędzie twórców, a mianowicie tych, którzy szukają możliwości wyrazu dla doświadczenia wygnania, choć wychodzą od zupełnie odmiennych sytuacji historycznych. Łączy ich wspólny atak na języki ekspansji. Mieszczą się tu oczywiście literaci reprezentujący mniejszości północnoafrykańskie oraz pisarze Maghrebu tworzący we Francji, tacy jak chociażby zmarły w 2007 r. Driss Chraïbi. Za sprawą potężnej szkoły studiów postkolonialnych utarło się czytać ich dzieła w kategoriach „odpisywania” do byłej metropolii kolonialnej. W ten sposób zaniedbano inny wymiar, być może kluczowy, a mianowicie „odpisywanie” z emigracji ojczyźnie utożsamionej z drugim, równie uciążliwym źródłem opresji. W tym kontekście Driss Chraïbi jest dobrym przykładem „podwójnego wyklęcia”, jakie wywołała publikacja jego debiutanckiej powieści *Le Passé simple* (1954). Danielle Marx-Scouras interpretuje przesłanie tej książki jako jednoczesny atak na patriarchalne społeczeństwo marokańskie i francuskie rządy kolonialne. Zatem nic dziwnego, że „kompatrioci autora oskarżyli go o zdradę ojczyzny w chwili, gdy szukała ona dróg uniezależnienia się od Francji, podczas gdy francuscy krytycy i dziennikarze cytowali *Le Passé simple* jako argument za utrzymaniem francuskiego protektoratu w Maroku” (Marx-Scouras, 1992: 131). Zaszczuty pisarz w końcu publicznie wyrzekł się własnej książki. Nagonka ilustruje wszakże przykład trudnego, niemalże traumatycznego urzeczywistnienia wolności, polegającego na otwarciu szczeliny pomiędzy dwoma systemami opresji, które na pozór wydają się uwikłane w walkę, a w rzeczywistości tworzą układ komplementarny. Tymczasem ta szczelina natychmiast się zasklepia z miażdżącą siłą, a pisarz zostaje wzięty w krzyżowy ogień.

Analogiczne sytuacje stają się udziałem europejskich pisarzy-dysydentów, dystansujących się wobec własnej przynależności narodowej i jej serwitutów, tworzących projekty „dobrowolnego wygnania”. Obok Goytisola w Marrakeszu wyłania się więc sylwetka Saramago na Wyspach Kanaryjskich. Kiedy wspominałam o jego „dobrowolnym wygnaniu”, często wywoływałam uśmiechy na twarzach słuchaczy; w iberyjskiej świadomości historycznej Wyspy Kanaryjskie funkcjonują jednakże jak najbardziej jako przestrzeń ciężkiej zsyłki. Zanim archipelag znalazł nowe przeznaczenie jako raj turystyczny, reżim Franco tam właśnie osadzał swoich przeciwników, nierzadko w dawnych leprozoriach. Osiedlając się na Lan-

zarote, Saramago aktualizuje tę pamięć i przestrzeń wygnania. Nie jest turystą ani literatem szukającym spokojnego miejsca do pisania, ale nowym zesłańcem. Widać to wyraźnie w tym, co zostaje napisane w rzekomym raju. To twórczość wyraźnie ciemniejsza, bardziej niepokojąca niż to, co Saramago napisał w Lizbonie w latach 80. Na wyspach powstało między innymi *Miasto Ślepców*. Klaustromorficzna przestrzeń, w której toczą się powieściowe wydarzenia – dawny szpital psychiatryczny przekształcony w miejsce zsyłki dla ofiar epidemii „białej ślepoty” – może być odczytywana jako echo kanaryjskiego leprozorium (por. Saramago, 1999).

Twórczość pisarzy poruszających się między zachodnimi wybrzeżami Europy i Afryki jest zróżnicowaną w wyrazie, lecz silnie uniwersalistyczną „literaturą przemieszczenia”. Nie da się jej interpretować w Huntingtonowskich kategoriach obcych sobie, wzajemnie dla siebie niezrozumiałych kręgów cywilizacyjnych. Pisarze ci konsekwentnie odmawiają opowiedzenia się po jednej ze stron, nie lokują się ani „tu”, ani „tam”. Programowo przełamują granice literatur narodowych, w tym także „małych literatur”. Akcentują opozycję wobec „małych tyranii”, które pomimo swojej słabości – a może właśnie po to, by ją kompensować – mnożą lokalne systemy hierarchicznej zależności, opresji i dominacji w mikroskali, co Laâbi streścił słowem „Machzen”³. Oznacza to odmowę poddania się jakiegokolwiek lokalności jako przestrzeni tyranii symbolicznej. W tym miejscu warto wyjść poza problemy polityczne, by dostrzec w Portugalii przykład „małego kraju” z „małą literaturą” i przede wszystkim „małą mentalnością”. Jest to zaścianek, z którym Saramago wszedł w konflikt. Ostatecznie trafił na Wyspy Kanaryjskie w wyniku skandalu związanego z publikacją *Ewangelii według Jezusa Chrystusa* (1992). W wywiadach często przedstawiał swój wyjazd jako zwykłą przeprowadzkę, na którą decydujemy się wówczas, gdy sąsiedzi dadzą się nam zbyt mocno we znaki. Zawetowanie kandydatury pisarza do europejskiej nagrody literackiej przez lokalnego politykiera oraz wynikające z niego „przemieszczenie” twórcy na leżące u afrykańskiego wybrzeża (i nienależące do Portugalii) Wyspy Kanaryjskie były zatem komentowane przez samego zainteresowanego w kategoriach utrzymanych w porządku litoty, a nie hiperboli. Bez wątplenia stanowiło to świadomy zabieg, uwrażliwiający na potencjał tkwiący w mikroskalach opresji, w miniaturowych, lokalnych, z pozoru niegroźnych tyraniach.

³ Ten arabski termin, odsyłający pierwotnie do organizacji skarbowej i sądowno-administracyjnej, nie konotuje wyłącznie zwierzchności państwa nad obywatelem, lecz przede wszystkim piramidalny układ zależności, w którym jednostka podlega łańcuchowi zwierzchników. Każdy z nich rości sobie pretensje do absolutnej dominacji i kontroli nad podwładnymi.

Przyjęcie określenia „literatura przemieszczenia” jest zatem wynikiem poszukiwania najbardziej neutralnego terminu, dystansującego się wobec słów silnie nacechowanych, takich jak „wygnanie”. Może mimo wszystko rację mają ci, którzy uśmiechają się na wzmiankę o wygnaniu na Wyspy Kanaryjskie. Aktualna opcja „przemieszczenia” staje się w coraz większym stopniu rozwiązaniem pozytywnym, zwycięstwem pisarza. Zmieniają się proporcje szkód wyrządzanych sobie nawzajem przez obie strony: ojczyznę i dysydenta. W dawnych kulturach wygnanie mogło być postrzegane nawet jako kara cięższa od śmierci, gdyż było dehumanizujące, oznaczało wykluczenie ze wspólnoty ludzi, skazanie na bycie obcym zawsze i wszędzie, już do końca. W wielu nowoczesnych systemach opresji natomiast skazać kogoś na wygnanie oznaczało w gruncie rzeczy ofiarować mu wspólniały dar wolności. Z kolei w aktualnym zglobalizowanym świecie kultura, która marginalizuje swoich twórców i intelektualistów, właściwie skazuje na zaturę samą siebie. Wspominałam przed chwilą o tym, że Driss Chraïbi, próbujący stworzyć swoją szczelinę wolności, został zmiażdżony, bo ta szczelina natychmiast się zasklepiła. Ataki z obu stron skłoniły go w końcu do całkowitego wycofania się ze wszystkiego, co napisał. Ale doszło do tego w latach 50. i nigdy więcej nie mogło się już powtórzyć w tej samej postaci. Dzisiejszy świat jest coraz bardziej popękany; szczelin wolności jest więcej i nie zasklepiają się one już tak łatwo. Wygnany na Wyspy Kanaryjskie Saramago powraca jako noblista. Dlatego relacja wykluczająca/wykluczone jak gdyby całkowicie się odwróciła. Pisarz, który odchodzi i podejmuje wyzwanie współtworzenia uniwersalnej kultury, zadaje niezwykle dotkliwy cios opuszczanej przez siebie literaturze narodowej. Być może to, co narodowe i to, co powszechne stało się dzisiaj dwiema komorami klepsydry: wszystko, co przesypane się na drugą stronę, pozostawia próżnię w pierwszej komorze. Biada więc kulturom, które zbyt pochopnie skazują swoich literatów i intelektualistów na banicję.

W każdym razie Goytisolo w Marrakeszu wcale nie przechodzi na stronę wroga – przynajmniej nie w takim sensie, w jakim można by to na pierwszy rzut oka interpretować, gdybyśmy postrzegali go jako kogoś, kto „wziął stronę Maurów” w odwiecznym konflikcie cywilizacyjnym, będącym przecież dla wielu osób czymś aktualnym aż do chwili obecnej. To, co pisarz niesie ze sobą, nie zasila Maroka, choć niewątpliwie opróżnia „kastyliskość”, która zostaje tu uznana za system symboliczny, brzemiennej przemocą i opresją. Eksplorowanie wymiarów mniejszościowości okazuje się przede wszystkim wybraną przez pisarza drogą do wielkiej literatury uniwersalnej. W dużej mierze potwierdza to sugestie, które wysunął Deleuze w eseju o Kafce. Goytisolo ucieka od dylematu pisarza hiszpańskie-

go bądź katalońskiego, staje się „pisarzem przemieszczonym” – zarówno w swoich powieściach „marokańskich”, jak i w Marrakeszu jako miejscu „dobrowolnego wygnania”. Nigdzie się jednak nie zakorzenia. Być może właśnie dzięki wyborowi „banicji permanentnej” ma szansę na przynależność do pisarzy uniwersalnych, czyli przekraczających miarę lokalną. Wyraźnie widać, że stwarza to płaszczyznę bardziej nośną niż ewentualny wybór statusu pisarza katalońskiego. Wypadnięcie z przegródki „małej literatury” umożliwi przełamanie zastałych kategorizacji i umiejscowienie własnego pisarstwa w szerszym horyzoncie. Narzuca się tu wszakże myśl, że Goytisolo, nie napisawszy ani jednej linijki po katalońsku, realizuje w pewien sposób „katalońskie powołanie” ustanawiania przeciwwagi wobec rozrastającego się, dominującego i brzemiennego przemocą kastylijskiego centrum. I wypełnia to w niezwykle skuteczny sposób.

W trójjęzycznych powieściach Goytisola, w których niemal na równi z hiszpańskim przewijają się francuski i arabski, dochodzi do swoistej relatywizacji dominującego kodu językowego: kastylijska hiszpańszczyzna zostaje zdetronizowana, choć nie dzieje się to za sprawą języka katalońskiego. Pisarz znajduje inną drogę, by podważyć dominację języka wraz z całym zapleczem ideologicznym, jakie się za nim kryje. Konsekwencje hiszpańskojęzycznej prozy Goytisola destabilizują pozycję tego języka znacznie bardziej niż mogłaby to uczynić proza katalońska. Zarazem oznacza to jednak odejście od dylematu „mniejszy”/„większy” język iberyjski (kastylijski *versus* kataloński) na korzyść balansowania na granicy romańskie/nieromańskie. Ustanowiona zostaje nowa opozycja, a wraz z nią nowy wymiar Derridiańskiej oscylacji. Romańszczyznę konfrontuje się z czymś zewnętrznym, z mową radykalnie obcą, a jednak od zawsze obecną, zapomnianą, przemilczaną, wypartą. Właśnie to zadawnione wyparcie prowadzi do nagłej erupcji arabskiego słowa i znaku, należących przecież do przeszłości oraz podświadomości zarówno Półwyspu Iberyjskiego, jak i całej Europy. Języki romańskie ukazują się zarazem jako odłamki większej całości, elementy szerszej polityki – choćby nawet miała to być dawna polityka kolonizacyjna w Maghrebie⁴. Prowadzi to do odbudowy kategorii romańskości, jaką rzadko się posługujemy, pozostając na poziomie odrębności poszczególnych języków i łączących się z tym dylematów. Mogłoby to być swoistą próbą wyjścia ze ślepego zaułka „mniejszych i większych języków/literatur romańskich”. Teraz jawią się one jako równorzędne i równo-

⁴ W pierwszej połowie XX w. Francja i Hiszpania nie tylko rywalizowały o interesy kolonialne na terenie Afryki Północnej, lecz także ściśle ze sobą współpracowały, często ze skutkami tragicznymi dla Maghrebu. Przykładem mogą być działania zmierzające do pacyfikacji Rifu w latach 1923–1927, polegające na użyciu gazów bojowych przeciwko berberskim rebeliantom.

wartościowe fragmenty całości przekraczającej je wszystkie. Jednocześnie ich wzajemna przejrzystość i względna zrozumiałość tych języków – a więc i głębia romańskiej tożsamości – ukazują się w pełni w konfrontacji z nieprzejrzystością słowa arabskiego.

„Literatura przemieszczenia”, odmawiająca inwestowania w mity „mniejszych literatur romańskich”, nadal ma wszakże charakter silnie mitograficzny. Tworzy własny mit, mówiący o jedności i ciągłości cywilizacyjnej Śródziemnomorza, na przekór dyskursom ujmującym region jako obszar rozłamu i cywilizacyjnego starcia. Zbudowana wizja romańskości zostaje więc natychmiast przekroczone w ramach szerszego zamierzenia zrywania z wszelkim ograniczeniem lokalnością, a dystansowanie się wobec romańskości ustanawia jeden z wymiarów świadomości transkulturowej.

Bibliografia

- Appadurai, Arjun (2005). *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Przeł. Zbigniew Pucek. Kraków: Universitas.
- Appiah, Kwame Anthony (2008). *Kosmopolityzm. Etyka w świecie obcych*. Przeł. Joanna Klimczyk. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Chraïbi, Driss (1954). *Le Passé simple*. Paris: Éditions Denoël.
- Dagnino, Arianna (2012). „Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity”. *Transnational Literature*, 2. Dostęp: 10 maja 2014 r. w: http://dspace.flinders.edu.au/jspui/bitstream/2328/25881/3/Transcultural_Writers.pdf.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari, (1996). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1999). *Chōra*. Przeł. Maria Gołębowska. Warszawa: KR.
- Epstein, Michail (2009). „Transculture. A Broad Way Between Globalism and Multiculturalism”. *The American Journal of Economics and Sociology*, 1. 327–351.
- Goytisolo, Juan (1970). *Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Seix Barral.
- (1982). *Paisajes después de la batalla*. Barcelona: Montesinos.
- (1988). *Las virtudes del pájaro solitario*. Barcelona: Seix Barral.
- (2006). *Makbara*. Przeł. Wojciech Charchalis. Warszawa: W.A.B.
- Laâbi, Abdellatif (2013). *Un autre Maroc*. Paris: Éditions de la Différence.
- Maalouf, Amin (2002). *Zabójcze tożsamości*. Przeł. Halina Lisowska-Chehab. Warszawa: PIW.
- Marx-Scouras, Danielle (1992). „A Literature of Departure: The Cross-Cultural Writing of Driss Chraïbi”. *Research in African Literatures*, 2. 131–134.
- Said, Edward W. (1994). *Representations of the Intellectual*. London: Vintage.
- Saramago, José (1992). *Ewangelia według Jezusa Chrystusa*. Przeł. Cezary Długosz. Poznań: SAWW.
- (1999). *Miasto ślepców*. Przeł. Zofia Stanisławska. Warszawa: Muza.

W pułapce historii? O relacji przeszłość/teraźniejszość/przyszłość w twórczości Carmine Abatego

Problemy z klasyfikacją

Dyskusje o „przynależności literackiej” Carmine Abatego (1954) toczą się w środowisku badaczy współczesnej literatury włoskiej już od jakiegoś czasu. Martine Bovo Romoeuf (2006: 243) w odniesieniu do biografii oraz twórczości pisarza określa go mianem „autora nietypowego”.

Abate, członek społeczności włosko-albańskiej, przyszedł na świat w Carfizzi – niewielkiej miejscowości położonej w słonecznej Kalabrii. Wziąwszy pod uwagę jedynie kryterium pochodzenia, można by go uznać za pisarza *arbëresh*. Takie podejście nie wydaje się jednak trafne z co najmniej dwóch powodów. Pierwszy dotyczy narzędzia ekspresji literackiej. W przeciwieństwie do typowych autorów reprezentujących literaturę swoich korzeni (por. Berisha, 1999), takich jak np. znany Dushko Vetmo (1914) czy Pino Cacoza (1957), Abate tworzy w języku włoskim. Drugi powód jest związany z poruszaną tematyką, oscylującą wokół ogólnie pojętej migracji. Jego utwory odzwierciedlają, w perspektywie diachronicznej, łańcukę przodków ludu *arbëresh*, ale też ukazują problemy natury ekonomiczno-socjologicznej, z którymi przedstawiciele tego ludu są zmuszeni zmagać się obecnie. Refleksja o zjawisku migracji oraz niewłoskie korzenie skłaniają do identyfikowania Abatego z literaturą migracyjną, prądem, którego początek – zdaniem Armanda Gnisciego (2003), najbardziej znanego badacza tematyki – wyznaczają lata 90. XX w. Należy również wziąć pod uwagę to, iż Pasquino Crupi (1997) w *Historii literatury kalabryjskiej* poświęca Abatemu rozdział i zalicza go tym samym do grona pisarzy typowo włoskich.

Historia, która żyła: między faktem a fikcją

Obecność faktów w twórczości Abatego ma charakter wieloaspektowy i najczęściej przejawia się poprzez te elementy, które mają służyć ukazaniu losów włosko-albańskiej społeczności *arbëresh*. Czytelnik niejednokrotnie poznaje fabułę skonstruowaną na zasadzie *flashback*, odsyłającą do średniowiecza, kiedy to ciemniony przez Turków lud albański był zmuszony porzucić rodzime ziemie i udać się w tułaczą podróż do Italii, aby dać początek nowemu etapowi swojej historii. Pisarz, nawiązujący do autentycznych wydarzeń, sprawia wrażenie wybitnego znawcy przeszłości przodków. Należy jednak dodać, iż niektóre elementy obecne w jego twórczości i związane bezpośrednio z migracją Albańczyków w stronę Italii są jedynie efektami wyobraźni twórcy. Przywołajmy choćby przykład bohatera Dhimitriego Damisa, o którym bardziej szczegółowo opowiemy za chwilę i którego, jak słusznie twierdzi Rosanna Morace (2013: 99), nie można utożsamiać z żadną autentyczną postacią.

Przedstawiając swoją literacką wizję ucieczki ludu albańskiego, Abate zwraca uwagę nie tylko na cierpienie wygnańców, lecz także na nadzieje, jakie budziła w nich możliwość osiedlenia się w bardziej przyjaznym miejscu. Podjęty trud oraz niesprawiedliwość losu, któremu muszą stawić czoła, czynią z nich swoistych męczenników. Koniec końców, udaje im się jednak osiągnąć zamierzony cel. Wplatając opis podróży morskiej, całkowicie uzależnionej od sił natury, Abate nawiązuje bez wątpienia do literackiej tradycji motywu podróży¹, znanego już w antyku². W powieści *Il mosaico del tempo grande*³ (2006) szkicuje szczegółowy obraz wspomnianej wyprawy. Na pierwszy plan wysuwa się jej przywódca i pomysłodawca, *papàs* Dhimitri Damis, późniejszy założyciel tak zwanej drugiej Hory – odpowiednika Hory położonej w Albanii, którą bohaterowie byli zmuszeni opuścić. W tym momencie warto podkreślić, iż akcja wielu powieści Abatego rozgrywa się w miejscowości o tej właśnie nazwie. Rosanna Morace (2013: 99), odsyłająca także do rozważań Martine Bovo Romoeufa zawartych w monografii *L'epopea di Hora. La scrittura migrante di Carmine Abate* (2008), wydaje się uważać to za motyw autobiograficzny – uwidacznia paralelizm między Horą a Carfizzi, miejscem narodzin Abatego. Przykładowo, obie miejscowości są położone w jednym z regionów południowych

¹ O podróży do Włoch bardzo trafnie i w ciekawy sposób pisze Joanna Ugniewska w pracy *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich* (2011).

² Interesujące ujęcie przekształceń mitu Odyseusza we współczesnej literaturze frankońskiej zostało zawarte w rozprawie Piotra Sadkowskiego (2011).

³ W tłumaczeniu na język polski: *Mozaika wielkiej epoki*. Przekładu fragmentów z języka włoskiego dokonał autor pracy.

Włoch, a mianowicie w Kalabrii. Aby dowieść słuszności tezy Morace, można by (choć badaczka nie czyni tak w cytowanym eseju) przytoczyć wiele argumentów. Autobiografizm w twórczości Abatego to jednakże temat bardzo szeroki, wychodzący poza ramy niniejszego szkicu. Powróćmy więc do rozważań dotyczących historii *arbëresh*. Powieść *Il mosaico del tempo grande*, jak już podkreśliliśmy, dostarcza szczegółowego opisu okoliczności założenia społeczności albańsko-włoskiej. I chociaż inspirację stanowią fakty, nie brakuje tu też pierwiastków fikcyjnych. Nie zakłócają one jednakże ogólnego wrażenia prawdziwości prezentowanych wydarzeń. Podobna cecha charakteryzuje obraz kultury ludu *arbëresh*, złożonej z wielu elementów nierozzerwalnie związanych z jego historią⁴. Ich bogate źródło odnajdujemy w pierwszej powieści autora *Il ballo tondo* (1991)⁵, a szczególnie w pieśniach, które, jeśli zwrócimy uwagę na strukturę utworu, dzielią go na cztery części. Czerpią one z autentycznych folklorystycznych opowieści albańskich, dostępnych także w języku włoskim dzięki zbiorowi Girolama De Rady (1866) pt. *Rapsodie d'un paese albanese*. W drugiej pieśni Abate szkicuje historyczną postać jednego z najznamienitszych bohaterów albańskich oraz *arbëresh*. Chodzi o Giorgia Castriotę Skanderbega, księcia Kruji, który wspierał wojsko Alfonsa V Aragońskiego w walce przeciw siłom Jana Andegaweńskiego, przez co umożliwił swoim żołnierzom i ich rodzinom pozostanie w południowej Italii. Przypominając epizod z wojny turecko-albańskiej, pisarz koncentruje się na trzecim oblężeniu miasta Croja, do którego doszło 27 kwietnia 1467 r. (Bovo Romoeuf, 2008: 26). Rzeczywiste postrzeganie Skanderbega w historii i tradycji Albanii ma wiele wspólnego z jego oceną przedstawioną w fikcji Abatego. Oba wymiary kreują i propagują paradygmat dzielnego wojownika, odpowiedzialnego za losy rodaków, niewahającego się zaryzykować własnego życia w walce o słuszną sprawę. Należy podkreślić, iż historia życia bohatera przedstawiona w pieśni jest opowiadana na planie czasowym niezależnym od właściwej akcji. Taka strategia narracyjna na pierwszy rzut oka buduje wyraźną granicę między teraźniejszością bohaterów, członków społeczności *arbëresh*, wyrażoną poprzez wydarzenia z ich codziennego życia, a przeszłością przekazaną w pieśniach, z którą jednak koniec końców mają oni wiele wspólnego. Trzeba dodać, iż w *Il ballo tondo* sylwetka Skanderbega pozostaje obecna również we właściwej akcji powieści skupionej wokół losów rodziny Avati. Lissandro, przedstawiciel najstarszego pokolenia rodu, przekazuje wnukowi Costantinowi cenne informacje na temat przodków:

⁴ Analizę pojęcia kultury w *Il ballo tondo*, postrzeganej jako kultura innego, zawiera artykuł Karola Karpa (2013).

⁵ W tłumaczeniu z włoskiego: *Taniec w kręgu*.

W pewien sierpniowy dzień, taki jak dziś, za horyzontem, gdzie morze jest spokojne, wychodzą w morze trzy statki uchodźców: pierwszy przewozi młodych, drugi kobiety, trzeci chleb i wino. Zmuszeni opuścić opanowaną przez Turków Arbërië uchodźcy, prowadzeni przez dwugłowego orła, przybywają do brzegów Mariny. W naszych żyłach płynie ich krew. [...] Sam Skanderbeg doradził ucieczkę swoim rodakom. Skanderbeg, któremu wraz z grupą odważnych wojowników udawało się przez wiele lat odpierać ataki wojska tureckiego, najpotężniejszego i najliczniejszego na świecie. Chory na malarię, bliski śmierci, skierował do syna następujące słowa: zdany na łaskę losu, kwiatuśku, radości mojego serca, weź trzy najlepsze statki i natychmiast uciekaj stąd z matką. Jeśli zostaniesz, Turcy cię zabiją, a twoja matka zostanie niewolnicą. Zanim wyruszysz, przywiąż mojego konia do cyprysu na brzegu morza, rozłóż moją chorągiew i na środku przymocuj mój miecz. Gdy nadejdzie północny wiatr, koń zarży, chorągiew z dwugłowym orłem zacznie powiewać, a metalowy miecz wyda dźwięk. Jeśli Turcy to usłyszą, przestraszą się, i obawiając się śmierci z mojego miecza, nie będą za wami podążać. (Abate, 2010: 15–16)

Nawiązując do autentycznych wydarzeń, Lissandro przedstawia surrealistyczną wizję ucieczki Albańczyków, prowadzonych w stronę włoskiego wybrzeża przez dwugłowego orła – symbol walecznego Skanderbega. Jego opowieść nie jest spójna z tym, co Abate mówi na temat okoliczności wyprawy we wspomnianej już powieści *Il mosaico del tempo grande*, w której przywódcą uchodźców jest *papàs* Dhimitri Damis, a postać Skanderbega zostaje pominięta:

Ucieczkę przygotowywali dłużej niż od roku. Nie istniała inna droga ratunku. Dhimitri Damis wyraził się jasno: „tutaj będziemy więźniami lub nas zabiją, na obcej ziemi zaczniemy od zera, ale, jeśli Chrystus pozwoli, będziemy wolni”. To właśnie jemu, jednemu z najbardziej cenionych młodych przywódców, powierzono opracowanie planu ucieczki. Po skończonej mszy w kościele mówił o jego szczegółach w sposób tak realistyczny, że kiedy nadszedł jej moment, wszystkim wydawało się, że już to przeżyli. (Abate, 2012a: 23–24)

Abate nie jest więc konsekwentny w przekazie faktów dotyczących ucieczki Albańczyków. Ma to z pewnością związek z fabułą obu powieści. W *Il mosaico del tempo grande* ważną rolę odgrywa Antonio Damis, potomek Dhimitriego Damisa, a historia wodza pokazuje znaczenie rodu dla społeczności *arbëresh*, której przedstawiciele są pierwszoplanowymi bohaterami utworu. Poprzez postać Antonia Damisa, dzięki której inne jednostki zyskują świadomość dziejów swojego ludu i snują refleksje o jego historii, Abate zmierza do ukazania związku między przeszłością a teraźniejszością. Należy dodać, iż stosunek członków społeczności *arbëresh* do Antonia Damisa charakteryzują dwa zupełnie odrębne – jak twierdzi Henri Bergson – elementy: pamięć i wyobrażenie. Filozof uważa, że

wyobrażać sobie to nie to samo co *wspominać*. Bez wątpienia wspomnienie w miarę aktualizowania się dąży do istnienia w obrazie; lecz twierdzenie odwrotne nie jest prawdziwe i prosty obraz może przenieść mnie w przeszłość tylko wtedy, jeśli faktycznie poszukiwałem go w przeszłości, śledząc jego stopniowe wyłanianie się z ciemności na światło. (Bergson, 1988: 42)

Mieszkańcy Hory nie znają okoliczności zaginięcia skarbu zgromadzonego przez przodków, którego cenny element stanowi sztylet Skanderbega. Wyobrażają sobie, że jedyną osobą mogącą dopuścić się kradzieży jest właśnie Antonio Damis. Z drugiej strony, poprzez analizę losów bohatera naturalnie przywołują w pamięci przeszłość własnego ludu i kreślą jego szczegółowy obraz.

W powieści *Il ballo tondo*, w której – podobnie jak w *Il mosaico del tempo grande* – ważną rolę odgrywają kwestia tożsamości oraz znajomość przeszłości, pisarzowi zależy bardziej na podkreśleniu bogactwa kultury *arbëresh*, a Skanderbeg, jako postać autentyczna, stanowi jej solidny element. Autor, przypisujący wojownikowi funkcje pomysłodawcy ucieczki i sprawcy wydarzeń, które z pewnością można uznać za pozytywne, zwłaszcza z perspektywy wielu bohaterów, idealizuje jego postać czy wręcz ją mityzuje. Chodzi o takie nakreślenie sylwetki bohatera, które pozwoliłoby ukazać go w jak najbardziej chwalebny sposób, tak aby najmłodszy przedstawiciele społeczności albańsko-włoskiej – w przypadku *Il ballo tondo* Costantino – zdali sobie sprawę z tego, kim są, jaka jest ich tożsamość, a także docenili poświęcenie przodków. Podobną funkcję pełnią wzmianki o nim w innych powieściach Abatego. W *La moto di Scanderbeg*⁶ (1999) ojciec głównego bohatera, Giovanniego, nosi przydomek „Skanderbeg”, który zawdzięcza swemu męstwu okazanemu podczas walk, do jakich doszło we Włoszech tuż przed wybuchem II wojny światowej. Po śmierci ojca przydomek odziedziczył właśnie Giovanni, co znacznie wpłynęło na jego stosunek do przeszłości i pozwoliło budować przyszłość na solidnych fundamentach. W twórczości Abatego relacja między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością nie tylko przywołuje pojęcia mające bezpośredni związek z autentyczną kulturą albańską czy *arbëresh*, lecz także obejmuje elementy będące częścią codzienności bohaterów, stanowiącej wyłącznie owoc fikcji literackiej.

Historia, która żyje. O ciągłości pokoleń

W pisarstwie Abatego ważną strukturą tematyczną jest motyw rodzi-ny. Autor ten w każdej ze swych powieści ukazuje – w sposób mniej lub

⁶ W tłumaczeniu z włoskiego: *Motor Skanderbega*.

bardziej rozbudowany – losy grupy osób połączonych więzami krwi. Panujące między nimi relacje bardzo często – mamy na myśli takie powieści jak: *Il ballo tondo*, *La festa del ritorno* (2004), *Tra due mari* (2002), *La moto di Scanderbeg*, *Il mosaico del tempo grande* – zostają ukazane w kontekście migracyjnym, który naturalnie wykształca konotacje ekonomiczno-socjologiczne. Nierzadko ojciec, jako osoba odpowiedzialna za swoich bliskich, decyduje się na tułacze życie imigranta, aby zapewnić rodzinie wystarczająco dobre warunki bytowe. W tym miejscu warto podkreślić, iż u Abatego pojawia się tradycyjny paradygmat rodziny, w której żona czuwa nad porządkiem w gospodarstwie domowym i zajmuje się potomstwem, a zadanie męża polega na zapewnieniu bezpieczeństwa materialnego. Usiłujący należycie odgrywać swoją rolę mężczyzna należący do społeczności *arbëresh* musi szukać środków do życia za granicą. Najbardziej chyba rozbudowany w twórczości autora obraz rodziny, bardzo ważny z perspektywy naszych rozważań, gdyż przejrzystość oddająca charakter relacji między przeszłością, teraźniejszością a przyszłością, odnajdujemy w przedostatniej (jak dotąd) powieści Abatego *La collina del vento*⁷ (2012). Fabuła tego utworu, niejednokrotnie gatunkowo przypominającego kryminał, obejmuje dzieje czterech pokoleń rodziny Arcuri, naznaczone między innymi piętnem I wojny światowej oraz epoki faszyzmu. Czytelnik poznaje często tragiczne wydarzenia i sytuacje, takie jak śmierć, konieczność aktywnego uczestnictwa w konflikcie zbrojnym i walki o własne życie, ataki i groźby ze strony faszystowskich władz czy niesprawiedliwe wyroki. Tworzą one historię rodziny i pamięć o nich – ze względu na ich ogromne znaczenie – jest przekazywana z ojca na syna. I tak w postaci Rina, pierwotnego syna Michelangela i Marisy, narratora oraz przedstawiciela najmłodszego pokolenia, spadkobiercy całego rodu, kryje się „mentalny obraz” rodziny, z którym Abate stopniowo zapoznaje czytelnika, aby w ostatnich częściach powieści dać mu do zrozumienia, że ważne z jakiegoś względu elementy przeszłości żyją w teraźniejszości i będą kształtować przyszłość. Przeszłość kreuje tożsamość młodego pokolenia, wpływa na jego przyszłe działania oraz stosunek do pewnych spraw, a analiza doświadczeń i historii członków własnej rodziny pozwala także zrozumieć to, co najcenniejsze w życiu. Znajomość przeszłości ma wyjątkowo pozytywny wpływ na ocenę i zrozumienie przyszłości przez jednostkę. Sigmund Freud (1856–1939) twierdził, że „im mniej człowiek wie o przeszłości i teraźniejszości, tym mniej można polegać na jego sądzie o przyszłości” (Freud, 1992: 9). W epilogu, stanowiącym swego rodzaju podsumowanie najważniejszych kwestii poruszonych

⁷ W tłumaczeniu z włoskiego: *Wietrzne wzgórze*.

nych w utworze, Rino, który opuścił Spillace już jakiś czas temu, relacjonuje wizytę w rodzinnym domu zamieszkałym jedynie przez starego ojca.

Gdy tylko wszedłem do domu, poczułem uciążliwy zapach duchoty, wilgoci i pleśni. Było jasne, że od lata nikt go nie wietrzył. Ku ucieście ciem, które zauważyłem tylko dzięki interwencji ojca, włączyłem światło w moim pokoju.

Ujrzałem kilka znajomych par oczu, które otworzyły się jakby zaskoczono: trzech bracia Arcuri – żołnierze piechoty z pierwszej wojny światowej; dziadek Arturo zanurzony w swoich marzeniach podczas gry na gitarze, Mammali i Mammasofi nieuczesane i uśmiechnięte przed domem, na tle morza, kwiaty ugięte pod ciężarem wiatru, smutną i surrealistyczną twarz pradziadka Alberta naszkicowaną przez Ninabelle, huśtających mnie dumnych, uśmiechniętych i zakochanych rodziców [...], Simonę, która kątem oka kieruje w moją stronę zakochane spojrzenie, czytając na plaży w Punta Alice krótką książkę Novalisa, urok Ninabelli pogrążonej w ciągłym sceptycyzmie w dniu ślubu z Dawidem, który tak bardzo przypominał brata Williama i jakby obawiając się jej ucieczki, mocno trzymał rękę małżonki, z którą chciał spędzić całe życie. Wszyscy, żywi i zmarli, z ciekawością śledzili moje ruchy, przebywając na ścianie, gdzie w ostatnie lato swojego życia Mammali powiesiła ich obrazy tak, abym nigdy o nich nie zapomniał. Byli tam także Paolo Orsi, Umberto Zanotti-Bianco i jaskółka dymówka, miałem więc przed sobą bohaterów całej mojej historii. (Abate, 2012b: 253–254)

Fizyczna obecność obrazów, zgromadzonych w jednym miejscu i ułożonych chronologicznie: od najstarszego do najmłodszego pokolenia, dzięki którym zostały uchwycone sylwetki członków rodziny Arcuri, czyni pokój Rina miejscem szczególnym. Przeszłość, w postaci nie tylko radosnych wspomnień, lecz także jako poczucie przynależności do pewnej grupy holdującej określonym wartościom, przybiera tu formę teraźniejszości i przyszłości. Ważne i symboliczne wydaje się właśnie miejsce, w którym obrazy te zostały umieszczone. Pokój Rina staje się swoistym *locus*, wspomnianym między innymi przez angielską badaczkę Frances Amelię Yates w jednym z rozdziałów jej pracy zatytułowanej *Sztuka pamięci*, w której zostało omówione ważne ze względu na charakter prowadzonych przez nią badań antyczne dzieło *Ad Herennium*, w średniowieczu przypisywane Cyzeronowi⁸. „*Locus* to miejsce łatwo uchwytnie dla pamięci, jak np. dom,

⁸ W swoich badaniach Yates analizuje fenomen pamięci w perspektywie interdyscyplinarnej, w odniesieniu do filozofii, psychologii, nauk matematycznych i literatury. Polski badacz Stefan Garczyński przygotował pracę o bardzo podobnym tytule: *Sztuka pamiętania*. Rozpatrywał jednak pamięć w zupełnie odmienny sposób, przede wszystkim z perspektywy własnych doświadczeń uwarunkowanych czynnikami biologiczno-medyczo-psychologicznymi. Jak stwierdza w przedmowie, „książka powstała jako produkt uboczny [...] walki o lepszą pamięć. [...] Szukając rad dla siebie samego, odkryłem, jak wiele psychologia ma do powiedzenia na temat kształcenia pamięci i jak mało wie o tym przeciętny człowiek”. (Garczyński, 1963: 5)

przestrzeń między kolumnami, róg budowli, łuk sklepienia itp.” (Yates, 1977: 18). W powieści Abatego jest nim właśnie pokój, a jego właściciela – osobę najbardziej z nim związaną – należy postrzegać jako młodzieńca, w którym przodkowie pokładają nadzieje na przyszłość i który staje się, jak już wspomnieliśmy, dziedzicem ich ideałów oraz wierzeń.

Podczas kontemplacji obrazów bohater zwraca uwagę na to, iż łączą one dwie sfery: świat żywych, a więc ten, do którego należy również on sam, i świat zmarłych. Choć w powszechnym oglądzie te dwa wymiary wydają się istotnie różne, Abate wskazuje na analogie pomiędzy nimi. Pisarz dobitnie podkreśla, że upływ czasu, w naturalny sposób pociągający destrukcję pewnych elementów fizycznych, traci swoją moc i znaczenie w obliczu treści bardzo ważnych w życiu: honoru, uczciwości, szacunku. Tym samym materialna strona egzystencji, chociaż niezbędna, stanowi tylko pewnego rodzaju otoczkę esencji życia mającej postać ponadczasowych wartości.

W *La collina del vento* związek między przeszłością a terażniejszością od samego początku wydaje się ewidentny. Autor, snujący refleksje na jego temat i wraz z rozwojem fabuły coraz mocniej uświadamiający czytelnikowi stopień jego zażyłości, stopniowo przechodzi do poważnych kwestii dotyczących ludzkiego życia. Abate, niczym autorzy biblijnych przypowieści czy tekstów średniowiecznych, mocno podkreśla przemijalność i marność jego elementów fizycznych, kierując się w stronę prawd transcendentnych. Co więcej, w opisie rodziny Arcuri utożsamia świat zmarłych, a więc część przeszłości czy historii, z ponadczasowością, przybierającą formę godnego i prawego spadku otrzymanego od przodków, świat żywych zaś – raczej z ułomną materialnością, ale, co ważne, mogącą zyskać wymiar ponadczasowy. Abate wierzy, że Rino będzie kontynuować dzieło swoich poprzedników i ocali nie tylko ich, lecz także siebie samego od zapomnienia, ponieważ, jak twierdzi Bergson (1988: 40–41):

[...] trwanie to ciągle postępowanie przeszłości, wgrzyzającej się w przyszłość i nabrzmiewającej w miarę postępowania naprzód. Przeszłość, ze swej istoty będąca czymś wirtualnym, może być przez nas ujmowana jako przeszłość tylko wówczas, jeśli przyswoimy sobie ruch, za pomocą którego rozwija się ona w aktualny obraz, wyłaniając się z ciemności na światło dzienne.

„Bergsonowskie przyswojenie ruchu” w przypadku Rina może oznaczać po prostu zdanie sobie sprawy z tego, jakie wartości i przesłania tworzą spuściznę przodków. Znajomość ich historii oraz dystans czasowy dzielący ją od terażniejszości bohatera z pewnością ułatwi ten proces, gdyż, jak uważa Freud (1992: 9), „na ogół ludzie przeżywają terażniejszość

w sposób – jeśli można tak powiedzieć – naiwny, nie umiając ocenić jej treści. Wpierw muszą uzyskać względem niej pewien dystans, tzn. teraźniejszość musi stać się przeszłością, by można było ją ocenić”.

Egzystencję wielu bohaterów powieści Abatego determinuje przeszłość przodków, najczęściej przedstawicieli społeczności *arbëresh*. Nie tylko wpływa ona na ich tożsamość, lecz także wyznacza wzorce kulturowe oraz modele postępowania. Ze względu na swoją specyficzną historię i pochodzenie jednostki te są zmuszone kroczyć drogą, która do pewnego stopnia została już wyznaczona, co bez wątplenia stanowi rodzaj ograniczenia. Nie chodzi tu jednak, jak np. w licznych utworach Luigiiego Pirandella (1867–1936), o ukazanie destruktywnego wpływu formy na życie indywiduum. W wielu dziełach Abatego obecność determinizmu nie jest zjawiskiem negatywnym, gdyż mamy tu do czynienia z postawami godnymi naśladowania, takimi jak: wierność własnej kulturze, miłość do ojczyzny, poświęcenie słusznej sprawie, potępienie agresji, wyzysku czy dyskryminacji.

Bibliografia

- Abate, Carmine (1999). *La moto di Scanderbeg*. Milano: Mondadori.
— (2002). *Tra due mari*. Milano: Mondadori.
— (2004). *La festa del ritorno*. Milano: Mondadori.
— (2010). *Il ballo tondo*. Milano: Mondadori.
— (2012a). *Il mosaico del tempo grande*. Milano: Mondadori.
— (2012b). *La collina del vento*. Milano: Mondadori.
Bergson, Henri (1988). *Pamięć i życie*. Przeł. A. Szczepańska. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
Berisha, Anton (1999). *Antologia della letteratura arbëreshe contemporanea*. Cosenza: Rubbettino Editore.
Bovo Romoeuf, Martine (2006). „La dinamica identitaria in Carmine Abate: un groviglio di radici ancestrali e nuove”. *Narrativa*, 26. 243–256.
— (2008). *L’epopea di Hora. La scrittura migrante di Carmine Abate*. Firenze: Franco Cesati.
Crupi, Pasquino (1997). *Storia della letteratura calabrese*. Cosenza: Periferia.
De Rada, Girolamo (1866). *Rapsodie d’un paese albanese*. Firenze: Bencini.
Freud, Sigmund (1992). *Kultura jako źródło cierpień*. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa: Wydawnictwo KR.
Garczyński, Stefan (1963). *Sztuka pamiętania*. Warszawa: Iskry.
Gnisci, Armando (2003). *Creolizzare l’Europa*. Roma: Meltemi.
Karp, Karol (2013). „La cultura dell’altro. *Il ballo tondo* di Carmine Abate”. *Romanica Cracoviensia*, 13. 245–253.
Morace, Rosanna (2013). „Carmine Abate: un mosaico identitario ricco per addizione”. W: E. Bond & D. Comberiat (red.). *Il confine liquido. Rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*. Nardò: Besa. 98–113.

- Sadkowski, Piotr (2011). *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Ugniewska, Joanna (2011). *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich*. Warszawa: Zeszyty Literackie.
- Yates, Frances Amelia (1977). *Sztuka pamięci*. Przeł. W. Radwański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Obraz Zachodu w *Jurnalul fericirii Nicolae Steinhardta*

Literatura rumuńska jako „literatura mniejsza”

Hasło „literatura mniejsza” zdaje się zapraszać do porównań i wręcz domaga się doprecyzowania – mniejsza od czego? Choć literatura rumuńska, mająca status literatury narodowej, za którą stoi aparat państwowy, nie może zostać sama w sobie uznana za „literaturę mniejszą”, jeśli za taką uznamy literaturę „tworzoną przez mniejszości narodowe”, to jednak w skali europejskiej pod wieloma względami okazuje się być „mniejsza od...” – od literatury francuskiej, niemieckiej czy hiszpańskiej, nie wspominając o anglosaskiej. Jej peryferyjność – pod względem zarówno geopolitycznym, jak i kulturalnym – wpisuje ją w koncepcję „literatury mniejszej” jako marginalnej (Rousseau, 2012: 3). Frapujące, niejednoznaczne rezultaty daje zestawienie literatury rumuńskiej z koncepcją „literatury mniejszej” zaproponowaną przez Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego (1975: 33), zgodnie z którą cechami charakterystycznymi takiej literatury są deterytorializacja języka ekspresji, przewaga aspektu politycznego nad indywidualnym oraz nadanie kolektywnej wartości przejawom tego, co w danym dziele indywidualne.

Upolitycznienie literatury rumuńskiej nie budzi wątpliwości. Niezależnie od intencji autora czy treści samego dzieła, nie sposób mówić o tekstach literatury rumuńskiej w oderwaniu od ich historyczno-politycznego kontekstu. Ponadto, rumuńskie dzieło literackie przebijające się do europejskiego obiegu kulturalnego zwykle jest odczytywane nie jako głos indywidualnego twórcy, lecz przejaw ekspresji pewnej zbiorowości. Deterytorializacja języka ekspresji może natomiast być rozumiana dwojako: wielu rumuńskich twórców, na czele z Emilem Cioranem i Eugène’em Ionesco, wybrało francuski na język literackiej kreacji. W sensie dosłownym stali się oni reprezentantami mniejszości wypowiadającymi się w języku nie-

związanym z krajem pochodzenia, języku większości (Deleuze & Guattari, 1975: 29) – języku literatury mającej ugruntowaną pozycję wśród literatur europejskich. Jednakże, choć francuskojęzyczni pisarze rumuńscy zajmują ważne miejsce w obrębie literatury rumuńskiej, nie górują liczebnie nad tymi, którzy tworzyli głównie lub wyłącznie w języku rumuńskim. W przypadku tych ostatnich deterytorializacja charakteryzująca relację między większościovym językiem ekspresji a peryferyjnym miejscem pochodzenia twórcy wydaje się nie zachodzić. Jeśli jednak w miejscu języka większości rozumianego w sensie czysto lingwistycznym umieścimy kod kulturowy pojmowany jako zbiór odniesień do dziedzictwa „kultury większej”, okaże się, że literatura rumuńska w istocie konstruuje się w odniesieniu do tak pojętego „języka” większości. Analizowany w niniejszym artykule *Jurnalul fericirii* (Dziennik szczęścia) Nicolae Steinhardta jest tego przykładem.

Kultura rumuńska a kultura europejska

W zrozumieniu roli, jaką odgrywa w *Jurnalul fericirii* europejski kod kulturowy, pomocne będzie naszkicowanie relacji między kulturami rumuńską i europejską. Kultura rumuńska (której literatura jest częścią i odbiciem) pozostawała przez wieki w kręgu wpływów kultury Wschodu. Na początku XIX w., po długim okresie izolacji, weszła nagle w bezpośredni, ścisły kontakt ze światem zachodnim. Fascynacja Zachodem, jego cywilizacją i ideałami wywołuje w pokoleniu młodych Rumunów – rewolucjonistów doby Wiosny Ludów – pragnienie przeniesienia zachodnich modeli kulturowych na grunt rumuński (Lovinescu, 1992b: 105–107). Ten proces imitacji i adaptacji zapożyczonych form kultury, który Eugen Lovinescu, rumuński krytyk literatury z przełomu XIX i XX w., nazywa prawem synchronizmu, odzwierciedla – jego zdaniem – schemat rozwoju kulturalnego Rumunii oraz innych młodych narodów stykających się w pewnym momencie historii z bardziej rozwiniętą cywilizacją (Lovinescu, 1992a: 171). Dwudziestolecie międzywojenne jawi się jako ten moment w dziejach Rumunii, w którym proces synchronizacji z kulturą zachodnią zaczyna przynosić owoce. Po okresie romantyzmu, spóźnionym o kilka dekad w stosunku do reszty Europy, życie literackie w Rumunii odnajduje wspólny rytm z europejskim rynkiem idei. Pokolenie '27, nazwane tak od roku publikacji *Itinerariu spiritual* (*Duchowa droga*) Mircei Eliadego – zbioru artykułów określających ideologiczny program młodej międzywojennej inteligencji (Manolescu, 2008: 854–855) – miało ambicje wyrwać kulturę rumuńską z prowincjonalizmu (Petreu, 2003). To dlatego w twórczości jego

przedstawicielei odnajdziemy wpływy najnowszych europejskich tendencji, np. inspiracje powieściami Andrégo Gide'a (Manolescu, 2008: 855). Jednocześnie głosili oni postulat afirmacji rodzimych wartości kulturowych, spośród których najważniejsze miejsce zajmowało prawosławie. Starania te nie były pozbawione sukcesów: to właśnie pokolenie '27 dało literaturze rumuńskiej postaci, które stały się częścią również europejskiej, a nawet światowej kultury. Należą do nich wspomniani już Mircea Eliade, Emil Cioran i Eugène Ionesco.

Nicolae Steinhardt i jego dziennik

Osobowość twórcza Nicolae Steinhardta (1912–1989), rumuńskiego pisarza pochodzenia żydowskiego, została ukształtowana właśnie w tamtym okresie. Steinhardt pozostawał w ścisłym kontakcie z pokoleniem '27 (Mureșan, 2006: 15) – zadebiutował zbiorem pastiszów *În genul... tine-rilor* (*W stylu... młodych*), w którym obiektami literackiej zabawy stali się przywódcy młodej generacji literatów, a także ich styl i idee (Ardeleanu, 2000: 8-9). Pomimo tak manifestowanego ironicznego dystansu, u Nicolae Steinhardta odnajdziemy cechy charakterystyczne pokolenia '27: ambicję, by zaistnieć w jak najszerszym obiegu kulturalnym (jej wyrazem są młodzińcze publikacje w języku francuskim¹) i obsesję erudycji, zabarwione u Steinhardta ludyczną swobodą. Kreśląc sylwetkę tego twórcy, warto zwrócić uwagę na problem jego złożonej, wręcz paradoksalnej tożsamości. Sam o sobie mówił: „Sunt sută-n sută evreu și mie-n sută Român”² (Steinhardt, 2008: 299). Ten wszechstronnie wykształcony kosmopolita, ubierający się według ówczesnej angielskiej mody, zwolennik praworządności i umiarkowania, nie szczędził słów sympatii rumuńskim nacjonalistom, zwłaszcza tym, którzy dzielili z nim losy więzienia politycznego. I choć często optował za twardym realizmem, dokonał żywota jako prawosławny mnich, otoczony aurą świętości. Powołanie zakonne nie oderwało go jednak od pisarstwa i czynnego udziału w życiu kulturalnym Rumunii.

Pod względem ilościowym dorobek literacki Steinhardta jest zdominowany przez eseistykę i krytykę literacką o zaskakującej rozpiętości

¹ Mowa tu o dwóch przedwojennych esejach napisanych wspólnie z Emanilem Neumannem – *Essai sur une conception catholique du Judaïsme* (1935, *Esej o katolickiej koncepcji judaizmu*) i *Illusions et réalités juives* (1937, *Żydowskie złudzenia i realia*), wznowionych w 2011 r. w wersji dwujęzycznej nakładem wydawnictwa Polirom.

² „Jestem stuprocentowym Żydem i tysiącprocentowym Rumunem”. Wszystkie tłumaczenia fragmentów *Jurnalul fericii* zamieszczone w niniejszym artykule pochodzą od autorki.

tematycznej; w ich cieniu pozostaje młodzieńcza powieść zatytułowana *Călătoria unui fiu risipitor* (*Podróż syna marnotrawnego*), odkryta i wydana dopiero po śmierci autora (Pintea, 1995). Za najważniejsze dzieło pisarza powszechnie uznaje się jednak wydany również po jego śmierci (już po upadku komunizmu) *Jurnalul fericii* (Ardeleanu, 2000: 9) – duchową autobiografię obejmującą okres od lat 20. do 70. ubiegłego wieku. Bezpośrednim impulsem do stworzenia tej książki stało się doświadczenie więzienia: odmówiwszy zeznań w charakterze świadka oskarżenia w najśłynniejszym komunistycznym procesie pokazowym rumuńskich intelektualistów, określanym od nazwisk przywódców domniemanego spisku przeciwko ustrojowi jako proces grupy Noica-Pillat³, Nicolae Steinhardt sam trafił na ławę oskarżonych i został skazany na 12 lat przymusowych robót (Giugariu, 2010: 515). Wobec realnej groźby śmierci zdecydował się przyjąć chrzest. Otrzymał go z rąk współwięźnia – prawosławnego kapłana, któremu asystowali dwaj grekokatolicki duchowni, by zgodnie z życzeniem Steinhardta nadać temu wydarzeniu wymiar ekumeniczny (Steinhardt, 2008: 165). To mistyczne przeżycie pozwala skazanemu intelektualistcie nadać sens sytuacji, w jakiej się znalazł, i doświadczyć prawdziwego szczęścia – stąd paradoksalny tytuł jego wspomnień. Ten dziennik, spisany *post factum*, gdyż – jak głosi wstęp – „Creion și hârtie nici gând să fi avut la închisoare”⁴ (Steinhardt, 2008: 50), stanowił analizę ścieżki duchowej (Steinhardt, 2008: 676), która doprowadziła autora do przejścia na chrześcijaństwo, i dawał świadectwo szczęścia, jakie dzięki temu odkrył on w najniezwyklejszych, wydawałoby się, warunkach. Dystans czasowy między opisywanymi wydarzeniami a momentem pisania, nietypowy dla dziennika jako gatunku, odbija się na formie – dziennik Steinhardta ma postać niechronologicznie zestawionych fragmentów, z rzadka tylko opatrzonych dokładnymi datami. Układają się one w tematycznie powiązane sekwencje odwzorowujące ciąg skojarzeń – wędrówkę w głąb pamięci.

Oprócz autorefleksji i przemyśleń moralno-filozoficznych *Jurnalul fericii* zawiera również obraz pewnej, jakże burzliwej, epoki. Ukazuje pogrążanie się Rumunii w otchłani totalitaryzmu – chaos i niepewność powojennego życia codziennego, nagle „zniknięcia”, procesy pokazo-

³ Do procesu grupy Noica-Pillat, nazywanego również procesem grupy mistyczno-legionowej, doszło w dniach 24–26 lutego 1960 r. Na ławie oskarżonych zasiadło 23 intelektualistów i ludzi kultury niewygodnych dla komunistycznych władz. Zarzuty dotyczyły głównie związków z przedwojenną skrajnie prawicową organizacją – Legionem Świętego Michała. W rzeczywistości wśród oskarżonych znaleźli się zarówno realni zwolennicy tego ugrupowania, jak i osoby niemające z nim żadnych związków, a nawet zniechęceni przez jego członków Żydzi – w tym sam Nicolae Steinhardt.

⁴ „Posiadanie papieru i ołówka w więzieniu było nie do pomyślenia”.

we, obłudę aktywistów partyjnych. To oraz opis więziennych warunków, a także szczegółowa analiza mechanizmów śledztwa i procesu, przeprowadzona z perspektywy ofiary i prawnika (autor był bowiem doktorem prawa konstytucyjnego), czyniły ze Steinhardtowskiej autobiografii książkę potencjalnie niebezpieczną dla reżimu. Z tej przyczyny jej maszynopis został dwukrotnie skonfiskowany, co doprowadziło do powstania kilku wersji dziennika. Pierwsza, odzyskana jeszcze w latach 70. dzięki wsparciu Związku Pisarzy Rumuńskich, została opublikowana zaraz po upadku dyktatury Ceaușescu i stanowi podstawę dotychczasowych wydań; druga, obszerniejsza, opracowana po pierwszej konfiskacie, zaginęła w niewyjaśnionych okolicznościach po 1989 r.; trzecia, będąca planowaną przez autora kompilacją dwóch poprzednich lub całkowicie nowym wariantem tekstu, zachowała się jedynie częściowo i została wydana dopiero w 2012 r. (Ardeleanu, 2012: 6). Nie tylko treść książki, lecz także jej historia odzwierciedlają więc walkę jednostki z systemem totalitarnym o prawo do prawdy i wolności.

Obraz świata Zachodu w *Jurnalul fericii*: jego części składowe

I tu rodzi się pytanie: skoro w *Jurnalul fericii* zostały opisane tak bardzo osobiste i tak bardzo rumuńskie doświadczenia, czemu mają służyć liczne odniesienia do kultury zachodniej, które w nim odnajdujemy? Co chciał osiągnąć Nicolae Steinhardt, przeplatając obrazy totalitarnej rzeczywistości Rumunii drugiej połowy XX w. wspomnieniami z przedwojennych podróży na Zachód, komentarzami do epizodów z – przykładowo – historii Francji, erudycyjnymi nawiązaniem do Cervantesa i Thomasa Manna oraz setkami cytatów? Żeby odpowiedzieć na pytanie o funkcję obrazu Zachodu w jego dzienniku, uściślijmy najpierw, z jakich elementów składa się ów obraz.

Pierwszym z nich jest wszechobecna w *Jurnalul fericii* kultura Zachodu. Przejawia się ona w refleksjach, które buduje autor, odwołując się do idei zaczerpniętych z rozmaitych dzieł należących do kanonu literatury europejskiej, czy też w komentarzach do dzieł sztuki, uzupełniających i ilustrujących etyczne, religijne oraz polityczne przemyślenia Steinhardta. Kontrapunkt dla tych minisejów, polemik i notatek z lektury stanowią listy cytatów z dzieł najróżniejszych osobistości świata kultury oraz postaci historycznych – od Mauriaca po Goebbelsa. Zestawienia te funkcjonują w niektórych przypadkach zupełnie autonomicznie, niekiedy zaś zostają opatrzone mniej lub bardziej rozbudowanymi komentarzami lub też stanowią punkt wyjścia dla dalszych rozważań. Wspomniane sekwen-

cje eseistyczne oraz listy cytatów nadają Steinhardtowskiej autobiografii cechy dziennika idei (Ardeleanu, 2009: 360). Osobne miejsce wśród elementów składających się na obraz kultury Zachodu zajmują fragmenty zatytułowane BUGHI MAMBO RAG. Są to krótkie, regularnie przewijające się przez *Jurnalul fericirii* sekwencje stanowiące próbę oddania w stenograficzny sposób rozmów z więziennych cel. Zaskakuje nie tylko ich forma, oddająca urywany, chaotyczny wielogłos docierający z sąsiednich pryzc do uszu autora, lecz także różnorodność tematyczna, która zdaje się czasem bardziej przywoływać rzeczywistość bukareszteńskiej kawiarni niż komunistycznych kazamatów. Znajdziemy tu bowiem urywki dyskusji filozoficznych i politycznych, lekcji języków obcych, referatów naukowych, powieści i wierszy przekazywanych z ust do ust lub wystukiwanych przez ścianę alfabetem Morse'a... Zachodnie dziedzictwo kulturowe okazuje się być nierozzerwalną częścią nie tylko samego Steinhardta, lecz także całych pokoleń więźniów politycznych. Stanowi dla nich osłonę psychiczną w więziennych warunkach.

Drugim elementem są obserwacje obyczajowo-społeczne poczynione przez Steinhardta podczas jego przedwojennych podróży po Europie Zachodniej: do Szwajcarii, Francji i Anglii pod koniec lat 30., do Włoch i Austrii w 1927 r. i do Wiednia w 1928 r. We wspomnieniach Steinhardta świat Zachodu zostaje ukazany przez pryzmat ludzkich zachowań oraz przejawów kultury materialnej życia codziennego. W scenkach rodzajowych autor przedstawia spotkania – inicjacyjne lub anegdotyczne – z przedstawicielami zachodniego świata. Do tych pierwszych należy przypadkowy kontakt z uczestnikami protestanckiego kongresu w Interlaken, którzy zajmowali ten sam hotel co młody Steinhardt. I choć on sam nie potrafił identyfikować się z ich nieco naiwnym entuzjazmem religijnym, uznał go za godny szacunku (Steinhardt, 2008: 149–150). Z perspektywy czasu owo spotkanie okazało się wyznacznikiem pewnego etapu poszukiwania Boga. Do drugiej grupy zalicza się kurtuazyjna wizyta u dalekiego krewnego – profesora Sigmunda Freuda (Steinhardt, 2012: 222).

Materiałny aspekt cywilizacji Zachodu nie jest jedynie tłem wydarzeń, lecz częstokroć stanowi punkt wyjścia dla refleksji dotyczącej kondycji moralnej zachodniego społeczeństwa. Hasło z reklamy francuskiego aperitifów – „Et un Pernod pour Arthur” (Steinhardt, 2008: 151) – urasta w oczach Steinhardta do rangi symbolu, symptomu choroby ducha, jaką zauważa on we Francji końca lat 30., pogrążonej w marazmie i konsumpcjonizmie. A szyld szwajcarskiej restauracji, w której nie podaje się alkoholu, to, jego zdaniem, „puerilă dovadă, însă certă dovadă de concepție idealistă

a vieții”⁵ (Steinhardt, 2008: 151). Drobne, banalne elementy zachodnioeuropejskiej codzienności, zaobserwowane niegdyś okiem podróżnika, wracają we wspomnieniach i zostają wkomponowane w materię filozoficznych refleksji. Odwołanie do materialnej i obyczajowej warstwy codzienności, przywołanie twarzy i zachowań napotkanych ludzi, a nie jedynie samych dzieł kultury, nadaje obrazowi Zachodu w *Jurnalul fericii* wymiar konkretny, rzeczywisty, namacalny.

Świat Zachodu w oczach Steinhardta

Wobec tych dwóch elementów – dziedzictwa kulturowego i aspektu obyczajowo-cywilizacyjnego – Nicolae Steinhardt przyjmuje dwojaką pozycję. Z pierwszym z nich w pełni się identyfikuje. Czuje się częścią kultury zachodniej, która jest tak nieodłącznym elementem jego samego, że nawet ekstremalne, więzienne warunki nie są w stanie go z niej odrzeć. Recytacje poezji stają się osłoda szarych, więziennych godzin; dyskusje o sztuce pozwalają na moment zapomnieć o głodzie i bólu:

Din prima zi constat în toată celula o sete grozavă de poezie. Înețarea pe dinafară poeziilor este cea mai plăcută și mai neostoită distracție a vieții de închisoare. Fericiți cei ce știu poezii. Cine știe pe dinafară multe poezii e un om făcut în detenție, ale lui sunt orele care trec pe nesimțite și-n demnitate⁶ (Steinhardt, 2008: 83).

Wśród wyuczonych w więzieniu wierszy Steinhardt odnotowuje poezje Verlaine’a, Lamartine’a i Baudelaire’a, sonet Aversa oraz poemat Samaina. Z uznaniem i wzruszeniem wspomina współwięźnia – luterańskiego pastora – który recytował z pamięci wiele własnych tłumaczeń Rilkego (Steinhardt, 2008: 83–84). Kultura Zachodu przejawia się również w prelekcjach wygłaszanych dla współwięźniów przez odbywających wyroki intelektualistów. Improvizowane referaty z dziedziny filozofii, historii sztuki czy wojskowości są również urozmaicane opowiadaniem treści książek, wśród których znalazły się między innymi *Czarodziejska góra* i *Doktor Faustus* Thomasa Manna, *Bunt mas* Ortegi y Gassetta (Steinhardt, 2008: 166) czy ciesząca się ogromną popularnością wśród więźniów politycznych *Szata* Lloyda C. Douglasa (Steinhardt, 2008: 188–189). W sytuacji,

⁵ „Dziecinny, lecz pewny dowód na istnienie idealistycznej koncepcji życia”.

⁶ „Od pierwszego dnia zauważam w całej celi ogromny głód poezji. Uczenie się wierszy na pamięć jest najprzyjemniejszą i najpewniejszą rozrywką więziennego życia. Szczęśliwi ci, którzy znają wiersze. Kto zna dużo wierszy na pamięć, jest w więzieniu ustawiony, do niego należą godziny wpływające bezboleśnie i godnie”.

w której warunki miały na celu odczłowieczenie osadzonych, bagaż kulturowy – złożony w dużej mierze z dziedzictwa Europy Zachodniej – stawał się swego rodzaju psychiczną tarczą pozwalającą Steinhardtowi i innym więźniom ocalić człowieczeństwo.

O wiele bardziej ambiwalentna jest natomiast postawa, jaką Nicolae Steinhardt zajmuje wobec wymiaru społeczno-obyczajowego świata Zachodu. Z jednej strony, dzięki znajomości miejscowych języków, obyczajów i mód przybysz z Rumunii nie czuje się obco na ulicach Paryża czy Londynu. Z drugiej jednak, zachowuje krytyczny dystans, wytyka – zwłaszcza Francuzom – brak kręgosłupa moralnego i wieszczy upadek cywilizacji, w której brak jest miejsca dla tak cenionej przez niego cnoty – odwagi (Steinhardt, 2008: 634). Nawet z perspektywy czasu, mogącego zacierać pewne niekorzystne cechy, nawet z perspektywy totalitarnej Rumunii oddzielonej od reszty Europy żelazną kurtyną, Zachód nie jawi się rumuńskiemu intelektualistcie jako raj utracony. Przeciwnie, jego obraz jest przywoływany raczej po to, by lepiej ukazać odwagę, spryt i trzeźwość umysłu Rumunów poddanych ciężkim dziejowym próbom. Jak pisze Steinhardt w scenie przesłuchania:

Asta-mi rămâne [...] să fiu țăran deștept și mahalagiu viclean. [...] Suprarealismul e de la Paris, delirul o fi bun la Zürich, la cafenea. Aici nu-i acolo. Aici se oprește trenu-n gară, nu gara la tren. Aici e țara lui Ion⁷ [...], aici Vlad Țepeș i-a tras pe solii turci în țeapă, nu le-a spus „trageți întâi dumneavoastră, domnilor englezi”⁸ (Steinhardt, 2008: 56).

Zdaniem Steinhardta, oferowane przez świat zachodni chimery nie pomagają przetrwać pod presją systemu totalitarnego. W konfrontacji z nim bardziej przydatne okazują się rodzime sposoby, które pozornie mogłyby się wydawać niemoralne czy nieestetyczne. Raj natomiast Steinhardt odnajduje właśnie w więzieniu. Przyjęcie chrztu pozwala mu doświadczyć nieznaną dotąd euforii i daje siłę konieczną do godnego przetrwania również w „większym więzieniu” („închisoare mai largă”) (Steinhardt, 2008: 176), jak jego ojciec określa Rumunię pod rządami komunistów.

⁷ Jest to epopeja chłopska autorstwa Liviu Rebreanu opowiadająca o losach młodego, ambitnego wieśniaka Iona i jego walce o ziemię. W trakcie tych zmaganiń niejednokrotnie uciekał się on do podstępów oraz przemocy. W Polsce dzieło to ukazało się w przekładzie Danuty Bieńkowskiej nakładem wydawnictwa Pax w 1972 r.

⁸ „To jedno mi pozostaje [...]: być przebiegłym chłopem i podmiejskim cwaniakiem. [...] Surrealizm jest z Paryża, delirium jest dobre w Zurychu, w kawiarni. Tutaj to nie tam. Tutaj pociąg zatrzymuje się na dworcu, nie dworzec na pociągu. Tu jest kraj Iona [...], tutaj Wład Palownik nadział tureckich posłów na pal, nie powiedział im «strzelajcie pierwsi, panowie Anglicy»”.

Pomimo tego, że zachodnie społeczeństwa w zestawieniu z narodem rumuńskim wypadają w oczach Nicolae Steinhardta niekorzystnie, nie deprecjonuje on ich w całości. Ze zdecydowaną niechęcią wyraża się o wygodnictwie Francuzów, których duchowy horyzont wydaje się ograniczać do płatnych urlopów, strajków, befsztyków i aperitifów (Steinhardt, 2008: 151), ale w skromnym komforcie angielskiego mieszczańskiego saloniku dopatruje się przejawu siły moralnej. Zdaniem Steinhardta, umiejętność stworzenia bezpiecznego azylu i zachowania normalności na przekór chaosowi wrogiego świata zewnętrznego jest również swego rodzaju bohaterstwem (Steinhardt, 2008: 220–221). Pisarz ceni też Anglików za ducha rywalizacji, który w godzinie próby pozwala przeciwstawić się przeciwnościom losu. Postać Churchilla stanowi inspirację dla jednej ze strategii umożliwiających zachowanie godności i wolności wewnętrznej w systemie totalitarnym, które Steinhardt omawia w eseju pt. *Trei soluții. Testament politic (Trzy wyjścia. Testament polityczny)*, otwierającym *Jurnalul fericii*.

Ea se rezumă: în prezența tiraniei, asupririi, mizeriei, nenorocirilor, urgiilor, năpastelor, primejdiilor nu numai că nu te dai bătut, ci dimpotrivă, scoți din ele pofta nebună de a trăi și de a lupta. [...] Ești asaltat din toate părțile, cu forțe infinite mai tari ca ale tale: lupți. Te înfrâng: le sfidezi. Ești pierdut: ataci (Așa vorbea Churchill în 1940)⁹ (Steinhardt, 2008: 46–47).

Z szacunkiem wyraża się również o postawie Brytyjczyków podczas niemieckich bombardowań (Steinhardt, 2008: 615), ale wśród przykładów bohaterstwa wymienia postaci z historii nie tylko Anglii, lecz całej Europy Zachodniej, jak np. francuskiego premiera Charles'a Floqueta, paryskiego arcybiskupa Denisa Auguste'a Affrego czy generała von Ludendorffa. Historia Europy, jej życie polityczne, społeczne i kulturalne są więc dla Nicolae Steinhardta skarbnicą przykładów, odniesień oraz inspiracji.

Świat Zachodu jako potencjalny adresat *Jurnalul fericii*. Rola europejskiego kodu kulturowego

Okolicznością, która może wpłynąć na interpretację roli obrazu Zachodu w *Jurnalul fericii*, jest zamiar autora, by opublikować tę książkę za granicą. Świadczy o nim korespondencja z Virgilem Ierunką – jednym

⁹ „Można je streścić w następujący sposób: tyrania, przymus, nędza, nieszczęścia, nienawiść, plagi, niebezpieczeństwa nie tylko nie łamią ciebie, ale wręcz przeciwnie, czerpiesz z nich szaleńczą chęć życia i wolę walki. [...] Nacierają na ciebie ze wszech stron nieskończone większe siły wroga: walczysz. Wygrywają: urągasz im. Gdy wszystko stracone: atakujesz (właśnie tak mówił Churchill w 1940 r.)”.

ze współpracowników rumuńskiej redakcji Radia Wolna Europa. W jednym z listów Nicolae Steinhardt wyraża pragnienie, by pierwsza wersja dziennika ukazała się na Zachodzie w tłumaczeniu francuskim, a druga – po rumuńsku (Steinhardt, 2008: 689). Choć do Paryża dotarły obie wersje manuskryptu, francuski przekład *Jurnalul fericii* ukazał się dopiero w 1996 r. (Pintea, 2007: 165). Przed upadkiem komunizmu w audycji Radia Wolna Europa poświęconej literaturze rumuńskiej czytano fragmenty Steinhardtowskiej autobiografii (Ardeleanu, 2008: 690).

W zamyśle autora „zachodnie” nawiązania i wątki w *Jurnalul fericii* mogły zatem służyć po części jako układ odniesienia mający ułatwić czytelnikowi zza żelaznej kurtyny orientację w uniwersum totalitarnej Rumunii. Taką funkcję może pełnić rozbudowane porównanie komunistycznych procesów pokazowych z procesem Joanny d’Arc (Steinhardt, 2008: 305–307). Świadomy zachodnich standardów prawnych i wynikających z nich nawyków myślowych, Nicolae Steinhardt sięga do historii Europy Zachodniej, by przystępniej opisać życie za żelazną kurtyną. W sytuacji, gdy pogłębiała się międzynarodowa izolacja Rumunii, a totalitarna rzeczywistość, mająca u podstaw kłamstwa i budowanie pozorów, stawała się coraz mniej zrozumiała dla obserwatora z zewnątrz, autor *Jurnalul fericii* odnajduje wyjście z impasu – odwołuje się do wspólnych, europejskich, doświadczeń. System odniesień kulturowych umożliwia komunikację i zaczyna pełnić funkcję języka – kodu służącego porozumieniu. Nicolae Steinhardt używa tak pojmowanego języka większości, by mówić o doświadczeniach mniejszości.

Wnioski: funkcja obrazu świata Zachodu w *Jurnalul fericii*

Zastosowane przez Nicolae Steinhardta erudycyjne odniesienia, skojarzenia literackie i historyczne oraz analogie pozwalają zatem na uniwersalizację zarówno doświadczenia osobistego, jak i specyficznego doświadczenia rumuńskiego społeczeństwa, zamkniętego w totalitarnym systemie. Nie tylko dostarczają one swoistej siatki pojęciowej, lecz także umożliwiają przejście od tego, co intymne, jednostkowe, lokalne do tego, co wspólne, ogólne, globalne. Budują kontekst dla rumuńskich i Steinhardtowskich doświadczeń – dzięki nim przedwojenna Rumunia jawi się czytelnikowi jako część Europy (nieprzypadkowo w tym okresie Bukareszt nazywano „małym Paryżem”), bezpośrednie i pośrednie kontakty autora z zachodnią cywilizacją nabierają zaś znaczenia inicjacyjnych etapów w jego ewolucji intelektualnej oraz duchowej.

Zachód w *Jurnalul fericii* funkcjonuje więc z jednej strony jako jeden z zamierzonych odbiorców świadectwa o sytuacji w rumuńskim gułagu i potędze – kulturalnej, moralnej oraz duchowej – chrześcijaństwa. Nicolae Steinhardt chce poprowadzić zachodniego odbiorcę przez pełne pozorów i okrucieństwa uniwersum totalitaryzmu i objaśnić mu je. Czuje się częścią cywilizacji Zachodu, dlatego pragnie wskazać odnalezione przez siebie jej źródło siły, którą – jego zdaniem – utraciła. Kultura Zachodu jest też elementem tożsamości samego Steinhardta – przedwojennego dandy-sa, późniejszego więźnia politycznego i mnicha-erudyty.

Wśród typowych dla Steinhardta paradoksów – moralnych, filozoficznych czy kulturalnych – odnajdujemy więc też paradoks Zachodu. Utożsamienie i dystans, kosmopolityzm i patriotyzm na granicy nacjonalizmu, pozbawiony zaściankowych kompleksów krytycyzm i podziw, które cechują postawę Steinhardta, mogą zostać uznane w pewnym sensie za znak rozpoznawczy pokolenia '27, aspirującego do włączenia się w kulturę Zachodu wbrew terrorowi historii.

Bibliografia

- Ardeleanu, George (2000). *Nicolae Steinhardt: monografie*. Braşov: Aula.
- (2008). „Un dosar al memoriei arestate. *Jurnalul fericii* în arhivele Securităţii”. W: Nicolae Steinhardt. *Jurnalul fericii*. Iaşi: Polirom. 663–698.
- (2009). *N. Steinhardt și paradoxurile libertății*. Bucureşti: Humanitas.
- (2012). „Nota asupra ediției”. W: Nicolae Steinhardt. *Jurnalul fericii. Manuscrisul de la Rohia*. Iaşi: Polirom. 5–9.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari, (1975). *Kafka: Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Giugariu, Mihai (red.) (2010). *Prigoana. Documentele ale procesului C. Noica, C. Pillat, S. Lăzărescu, A. Acterian, Vl. Streinu, Al. Paleologu, N. Steinhardt, T. Enescu, S. Al-George, Al. O. Teodoreanu și alții*. Wyd. 2. Bucureşti: Vremea.
- Lovinescu, Eugen (1992a). *Istoria civilizației române moderne*, II. Bucureşti: Minerva.
- (1992b). *Istoria civilizației române moderne*, I. Bucureşti: Minerva.
- Manolescu, Nicolae (2008). *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatura*. Piteşti: Paralela 45.
- Mureşan, Adrian (2006). *Hristos nu trage cu ochiul. N. Steinhardt și Generația '27*. Cluj-Napoca: Limes.
- Petreu, Marta (2003). „Generația '27 între Holocaust și Gulag (I)”. *Revista 22*. Dostęp: 1 czerwca 2014 r. w: <http://www.revista22.ro/generatia-27-intre-holocaust-si-gulag-i-368.html>.
- Pintea, Ioan (1995). „Spre un alt N. Steinhardt”. W: Nicolae Steinhardt. *Călătoria unui fiu risipitor*. Bucureşti: Adonai. 7–9.
- (2007). *Jurnal discontinuu cu N. Steinhardt. Însemnările unui preot de țară*. Piteşti: Paralela 45.

Rousseau, Célia (2012). *L'exigu, ou comment repenser la relation d'espace littéraire au politique. Corpus et analyse de la littérature québécoise du XXe siècle*. Dostęp: 16 maja 2014 r. w: <http://www.youscribe.com/catalogue/tous/litterature/litterature-sentimentale/1-exigu-ou-comment-repenser-la-relation-d-espace-litteraire-au-1978360>.

Steinhardt, Nicolae (2008). *Jurnalul fericirii*. Iași: Polirom.

– (2012). *Jurnalul fericirii. Manuscrisul de la Rohia*. Iași: Polirom.

Między prowizorycznym a ostatecznym. O losach emigracji w powieści Jeana Portante'a *Pamięć wieloryba*

Jean Portante należy do wąskiej grupy współczesnych pisarzy luksemburskich, którzy w ciągu ostatnich 30 lat zaznaczyli swoją obecność książkami ważnymi dla życia literackiego Wielkiego Księstwa. Dobrym przykładem jest jego powieść *Pamięć wieloryba* (*La mémoire de la baleine*), opublikowana po raz pierwszy w 1993 r. przez luksemburskie wydawnictwo Éditions Phi pod tytułem *Pani Haroy lub pamięć wieloryba* (*Mrs Haroy ou la mémoire de la baleine*). Dopiero jednak jej ponowna edycja w 1999 r. pod zmienionym tytułem *Pamięć wieloryba* i ze wstępem Ismaïla Kadarégo, przygotowana przez francuskie wydawnictwo Le Castor Astral w Bordeaux, uczyniła z nieznanego nikomu prowincjonalnego autora pisarza rozpoznawalnego, a jego książkę – ważną pozycją francuskojęzycznej literatury luksemburskiej.

Powieść Portante'a ukazała się w okresie masowego zainteresowania pisarzy szeroko pojętą problematyką autobiograficzną, ukierunkowaną na opowieści o życiu i o przeszłości, wykorzystującą historie rodzinne i losy jednostek uwikłanych w procesy społeczno-historyczne, którymi dotychczas interesowali się głównie historiografowie i socjologowie (Viart, 2005). Przeniesienie akcentu w ostatnim dwudziestoleciu minionego wieku na opis jednostkowych historii było skutkiem zmian geopolitycznych i ekonomicznych, rozmaitych zjawisk dezintegracyjnych, w tym stopniowego zaniku więzi wspólnotowych, które postawiły jednostkę w zupełnie nowej sytuacji. Literatura z tego okresu zaczęła reagować na te zjawiska i zajmować w coraz bardziej widoczny sposób teren zarezerwowany dla nauk społecznych. Nakładanie się tych dyscyplin stało się zjawiskiem powszechnym, co nie pozostało bez wpływu na rozmycie się granic między literaturoznawstwem a socjologią i historią (Compagnon, 2011: 62–70).

Pamięć wieloryba to opowieść o migracji oraz przemianach psychologicznych i tożsamościowych bohatera. W utworze tym główny bohater dokonuje swoistych transgresji kulturowych i tworzy pewien oryginalny wzorzec opisu miejsc opuszczonych i zawłaszczonych. Pierwszoosobowa narracja retrospektywna jest prowadzona z perspektywy dorosłego człowieka, syna włoskich emigrantów, który przeżywa dzieciństwo w Luksemburgu. Konflikty tożsamościowe bohatera zostają ukazane na tle doświadczeń historycznych włoskiej rodziny, poszukującej swojego miejsca na ziemi, rozdartej między dwoma światami kulturowymi i językowymi. Wielonarstwowe relacje między migracją, wykorzeniem, pamięcią a językiem i literaturą przedstawiono na tle procesów historycznych dokonujących się w dwudziestowiecznej Europie. Tytułowy wieloryb, ssak morski, najstarsze z żyjących zwierząt wędrownych, które pierwotnie było zwierzęciem lądowym, staje się w tej książce nie tylko symbolem rozdarcia między Włochami a Luksemburgiem, lecz także mitycznym wyobrażeniem stale wędrującego człowieka. *Pamięć wieloryba* ma cechy charakterystyczne dla powieści współczesnej: wpisanie postaci i intrygi w kontekst historyczny, prowadzenie dyskusji na temat miejsca i znaczenia pamięci oraz determinizmu historycznego, wzajemne przenikanie się różnych sposobów myślenia, a także wewnętrzne przeżywanie okoliczności zdarzeń (Gengembre, 2011: 122–135). Podstawowy wątek powieści stanowi historia rodzinna, dlatego siłą rzeczy w utworze są obecne zarówno wydarzenia historyczne, które wpłynęły na losy rodziny narratora, jak i topograficzne umiejscowienie wędrowni rodziny emigrantów. Jeśli posłużymy się terminologią Dominique’a Viarta, możemy zaliczyć tę książkę do nurtu powieści filiacyjnej ze względu na respektowanie podwójnego imperatywu etycznego w trakcie odtwarzania losów rodziny – wiarygodności tekstu oraz prawdziwości rekonstrukcji życia, które dotychczas nie zostało opowiedziane ani też przekazane w żadnej innej formie kolejnym pokoleniom. Jedną z cech charakterystycznych tak rozumianej powieści jest przyjęcie przez autora perspektywy socjologii historycznej, kładącej nacisk na przemiany społeczno-ekonomiczne grupy ludzi oraz eksponowanie wpływu tych zmian na jakość życia jednostek (Viart, 2009).

Narratorem powieści jest *alter ego* pisarza – Claude Nardelli, urodzony w 1950 r. w Luksemburgu syn obcokrajowców, który zgodnie z miejscowym prawem w wieku 18 lat zostanie naturalizowany. Claude snuje opowieść o swoim dzieciństwie od trzeciego roku życia do uroczystości pierwszej komunii, którą przeżywa w wieku szkolnym. Pierwszy okres jego życia wiąże się z mglistymi wspomnieniami dotyczącymi przejazdu platformy z wielorybem; drugi obejmuje kilkanaście miesięcy pobytu we Włoszech,

a trzeci odnosi się do życia dorastającego chłopca w Differdange. Powieść opowiada także o rodzicach, dziadkach i kuzynach bohatera, którzy stopniowo opuszczali biedną Abruzję w poszukiwaniu lepszego życia za granicą. Pierwsze lata XX w. to początek fali emigracji nie tylko do Stanów Zjednoczonych, lecz także na północ Europy, do Francji i Luksemburga, gdzie potrzebna była siła robocza do pracy w kopalniach węgla oraz rudy żelaza. Włosi, głównie mężczyźni, wyjeżdżali do nieznanego kraju z nadzieją na godne życie i dobre zarobki. Początkowo wyjazdy do Luksemburga miały charakter sezonowy i wiązały się z niewolniczą pracą za nędzne wynagrodzenie. W kolejnych latach XX w. do Luksemburga napływało coraz więcej włoskich emigrantów, choć w latach 30. na mocy prawa emigrację do Wielkiego Księstwa ograniczono. Jednych los nie oszczędzał, innym zaś udawało się znaleźć przyzwoitą pracę i ci decydowali się na pozostanie w obcym kraju. Ze względu na położenie geopolityczne Luksemburga, podczas I i II wojny światowej włoscy emigranci nie byli tam mile widziani. W 1914 r. Włochy nie znajdowały się po tej samej stronie co okupujący miasteczko Differdange Niemcy. Ślepy los sprawił, że w 1940 r. Włochy jako sojusznik Niemiec znowu nie były po słusznej stronie. Uciekający przed biedą wieśniacy z San Demetrio, Cardabello i Barisciano w niektórych okresach cierpieli więc biedę również w Luksemburgu.

Wspomnienia z czasów wojny pojawiają się także w opowieściach rodziców i krewnych narratora, w których przypadku status ekonomiczny na ogół łączył się z lewicowymi przekonaniami politycznymi. Mieszkańcy Abruzji, w większości komuniści, uciekali na północ Europy także z obawy przed prześladowaniami ze strony faszystów. Strach przed „czarnymi koszulami” i Niemcami powracał obsesyjnie w rozmowach, ale stosunek do historii oraz bieżących wydarzeń politycznych zależał również od stopnia integracji w nowym środowisku i był źródłem widocznych podziałów w rodzinach emigrantów. Wielu Włochów musiało walczyć w armii Mussoliniego, dlatego w rozmowach często pojawiał się wątek zwycięzcy i przegranego. Im bardziej emigrant czuł się Luksemburczykiem, tym łatwiej dystansował się od zdarzeń i osób, które w tym czasie rozpałały umysły Włochów. Dla osiadłych w nowym kraju emigrantów hasła takie jak „Benito Mussolini”, „Giuseppe Djougachvili (Stalin)”, „Węgry 1956”, „Związek Radziecki” podlegały już zupełnie innym interpretacjom, a ich przekonania stawały się coraz bardziej prawicowe. Niezależnie od tego, po wojnie Luksemburczycy traktowali „makaroniarzy” jako zwolenników Mussoliniego, a spotykanych na ulicy włoskich komunistów kojarzyli ze stalinowcami.

Osiedlający się od początku XX w. w Luksemburgu Włosi aktywnie uczestniczyli w rozwoju miasta Differdange, które najpierw było osiedlem górniczo-hutniczym, a w 1907 r. otrzymało prawa miejskie¹. Miasto, jak i całe księstwo, z biegiem lat przeobrażało się, pojawiały się nowe nazwy ulic, sklepy zmieniały szyldy, a miejsce tramwajów zajmowały autobusy. Symbolem tych zmian stały się kina, które stopniowo znikają z miejskiego pejzażu. Emigranci pozostawiali swoje ślady na każdej ulicy, we wszystkich zakątkach miasta. W pisanych z perspektywy terażniejszości wspomnieniach Portante wielokrotnie powraca do problematyki integracji Włochów na obcej ziemi i – siłą rzeczy – do opisu codzienności rodziny Nardellich w Luksemburgu. Przystosowanie się do nowego środowiska społecznego nie było sprawą prostą ze względu na różnice kulturowe między Włochami a Luksemburczykami, a także z powodu silniejszych u Włochów więzów rodzinnych i przywiązania do tradycji oraz, tak jak w przypadku Nardellich, różnego nastawienia członków rodziny do kwestii emigracji. Narrator i jego matka marzyli o powrocie do Włoch, w przeciwieństwie do ojca i starszego brata narratora, którzy czuli się bardziej związani z Luksemburgiem.

Adaptacja w podstawowym zakresie była jednak niezbędna do normalnego funkcjonowania w nowym kraju i wiązała się w pierwszym rzędzie z przyjęciem zewnętrznych oznak identyfikacji narodowej: rezygnowano z włoskiego brzmienia imion na rzecz ich wersji luksemburskiej, niemieckiej lub francuskiej. Alfredo stawał się Fredym, a Claude zastępował Claudia. Jeśli otwierano sklep, na szyldzie umieszczano francusko-brzmiącą nazwę. Rodziny przyjmowały model życia typowy dla społeczności lokalnej: kobiety umilały sobie wypełnianie domowych obowiązków udziałem w radiowych grach i loteriach z nagrodami, mężczyźni w wolnym czasie słuchali audycji sportowych nadawanych w niemieckojęzycznych stacjach. W świadomości wielu emigrantów Luksemburczykiem był ten, kto jadł nóżki wieprzowe, sałatkę z ozorków, flaki oraz kaszanke. Narrator wielokrotnie zadaje sobie pytanie, czy o byciu Luksemburczykiem decyduje sposób ubierania się, mówienia lub chodzenia, czy rodowici mieszkańcy księstwa inaczej słyszą piosenki i inaczej grają w karty oraz bule. Claudio zdawał sobie sprawę z tego, że nigdy nie będzie prawdziwym Luksemburczykiem, ponieważ nie tylko nosił długie włosy, lecz także do jedzenia makaronu nie używał noża – odmiennie od lokalnych barbarzyńców.

Ojciec bohatera przywiązywał dużą wagę do nauki języków i pragnął, aby jego synowie kształcili się, ponieważ – jak twierdził – jeden robotnik

¹ Obecnie liczy ok. 23 tys. mieszkańców i jest trzecim pod względem wielkości miastem Wielkiego Księstwa.

w domu wystarczy. Claudio i Ferni (Fernando) szybko nauczyli się francuskiego i luksemburskiego, czyli języków, w których – oczywiście oprócz rodzimego włoskiego – rozmawiano w domu. Bracia rozmawiali ze sobą po francusku, a z ojcem – zawsze po luksembursku. Jedynie matka narratora konsekwentnie odmawiała nauki tego języka o obcych jej dźwiękach. Szybko nauczyła się za to francuskiego, który stał się symbolem jej oporu wobec wszystkiego, co germańskie. Z czasem te trzy języki zaczęły się mieszać – wiele słów, wyrażeń i formuł przechodziło z jednego do drugiego. W efekcie powstał charakterystyczny dla rodziny Nardellich żargon. Integracji językowej sprzyjały też mieszane małżeństwa luksembursko-włoskie lub luksembursko-belgijskie wśród bliskich krewnych głównego bohatera.

Coraz dłuższe pobyty Włochów w Luksemburgu nie doprowadziły do całkowitego zerwania kontaktów z ojczyzną, ale życie w nowym kraju miało duży wpływ na postrzeganie przeszłości, a także na trwałość nawyków i przyzwyczajzeń z okresu włoskiego. Decyzję o emigracji podejmowano szybko i z przekonaniem, że wszystko należy zostawić i nie oglądać się za siebie. Konieczność adaptacji w społeczeństwie o odmiennej mentalności nakazywała w pierwszej kolejności zapomnieć o włoskich korzeniach. W każdej sytuacji należało jak najmniej mówić o swoim pochodzeniu, a już zwłaszcza o Abruzji, którą chętnie zastępowano lepiej brzmiącą „Toskanią”. Akceptacja włoskiego pochodzenia pojawiała się dopiero wtedy, kiedy bilans zysków i strat pozwalał podjąć decyzję o pozostaniu w Luksemburgu. Wynikający z niższego statusu społecznego wstyd ustępował miejsca dumie, wspomaganej krytycznym podejściem do przeszłości i jej mitologizacją. Okazywanie włoskości, zwłaszcza wśród starszych osób, przestawało być krępujące, o czym świadczyły powszechne kultywowanie tradycji rodzinnych oraz powrót do życia wspólnotowego, przeniesionego z tradycji Abruzji. Starsze kobiety, zgodnie z włoskim zwyczajem, zaczęły nosić czarne stroje, a mężczyźni wspólnie oglądali telewizyjne relacje sportowe w ulubionym barze. Bez wstydu słuchano włoskich piosenek lub śpiewano włoskie pieśni rewolucyjne. Powróciły typowe dla włoskiej mniejszości sposób wysławiania się, używania wulgaryzmów i gestykulowania oraz specyficzna mowa ciała. Przeszłość stawała się przedmiotem dyskusji, a wszelkie negatywne kwestie i zjawiska z życia w Abruzji nabierały innego znaczenia, stawały się przedmiotami swoistego kultu oraz urastały do rangi mitu wartego utrwalenia.

Problematyzując w powieści *Pamięć wieloryba* historyczny wymiar doświadczeń rodziny Nardellich, Portante wpisuje się w dyskusję na temat powiązania między fikcją a historią, opisanego przez Ricœura najpierw w *Temps et récit III* (Ricœur, 1985: 329–348), a następnie doprecyzowa-

nego w *Soi-même comme un autre* w formie koniecznej relacji między historią, opowieścią i tożsamością podmiotu (Ricoeur, 1990). Zgodnie z postulatami Ricoeura, narracja powieściowa potrzebuje historii, jeśli chce mieć dostęp do pamięci (Asholt, 2011: 149–158). Owa zależność między historią a fikcją nie jest niczym innym jak przekształcaniem historycznym, które sprawia, że pisarzowi udaje się stworzyć świat oderwany od swojej czasowości i przybierający charakter mitu (Curatolo, 2011: 199–211). Historia emigracji rodziny Nardellich zostaje opowiedziana na tle niekończących się odniesień do mitu wieloryba i do różnorodnych tekstów literackich, studiów historycznych oraz geograficznych, relacji z podróży, podręczników dla wielorybników, których listę autor zamieszcza na końcu powieści. Poszczególne sekwencje utworu zaczynają się i kończą cytatami z wybranych pozycji. Nałożenie się tych dwóch porządków tworzy opowieść o ludziach wędrujących z jednego miejsca w drugie, niepewnych swojej sytuacji.

Tytuł książki to również pytanie o zasoby pamięci emigranta. Nie bez powodu wątek powracający w powieści stanowi zdarzenie z 1953 r., którego autentyczności narrator po latach nie jest już pewien. Na podstawie zdjęć i relacji ludzi próbuje jednak odtworzyć niecodzienny spektakl, jakim był przejazd na platformie wagonu kolejowego wieloryba znalezionej w okolicach przylądka Haroy. Claudio miał wówczas trzy lata i niewiele pamiętał z tamtych lat, ale widok olbrzymia o przydomku Mrs Haroy nie dawał mu spokoju. Chwilami wydawało mu się, że to raczej jego starszy brat był świadkiem tego zdarzenia. Czasami miał też wrażenie, iż w jego pamięci mieszały się zasłyszane historie o Mobym Dicku, Pinokiu i biblijnym Jonaszu. W pobliskiej kawiarni szukał naocznych świadków przejazdu wieloryba, oglądał także zdjęcie z tamtych czasów, na którym widniały wagony kolejowe, ale nie Mrs Haroy. Nie był pewien, czy wieloryb rzeczywiście przejeżdżał przez Differdange, a jeśli tak, to w którym roku, żywy czy martwy, i czy uwieczniono go na kartkach pocztowych.

Historia wieloryba na dworcu kolejowym powraca w powieści wielokrotnie, poparta cytatami z różnych tekstów. Pewności, że nie widział go ani na dworcu w Differdange, ani nigdzie indziej, bohater nabiera dopiero wtedy, kiedy jest już przekonany, że żyje – tak jak i inni mieszkańcy – mitem, który przez lata utrwał się w ich świadomości. Z uwagi na brak dowodów potwierdzających autentyczność zdarzenia, a także z powodu „zapominającej pamięci” (termin J. Supervielle’a) historia wieloryba nabrała znamion wydarzenia fikcyjnego. Tam, gdzie kończy się pamięć, toruje sobie miejsce fikcja, o czym narrator informuje czytelnika, zastanawiając się, czy obraz wieloryba w Differdange nie jest wyłącznie efektem

jego wyobraźni. Jeśli to prawda, że kłamstwo zbiorowe nie istnieje oraz że nie zasłanianie się niepamięcią, pozostawało mu tylko wierzyć w autentyczność tego zdarzenia, a reszty dopełniły zasłyszane historie, opowieści o wielkich ssakach i literatura. Narrator miał jednocześnie świadomość, iż przejeżdżająca na platformie pociągu Mrs Haroy była symbolem tułaczki emigrantów, którzy „[...] rzućeni na morze, stali się, jak obojętnie jaka ryba, ofiarami przyływu i odpływu”² (Portante, 1999: 157). W centrum swojej opowieści narrator umieścił tragiczną historię wielorybów, którą swego czasu opowiadał w szkole nauczyciel biologii. Wynikało z niej, że zanim zwierzęta te znalazły się w morzu, ewoluowały jak inne ssaki lub dinozaury. Miały cztery kończyny i oddychały tak jak ludzie. Były jednak ciężkie jak dinozaury i nie mogły już żyć w swoim środowisku. Zdaniem Claudia, „wtedy właśnie rozpoczął się ich exodus w stronę morza obiecanego” (Portante, 1999: 157) – tak jak rozpoczęła się wędrówka w stronę ziemi obiecanej wyznawców Mojżesza, przodków jego przyjaciela Charly'ego, o których z kolei opowiadała katechetka, siostra Lamberta. Kiedy więc wieloryby dotarły do morza, ich kończyny zmieniły się w płetwy, ale zwierzęta nadal musiały oddychać jak ludzie i inne ssaki:

ponieważ nie były u siebie ani w morzu, ani na lądzie, wieloryby wiodły, według naszego nauczyciela, tragiczny żywot. Oto dlaczego były zawsze smutne i wyrzucały w powietrze strumień wody widoczny z odległości kilku kilometrów, i zostawiały w wodzie ich melancholijną pieśń. (Portante, 1999: 157)

W tej pouczającej historii Claudio odnalazł analogię do przeżyć swojej rodziny, która nie była już rodziną z Abruzji, ale jeszcze nie stała się w pełni rodziną z Differdange. Jako małe dziecko, jeszcze nie w pełni świadome, czuł, że czeka go taki właśnie los wędrowca. W końcowej części książki narrator podaje kilkadziesiąt przykładów wielorybów opisanych w literaturze światowej, z których każdy utrwalił się w świadomości zbiorowej w sposób jedyny i niepowtarzalny, podporządkowany subiektywnej mitologii (Mersch, 1999: 11). W mitycznych wyobrażeniach wieloryba, czyli wszędzie tam, gdzie pamięć nie jest w stanie opisać doświadczenia pojedynczego człowieka i gdzie musi ustąpić miejsca fikcji, odbija się los uchodźców, ludzi wędrujących z przymusu lub dla przyjemności, wiecznych tułaczy wyposażonych w dwie pamięci, o czym pisze we wstępie do powieści Ismaël Kadaré.

Choć powieść została zatytułowana *Pamięć wieloryba*, Jean Portante pisze przede wszystkim o własnej pamięci, pamięci emigranta obciążonej doświadczeniem życia we Włoszech i w Luksemburgu, a więc w jakimś

² Przekłady fragmentów powieści Portante'a pochodzą od autora.

sensie pamięci rozdwojonej i przez to niedoskonałej. Opowieściom o losie rodziny emigrantów przez cały czas towarzyszy przekonanie autora, że nie jest on w stanie opowiedzieć wszystkich przeżyć swojego bohatera:

Gdybym tylko umiał opowiedzieć wszystko w tym samym czasie. Kiedy chce trochę uporządkować sprawy, jestem prawdziwym kłębkim nerwów. Tak, jakbym robiąc to, ryzykował, że zapomnę o rzeczach istotnych. A co tak naprawdę jest istotne? Czyż pamięć sama z siebie nie segreguje ważnych zdarzeń, zagrzebując w niepamięci te niepotrzebne lub przykre i spychając na drugi plan te zdarzenia, które mogą jeszcze poczekać? W tych dniach pamięć robi mi głupie kawały, a rzeczy, o których myślałem, że je na zawsze zapomniałem, pojawiają się nagle, tryskają jak strumień wody, jak olbrzymi słup pary wyrzucany przez nozdrza wieloryba. (Portante, 1999: 80)

Pamięć jest więc selektywna. Niektóre zdarzenia zapadają się w nicość, inne nagle powracają. Czas, który mija, sprzyja zapomnieniu, a kurcząca się pamięć ustępuje miejsca rozumowi. Dylemat zapominającej pamięci towarzyszy pisarzowi bezustannie i jest obecny na poziomie metajęzyka w całej opowieści o rodzinie Nardellich. Jak opowiedzieć o zdarzeniach z życia, które umykają z pamięci i powracają później całkowicie zmienione? Czy nie towarzyszy temu obawa przed zniekształceniem? Czy jakakolwiek deformacja wspomnień nie jest skutkiem nostalgii, którą odczuwamy na dwa różne sposoby: jako fragmentaryczny obraz faktów i zdarzeń z przeszłości oraz jako obraz zdeformowany samym aktem utrwalania przeżytego? Pytania te powracają wielokrotnie, ponieważ pisarzowi trudno połączyć w całość oba obrazy. Dotyczy to głównie wspomnień włoskich z młodych lat interpretowanych z perspektywy terażniejszości i wspomnień z nieodległej przeszłości w Luksemburgu, jak również obrazów samego siebie dawniej i dzisiaj.

Nieograniczone możliwości, jakie dawały autorowi transpozycja zdarzeń i faktów oraz rekonstrukcja osób, które bohater spotykał na swojej drodze, nie zadowalały w pełni pisarza, ponieważ oba procesy niosły ze sobą także pewne zagrożenia. Próba wiernego przedstawienia osób i zdarzeń była każdorazowo skazana na niepowodzenie – bez względu na to, czy dotyczyła osobistych doświadczeń narratora, czy przeszłości w ogóle. Za każdym razem, kiedy rekonstrukcja zbliżała się do oryginału, stwierdzał on nagle, że czegoś brakowało, a sama postać stawała się nieprzekonująca. Rozdwojona przeszłość emigranta potęgowała uczucie zapominającej pamięci, opisanej malowniczo jako beczka, do której wlewano różne płyny i wszystko się wymieszało. Kiedy zatem pisarz zabierał się do opisanego swojego młodzieńczego życia, w beczce pozostawała nierozpoznawalna ciecz. Przedzierając się przez obszary czasu i pamięci, czuł, że traci kon-

takt z otaczającymi go ludźmi. Nie mógł więc stwierdzić, czy to, o czym pisze, jest prawdą, czy zostało wymyślone, ponieważ z jednej strony, sito pamięci utrudniało stworzenie wiernego obrazu przeszłości, z drugiej natomiast, porządkowało życie poprzez usunięcie zbędnych elementów i jego fikcjonalizację.

Claude'a, narratora *Pamięci wieloryba*, dzieli od Claudia przepaść. Pozornie są do siebie podobni, ale różnią się obrazem małego chłopca, który Claude tworzy po latach:

Mówienie o sobie jest rzeczą intymną. Nie powinno to nikogo obchodzić. Claudio, mówiąc o sobie w pierwszej osobie, stał się kimś innym. Postacią fikcyjną. Postacią z książki. Zresztą to nie on opowiada o sobie. W czasach swojej podróży do Włoch, na przykład, nie umiał pisać. Rzeczy, które mówi, to ja, autor książki, mówię za niego; ludzie, których spotyka, spotyka dzięki mnie; to ja wymyślałem epizody z jego życia. (Portante, 1999: 406–407)

Portante rozgrywa swoją tożsamość w Ricœurowskiej kategorii *ipse*, podobieństwa, a nie bycia identycznym, co daje możliwość odczytania tej powieści jako autofikcji. Niemożność dokonania wiernej rekonstrukcji przeszłości głównego bohatera i jego rodziny skłania autora do swoistego kłamstwa, a więc do takiej deformacji przeszłości, która eksponuje możliwy przebieg zdarzeń i faworyzuje podstawowe mechanizmy historyczne, przenosząc całą opowieść do sfery mitycznego wyobrażenia o tym, co zdarzyło się jednostce na przestrzeni wielu lat. Do takiego stwierdzenia skłania sam narrator: w pewnym momencie opowiada o przygotowaniach do uroczystości komunijnych, które w tekście nabierają charakteru rytualnego przejścia w inny świat – świat rozumu i pogodzenia się ze swoją sytuacją. Siostra Lamberta kazała dzieciom spisać wszystkie grzechy po niemiecku, ponieważ, jak twierdziła, Pan Bóg rozumiał doskonale po luksembursku, ale, niestety, żadne dziecko nie potrafiło pisać w tym języku. W przypadku narratora liczyły się tylko grzechy luksemburskie, gdyż we Włoszech grzeszył przecież w innym języku. Scenę tę pisarz interpretuje po latach jako utraconą szansę na napisanie autobiografii. Bilans życia przed pierwszą komunią, kiedy to musiał powiedzieć wszystko o sobie, tak jak na spowiedzi, nadawałby się znakomicie do tej formy pisania o sobie, ale referencjalne odwzorowanie przeszłości nie było już możliwe.

W opinii rodziny Claude był wielkim kłamcą, ponieważ potrafił ukrywać lub zniekształcać w danym momencie taką czy inną prawdę. On sam miał jednak świadomość, że kiedy opowiada o losach rodziny, ciąży na nim obowiązek ratowania siebie i swoich bliskich. Uważał, że kłamstwo, które polegało na mówieniu, iż

[...] ani ja, ani mój ojciec, mimo nazwiska kończącego się na 'i', nie byliśmy Włochami, że cała nasza rodzina była więc od dawna Luksemburczykami nie było kłamstwem w prawdziwym tego słowa znaczeniu, biorąc pod uwagę fakt, że Luksemburczycy i Włosi mieli po części wspólnych przodków, Rzymian, którzy znacznie wcześniej, jeszcze przed ustanowieniem narodowości luksemburskiej, mieszkali zarówno w Abruzji i San Demetrio, jak i w Luksemburgu i Differdange. (Portante, 1999: 424)

Portante odwołuje się tutaj wyraźnie do wyrażenia „kłamać prawdziwie” (*le mentir-urai*), wymyślonego przez Louisa Aragona w noweli o tym samym tytule, odnoszącego się do sztuki powieści. Zdaniem Aragona, pisanie polega na fikcyjnym przekształcaniu zachowanych w pamięci faktów i w konsekwencji na ujawnianiu prawdy poprzez ich fabularyzację oraz idealizację.

Wykorzystanie przez Portante'a mitu wieloryba w opisie doświadczenia emigracji i w ogóle w postrzeganiu rytuału przejścia z jednej kultury do drugiej jest też refleksją o poszukiwaniu konsensu między tym, co pierwotne, a tym, co przyswojone. Narrator zastanawia się, jak długo wieloryb może tkwić w zawieszeniu, w tym swoistym *no man's land*, pojmowanym jako strefa ochrony zwierzęcia przed czyhającym na niego niebezpieczeństwem, „kiedy już wiadomo, że statek kieruje się w jego stronę. Być może wieloryb oczekuje tego statku” – pisze dalej Portante (1999: 445) – „aby zmierzyć się z tymi, którzy w przeszłości polowali na niego, dziesiątkując go i skazując na wymarcie”. Dla emigranta z Włoch takim *no man's land* był tunel kolejowy Świętego Gotarda w Alpach. Przejazd przez niego łączył się nierozzerwalnie z początkiem nowej drogi i nowego życia, z wejściem w inną kulturę i tradycję, w świat innych zwyczajów, gdzie intensywne zapachy z włoskich kuchni ustępowały miejsca sterylnej czystym i bezwonnym sklepikom w Differdange. Przekraczanie tej granicy nie pociągało za sobą wielkiego niebezpieczeństwa jak w przypadku wielorybów, ale do wyjazdu na północ przygotowywano się z niepokojem, tak jakby z drugiej strony tunelu czekał jeszcze gorszy los.

Rodzina Nardellich oswajała się z emigracją stopniowo, zmniejszając częstotliwość podróży wahadłowych między Differdange a San Demetrio i usiłując osiedlić się w lepszym świecie. Pamięć narratora i członków jego rodziny, początkowo silnie związana z włoskim okresem życia, z czasem wypierała wcześniejsze doświadczenia, działała, jak pisze Portante, niczym walec, który zgniatał całe jej pokłady. W trakcie przejazdu przez Alpy wymazywały się wspomnienia, a sam tunel Świętego Gotarda stawał się ważnym elementem metafory wędrowania z jednego miejsca w drugie. Choć wędrowcom brakowało domu, nie rezygnowali z kolejnej podróży w poszukiwaniu szczęścia. Narrator wiedział, że jego ojciec, choć bardzo

chciał być Luksemburczykiem, nigdy nim nie będzie, tak jak matka nigdy już nie będzie Włoszką. Matka pogodziła się z myślą o zostaniu obywatelką Wielkiego Księstwa, choć ludziła się nadzieją, że przyjazd do Differdange będzie tylko prowizorycznie ostateczny. Ojciec nie miał natomiast żadnych złudzeń – pobyt w Luksemburgu miał być ostatecznie prowizoryczny. W obu przypadkach oznaczało to, że stan zawieszenia między prowizorycznym a ostatecznym będzie trwać w nieskończoność. Magiczne zaklęcie: „w przyszłym roku wrócimy do siebie” nie niosło już żadnej treści.

Dla narratora powieści, Claude'a, bądź co bądź Luksemburczyka, wraz z rodzinnymi podróżami narodziła się nowa rasa emigrantów, zawieszona między dawnymi wędrowcami a ludźmi osiadłymi czasów obecnych, którzy przechowują w pamięci obraz podróży i żyją nadal jej idea. Granice stały się porowate, a ich przekraczanie – niezauważalne, bez jakiegokolwiek znaczenia. Mieszkaniec Differdange – miasta usytuowanego blisko niewidzialnej linii granicy – odczuwał ich bezprzedmiotowość każdego dnia. W państwie kieszonkowym, jakim jest Luksemburg, krzyżowały się losy różnych wędrowców, mieszały się zdarzenia mniej lub bardziej spektakularne, wojny pozostawiały takie same ślady jak we Francji lub w Niemczech, a szkielety spoczywające w luksemburskiej ziemi, tak jak w ziemi sąsiadów, od zawsze były pozbawione narodowości.

Wędrowanie z jednego miejsca w drugie oraz chwilowe zapuszczanie korzeni stało się w Wielkim Księstwie cechą wyróżniającą, o czym Portante zdaje się przekonywać swojego czytelnika, nakładając na historię rodzinną opowieść o dryfujących i niepewnych swoich losów wielorybach. Być może należy zgodzić się z tezą o tym, że Luksemburg zaakceptował rozmaitych tymczasowych najeźdźców – imigrantów, bankierów, urzędników europejskich, chroniących małe państwo przed licznymi próbami zawłaszczenia (Mensch, 1999: 11). Twórczość Jeana Portante'a jest z pewnością przypadkiem szczególnym, ale przykłady innych pisarzy luksemburskich, takich jak Guy Rewenig, Edmond Dune, José Ensich, Lambert Schlechter, Jean Sorrente, którzy, podobnie jak autor *Pamięci wieloryba*, podejmują wątek wędrowki, zdają się świadczyć o tym, że dryfowanie to jeden z ulubionych tematów literatury luksemburskiej.

Bibliografia

- Asholt, Wolfgang (2011). „Adieu, vive clarté... ou l'écriture de l'histoire”. W: J. Guérin, A. Schaffner (red.). *La portée de l'histoire: études sur le roman français moderne et contemporain*. Lille: Roman 20–50. 149–158.
- Compagnon, Antoine (2011). „Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines”. *Le débat*, 165. 62–70.

- Curatolo, Bruno (2011). „Raymond Guérin et le «genre» de la *fiction*”. W: J. Guérin & A. Schaffner (red.). *La portée de l'histoire: études sur le roman français moderne et contemporain*. Lille: Roman 20–50. 199–211.
- Gengembre, Gérard (2011). „Histoire et roman aujourd'hui: affinités et tentations”. *Le débat*, 165. 122–135.
- Mersch, Corina (1999). *Un miroir aux alouettes. Petit dictionnaire de la pensée nomade*. Echternach: Phi.
- Portante, Jean (1999). *La mémoire de la baleine*. Bordeaux: Le Castor Astral.
- Ricoeur, Paul (1985). *Temps et récit, III*. Paris: Seuil.
- (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Viart, Dominique (2005). „Introduction”. W: D. Viart & B. Vercier (red.). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas. 5–6.
- (2009). „Nouveaux modèles de représentation de l'histoire en littérature contemporaine”. W: D. Viart (red.). *Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*. Caen: Lettres Modernes Minard. 11–39.

Mit Wilhelma Tella w kontekście dialogu międzykulturowego: *La véritable histoire de Gayoum ben Tell* Rafika Ben Salaha

Powieść *La véritable histoire de Gayoum ben Tell* (*Prawdziwa historia Gayouma ben Tella*) Rafika Ben Salaha z 2007 r. jest próbą odczytania na nowo legendy Wilhelma Tella. Autor, szwajcarski pisarz tunezyjskiego pochodzenia oraz historyk, nawiązuje do mitologii helweckiej i łączy ją z baśniowością północnoafrykańską; w ten sposób czyni z niej pomost w dialogu międzykulturowym. Przekraczając rozmaite konwencje, dokonuje wielopłaszczyznowej aktualizacji mitu.

Jako artysta o maghrebskich korzeniach, Ben Salah sytuuje mit Wilhelma Tella w kontekście współczesnych refleksji nad wielokulturowością Szwajcarii. Z kolei z perspektywy historyka próbuje określić pozycję legendy w szwajcarskim uniwersum kulturowym, włączając się, z właściwą sobie przewrotnością i poczuciem humoru, do polemiki toczącej się wokół historii postaci łuczника z Bürglen.

Na wstępie naszej analizy przywołajmy zatem opinię Jeana-François Bergiera, który podsumowuje toczącą się od XIX w. debatę na temat naukowej wiarygodności założycielskich symboli Helwecji. W swojej pracy *Guillaume Tell. Légende et réalité dans les Alpes du Moyen Âge* (*Wilhelm Tell. Legenda i rzeczywistość w średniowiecznych Alpach*) z 1988 r. Bergier potwierdza tezę o braku historycznych dowodów na istnienie strzelca z Bürglen, a jednocześnie podkreśla fundamentalne znaczenie tej postaci w tworzeniu się tożsamości Szwajcarów (zob. Bergier, 1988: 9)¹.

¹ „Guillaume Tell est un héros dont ni moi, ni personne ne peut affirmer en toute conscience ni qu'il a véritablement existé, ni qu'il n'est qu'une figure de légende” (Bergier: 1988: 9); („Wilhelm Tell jest bohaterem, o którym ani ja, ani nikt nie jest w stanie orzec z pełną świadomością, ani że rzeczywiście istniał, ani że jest figurą legendarną”). Tłumaczenia wszystkich cytatów przywołanych w artykule pochodzą od autorki.

Bergier zgadza się z Louisem Vuilleminem, autorem *Histoire de la confédération suisse* z 1875 r. – przyznaje, że opowieść o Tellu ma w historii Szwajcarów „większą wartość moralną i większe znaczenie niż wiele faktów”, ale równocześnie wiąże jej genezę np. ze skandynawskimi średnio-wiecznymi opowieściami ludowymi (Bergier, 1984: 324–325).

Legenda o Wilhelmie Tellu była tradycyjnie wiązana z przysięgą w Grütli: protest łucznika miał wywołać bunt przeciw Habsburgom w trzech kantonach założycielskich (por. Bergier, 1984: 324–325). Wydarzenie to stało się jednym z symboli federacyjnej koncepcji państwa, mającej u podstaw solidarność, niezależność państwową, wspólnotę wartości moralnych i zgodność interesów społeczno-politycznych jego członków. Zdaniem Joëlle Kuntz, autorki *L’histoire suisse en un clin d’œil (Historia szwajcarska w mgnieniu oka)*, kompromis, zgoda, mediacja, równowaga – te kluczowe dla tradycyjnego wizerunku Szwajcarii słowa – biorą swój początek w koalicji trzech Szwajcarów, zainspirowanej, według legendy, wzorową postawą Tella (zob. Kuntz, 2006: 12–15).

Czyn łucznika z Bürglen, który nie pochylił czoła przed symbolem habsburskiej dominacji, podsycając w ten sposób dążenia wolnościowe i niepodległościowe innych mieszkańców regionu Waldstätten, zostaje wpisany w szwajcarskie dziedzictwo kulturowe i stanowi ważny element narodowego uniwersum. We współczesnej Szwajcarii ikoniczne znaczenie tej postaci pozostaje przedmiotem licznych refleksji, chociaż – co oczywiste – nie są one tak burzliwe jak w połowie XIX w., gdy skutek obalenia przez Josepha Koppa tezy na temat jej istnienia wybuchły – o czym pisze Bergier (1984: 324) – „skandal, traumatyzm, swoista szwajcarska sprawa Dreyfusa”.

Niezwykle silne zakorzenienie w zbiorowej świadomości historii, która ma wyznaczniki mitu, wynika z tego, że atrybuty, w jakie wyposażono postać Wilhelma Tella, zdawały się doskonale odnosić do zmieniającej się helweckiej rzeczywistości. Figura Wilhelma Tella wpisała się tym samym w swoistą wielowątkową narrację, zdolną – poprzez swoje podobieństwo do dyskursu historycznego – nawiązać do różnych wątków ideologicznych podejmowanych przez szwajcarskie społeczeństwo. Wilhelm Tell stał się symbolem spajającym federację, wielokrotnie konfrontowaną z partykularnymi interesami politycznymi i zagrożoną konfliktami religijnymi. Nie dziwi zatem, jak podkreślają Bergier (zob. 1984: 320–324) i Alfred Bächtold (zob. 2004: 9), to, że od XVI w. popularność tej postaci stale wzrasta dzięki licznym przedstawieniom i interpretacjom: większość środowisk, od wiejskiego ludu po liberalną burżuazję, powołuje się na etos Tella.

Wówczas to powstaje *Chronicon Helveticum*, pierwsze dzieło o ambi-
cjach historycznych. Jego autor, Aegidius Tschudi, sporządza kompilację

różnych wersji opowieści o Wilhelmie Tellu i łączy jego losy ze wspomnianą już przysięgą w Grütli (zob. Bergier, 1984: 326; Berchtold, 2004: 14–15)². To uprawomocnienie opowieści, której wersje pisane powstają 150 lat po domniemanym wydarzeniu, staje się przyczyną wielu nieporozumień. Wątpliwy charakter źródeł³, dostrzeżony już w XVIII w., jest przedmiotem dociekliwych badań dziewiętnastowiecznych historyków pozytywistów. Ostatecznie podważą oni autentyczność bohatera (por. Bergier, 1984: 324–325). Doprowadzi to do definitywnej rewizji historii Szwajcarii, do której nawiążą pod koniec XX w. Bergier i Berchtold.

Równocześnie z procesem swoistego „odhistorycznienia” opowieści dokonywać się będzie jej popularyzacja poza granicami Szwajcarii. Odwołajmy się w tym kontekście ponownie do Berchtolda (2004: 11), tym razem do jego pracy *Guillaume Tell, résistant et citoyen du monde (Wilhelm Tell, opozycjonista i obywatel świata)* z 2004 r., opisującej swoistą podróż Wilhelma Tella – „globtrotera i poligloty” – dookoła globu ziemskiego, poprzez kultury Rosji, Turcji, Filipin, Paragwaju, Kuby oraz Japonii.

Te wszystkie zasygnalizowane aspekty narracji o Tellu, rozdartej pomiędzy wymiarem ponadczasowym i znaczeniami poddanymi ideologizacji, te dylematy opowieści zawieszanej między „szwajcarskością” a uniwersalizmem, zakorzeniem a migracją, historią a mitem, prawdą a konfabulacją, sensem indywidualnym a zbiorowym, powracają w utworze *La véritable histoire de Gayoum ben Tell*.

Ben Salah w przewrotny sposób umiejscawia korzenie Wilhelma Tella nie w alpejskim Bürglen i nie w skandynawskim społeczeństwie wikingów, lecz w śródziemnomorskim południowym kraju „Barbarów” (czyli Berberów) – państwie na poły fantastycznym, ale też niezwykle podobnym do Tunezji. Wilhelm Tell przeistacza się w Gayouma Ben Tella, górala z Krumirie (krajiny w północnej Tunezji). Jak zauważa sam autor, Gayoum Ben Tell jest podobny do ludowego bohatera noszącego w tradycji berberskiej imię Goha, Moha czy Jeha⁴. Ta geograficzna i kulturowa transplantacja

² Kronikarz uważa przysięgę w Grütli za fakt (z 1307 r.) i tak właśnie jest ona postrzegana aż do XIX w. Obecnie, z racji braku historycznych dowodów, uznaje się ją za wydarzenie legendarne (zob. Bergier, 1988: 326).

³ Chodzi tu między innymi o *Livre blanc de Sarnen*, oficjalną kronikę kantonu Unterwald (ok. 1472 r.), oraz np. o anonimową balladę *Tallentied* z połowy XV w. (zob. Bergier, 1984: 320–321).

⁴ Przywołajmy słowa autora z wywiadu dla Editions Xenia: „Cette fois, ce sont les femmes qui tiennent le crachoir. Je le leur devais bien, car ce sont elles qui ont rempli mon enfance de leurs contes. Dans les histoires que j’ai entendues, le personnage de Samson se rapprochait un peu de Guillaume Tell par sa capacité de rébellion et sa force invincible. Par ailleurs, notre tradition populaire est attachée au personnage de Goha, qui tourne en dérision l’arrogance ou la bêtise des puissants” („Tym razem to głównie kobiety zabierają głos. Byłem im to winny, ponieważ to one wypełniły baśniami moje dzieciństwo. W historiach, które

mitu ma liczne konsekwencje: przede wszystkim pozwala snuć opowieść wokół wielu osi tematycznych. Tym samym nadaje jej wielopłaszczyznowy, wieloznaczny charakter.

Historia Gayouma Ben Tella nosi znamiona autobiografii: wędrówka dumnego Berbera do alpejskiej krainy jest paraboliczną opowieścią o dążeniu do wolności autora decydującego się opuścić rodzinny kraj. Przeprowa bohatera przez Francję – Rodanem pod prąd – do Helwecji nawiązuje do dwóch etapów emigracji Ben Salaha.

Równocześnie berberyzacja mitu czyni z niego przestrzeń dialogu kulturowego: baśń, snuta w realistycznej i fantastycznej zarazem przestrzeni, a równocześnie zawieszona pomiędzy Szwajcarią a Tunezją, zasadza się na komparatystycznym spojrzeniu na dwa niezwykle różne kraje, połączone z pozoru niewidoczną siecią zaskakujących podobieństw. Opowieść o Berberze, który skłania Helwetów do sprzeciwu wobec habsburskiej tyranii, jest parabola. Za jej pomocą autor broni wizerunku społeczeństwa szwajcarskiego, zasadzającego się na różnorodności, konsensusie obywatelskim, tolerancji i wolności.

Wreszcie, co stanowi być może najbardziej oryginalny aspekt aktualizacji mitu, historia Tella jest kierowana przez bajarkę Munie, Szwajcarce przebywającą na emigracji w Afryce Północnej, do wyłącznie kobiecego tunezyjskiego audytorium. Ta strategia, silnie zainspirowana maghrebską literaturą ustną, pozwala opowiedzieć o bohaterze z perspektywy kobiecej i w odniesieniu do feministycznych dążeń. Ponadto historii trzech Szwajcarów, którzy sprzeciwili się dominacji i wyzyskowi Habsburgów, a potem zjednoczyli się w walce o niezależność, zostają przywołane w formie trzech odrębnych orientalnych baśni.

Sprecyzujmy: opowieści Munii wpleciono w główny wątek historii na wzór szkatułkowych baśni Szeherazady. Zastosowano w nich techniki retardacyjne, powtórzenia, dygresje – cały arsenał strategii związanych z przekazem ustnym, który momentami staje się równie ważny w utworze jak sama fabuła. Wykorzystując w ten sposób orientalną sztukę opowiadania baśni, Munia buduje i dozuje napięcie wśród kobiecej publiczności. Jej narracja nabiera szczególnie silnego brzmienia podczas wielokrotnie podkreślanej nieobecności Sidhoma – mężczyzny, który narzuca milczenie i wzbudza strach „za każdym razem, gdy zmarszczy brew” (Ben Salah, 2007: 19).

W tym kontekście losy Conrada Baumgartnera, Arnolda de Melchtała i Wernera Stauffachera (legendarnych postaci ukazanych w powieści jako

usłyszałem, postać Samsona zbliżała się do Wilhelma Tella poprzez swoją gotowość do buntu i swoją niezwykłą siłę. Zresztą nasza ludowa tradycja związana jest z postacią Gohi, który wykpiwa arogancję i głupotę możnych”; Kuffer, 2007).

bohaterowie, którzy – co Munia wyraźnie podkreśla – uczynili ze swoich żon doradców politycznych) mają obudzić w kobietach tłumioną potrzebę wolności i uzmysłwić im prawo do samostanowienia. Bajarka puentuje historię dobitnym apelem skierowanym do maghrebskich kobiet. Rozpoczyna go słowami: „To pewnie z tego powodu Ben Tell od was uciekł [...]. Tyle wieków minęło, a wy ciągle sparaliżowane strachem. Kobiety pozostają w niewoli mężczyzn, pozbawione wszelkiej autonomii [...], dlaczego nie wrzeszczeć, dlaczego nie krzyzczeć...” (Ben Salah, 2007: 41).

Kiedy przywołuje się wielorakie znaczenia, jakimi autor wypełnia swoją oryginalną feministyczną, orientalizującą i autobiograficzną aktualizację mitu Wilhelma Tella, należy dokładniej przyjrzeć się strategiom, za pomocą których dekonstruuje on w powieści pewien dyskurs historyczny na rzecz polifonicznego dyskursu narracyjnego. Wspomnijmy przy tej okazji przede wszystkim o dedykacji, jaką kieruje do wielokrotnie przywoływanego już historyka Jeana-François Bergiera (Ben Salah, 2007: 7). Należy również pokreślić, że pisarz aktualizuje sylwetkę szesnastowiecznego kronikarza Aegidiusa Tschudiego, autora pierwszego historycznego opracowania o Tellu, po to, by poddać ją daleko idącej grze: to właśnie Al-Tchoudy (nazwisko kronikarza zostaje zarabizowane jak większość nazw własnych w powieści) odnajduje korzenie zagadkowego bohatera Szwajcarów wśród Berberów zamieszkujących zbocza łańcuchów górskich, które noszą jego imię (Tell). Munia Swissy, potomkini renesansowego historyka, wyruszy śladami tego odkrycia do „Barbarii” – krainy położonej na brzegiem „Blanchemediane”, czyli Morza Śródziemnego.

Sama postać Munii pełni funkcję pomostu pomiędzy epokami i kulturami. Ciekawa i wieloznaczna jest również jej relacja z pisarzem Ibn Salazem, przewrotnym wcieleniem samego autora. Szwajcarska imigrantka, traktowana z pogardą przez rdzennych mieszkańców Tunezji (problem imigracji północnoafrykańskiej podlega tu satyrycznemu odwróceniu), w przedziwny sposób przybierająca postać tradycyjnej maghrebskiej bajarki, staje się w pewnym sensie swoistym lustrzanym odbiciem pisarza. Dzieje się tak, ponieważ wędrowka Munii ze Szwajcarii do tunezyjskiej Kroumirie tropem Wilhelma Tella stanowi odwróconą wersję biografii pisarza, który opuszcza tę krainę, by doświadczyć wolności tam, gdzie słynny łucznik sprzeciwił się tyranii i poniżeniu.

A zatem w wymiarze autobiograficznym powieści Munia, która odnalazła w kraju Berberów drugą ojczyznę, symbolizuje ideę powrotu do korzeni, tym bardziej że postać szwajcarskiej bajarki aktualizującej mit Tella jest obecna już w poprzedniej, wyraźnie autobiograficznej powieści Ben Salaha *La mort du Sid* (*Śmierć Sida*) z 2005 r. Co więcej, w tej pierw-

szej wersji Munia nosi imię „Moudonia”, co stanowi aluzję do miejscowości Moudon w regionie Lozanny, w której pisarz zamieszkał. Ta gra odbić lustrzanych, wskazująca w subtelny sposób na osobisty wymiar utworu, zostaje podkreślona przez wątek nieszczęśliwej miłości pomiędzy Munią i pisarzem Ibn Sallazem. Rozstanie bohaterów, ich odmienne wybory oraz emigracyjne losy symbolizują rozdarcie pisarza między dwiema kulturami i dwoma krajami. Wędrowka Munii to tożsamościowa podróż w kierunku powrotnym, która w przypadku pisarza okazuje się niemożliwa do zrealizowania. W ten sposób autor połączył wątek autobiograficzny z tematem wygnania i emigracji, aby ostatecznie skupić się na spojrzeniu na samą Szwajcarię, będącą dla niego ojczyzną z wyboru.

Wyjaśnijmy przy tej okazji, że w wersji opowiedzianej przez Ben Salaha Gayoum Ben Tell, osamotniony i niezrozumiany w rodzimym społeczeństwie ludzi biernych wobec tyranii, odnajdzie w „Oroubie” (czyli Europie) pokrewne dusze (właśnie w osobach Conrada Baumgartnera, Arnolda de Melchtała i Wernera Stauffachera), które, tak jak on pozbawione wolności, pójdą jego śladem. Jak podkreśla Munia, mieszkańcy alpejskiej krainy „nie tylko potrafili przyjąć Gayouma Ben Tella, ale uczynili z niego swojego bohatera narodowego, wbrew wszelkim różnicom etnicznym i językowym. Niech to będzie przykładem dla bojaźliwych” (Ben Salah, 2007: 43–44).

Historia jest zatem zwieńczona epizodem przysięgi w Grütli, aktem solidarnego połączenia sił w walce z tyranią. W wydarzeniu tym – zgodnie zresztą z legendą szwajcarską – główny bohater nie uczestniczy. Narrator tłumaczy, że dzieje się tak, ponieważ nie zapomina on o swoich korzeniach w odległej Kroumirie. Sytuując wędrowkę Tella w kontekście własnych doświadczeń, pisarz uzasadnia, poprzez aktualizację mitu, swój emigracyjny wybór. Powraca tym samym do refleksji zainicjowanej w debiutanckiej powieści *Retour d'exil (Powrót z wygnania)* z 1987 r.

Autor, który przyznaje: „Opuściłem kraj, aby odrzucić potrójny ciężar tradycji, religii i opresji politycznej” (Kuffer, 2007), znajduje w Szwajcarii model państwa pielęgnującego etos społeczeństwa obywatelskiego, mającego u podstaw różnorodność oraz pluralizm. Poprzez odwołanie się do szwajcarskiej legendy założycielskiej Ben Salah chwali społeczeństwo konsensusu i kompromisu, osiągniętych ponad różnicami religijnymi czy kulturowymi. To optymistyczne, życzliwe spojrzenie na społeczeństwo kantonów zostaje uwypuklone w paratekstualnych opiniach autora, który jako nauczyciel historii stwierdza: „Potrzebujemy Wilhelma Tella, [...] dlatego staram się uzmysłowić moim uczniom, jakie nadzwyczajne szczęście mają, mogąc żyć w kraju, który potrafił przyjąć i zaakceptować różnorodne kultury i kultury, nie znając nawet dokładnie ich historii” (Kuffer, 2007).

Zaangażowana aktualizacja mitu stanowi zatem obronę wizerunku Szwajcarów jako społeczeństwa obywatelskiego, otwartego i dynamicznego, w którym tożsamość zasadza się mniej na kwestii pochodzenia, a bardziej na dzieleniu wspólnych wartości i świadomym przyjęciu wspólnych zasad. Ben Salah podkreśla, że ważniejsze od etnicznej i geograficznej przynależności stają się dla niego pewne współodczuwanie, odkrywanie podobnego sposobu myślenia, pokrewieństwo intelektualne osób o różnych korzeniach. Próbuje wzmacniać fundamenty szwajcarskiej demokracji, a przy tym nie unika dydaktyzmu. Bawiąc i zadziwiając czytelników historią berberskiego Tella, broni modelu obywatelskiego przed tendencjami ksenofobicznymi czy nacjonalistycznymi.

Musimy przy tej okazji wspomnieć o pewnym „niebezpieczeństwie”, przed którym autor się nie ustrzegł. Przedstawienie Szwajcarii jako wzoru, idące w parze z krytyką tunezyjskiego impasu społecznego i politycznego, może stanowić pewnego rodzaju przyzwolenie na uproszczoną, wartościującą lekturę (operującą kategoriami „lepszy” i „gorszy”). Wywołuje to łatwy do zaobserwowania wzrost krytycyzmu środowisk muzułmańskich wobec twórczości tunezyjsko-szwajcarskiego pisarza.

W naszym przekonaniu sam tekst zdaje się odpierać znaczną część ataków. Fantazyjne kraje, jurajski i śródziemnomorski, mają, poza różnicami, o których już wspominaliśmy, wiele podobieństw. Historia obydwu regionów wiąże się z konfrontacją z hegemoniami: rola, jaką Habsburgowie (groteskowo przedstawieni jako libidinalni „Habsaburgowie”) odegrali w Szwajcarii, zostaje w powieści porównana do dominacji Francji kolonialnej – „państwa, które zadało tyle cierpień małym krajom” (Ben Salah, 2007: 23), jak powie Munia – w Afryce Północnej. Na podobnej zasadzie, co bezkompromisowo podkreśla zbuntowana Berberka Tounès (przyjaciółka Munii), mityczna Barbaria musiała ulec ekspansywnej potędze ludu Arbi: Tounès posunie się do odważnego stwierdzenia, że „nie należy szukać wśród ludu Arbi [czyli Arabów] prawdy o Barbarii” (Ben Salah, 2007: 15). Zarówno Tunezja, jak i Szwajcaria stanowią zatem w powieści Ben Salaha przykłady „kultur mniejszych”, wypieranych w swojej historii przez dominujące, ekspansywne dyskursy polityczne oraz kulturowe.

Ta swoista bliskość z pozoru tylko odległych obszarów jest symbolizowana przez motyw Rodanu (określanego – dzięki grze słownej deformującej francuskie słowo „Rhône” – jako „Erroun”). Rodan, którego źródło znajduje się w górach Szwajcarii, łączy ten kraj, poprzez swoje ujście do morza, ze śródziemnomorską Tunezją. Tęskniąca za ojczyzną Munia uwielbia pić „boski nektar” ze studni Hurii. Czuje, że z racji bliskości morza jest w nim woda Rodanu. W ten sposób, pijąc ze źródła, Munia dociera

do źródeł swojej kultury. Poprzez ten symboliczny wątek Ben Salah, podobnie jak wielu intelektualistów z Afryki Północnej (Tahar Ben Jelloun, Abdelkebir Khatibi czy związany z Algierią Jacques Derrida), podkreśla przynależność Maghrebu do kultury basenu Morza Śródziemnego. Kulturę tę definiuje zaś, podobnie jak Khatibi, autor *Maghreb pluriel (Maghreb różnorodny)* z 1983 r., przede wszystkim poprzez pryzmat różnorodności i wielokulturowości.

Co znamienne, Ben Salah pokazuje, że pluralizm kulturowy Szwajcarii i Tunezji wyraża się w znacznej mierze poprzez wielojęzyczność oraz dynamizm używanego tam języka francuskiego, który nigdy nie jest tylko jednym językiem, gdyż „mówi” wieloma językami. *La véritable histoire de Gayoum ben Tell* stanowi pochwałę i praktykę owej wielości języków, owej „babelskości” języka francuskiego, o której pisali Édouard Glissant w *Introduction à une poétique du Divers (Wprowadzenie do poetyki różnorodności, 1996)*⁵ i Jacques Derrida, autor słynnego stwierdzenia: „Nigdy nie mówimy tylko jednym językiem” (Derrida, 1996: 25), w *Monolinguisme de l'Autre (Monolingwizm Innego, 1996)*. Otóż Gayoum Ben Tell po przybyciu do Szwajcarii poznaje błyskawicznie tamtejszy język, gdyż odnajduje w nim wszystkie języki świata: „I to był właśnie cud, ponieważ moi Helweci mówili całym mnóstwem języków czasami bardzo skomplikowanych, ale ich siła pochodziła właśnie z bogactwa ich języków kulturowanych od zawsze po dzień dzisiejszy” (Ben Salah, 2007: 53).

U Ben Salaha to wydarzenie, odsyłające czytelnika po raz kolejny do wątków autobiograficznych, stanowi źródło radości. Wiąże się z doświadczeniem wolności – wielojęzyczność to sposób na odrzucenie dominacji Jednego i Innego. Jednocześnie uzmysławia, że akulturacja pisarza jest pozorna, że nigdy nie opuścił on Tunezji z jej językowym pluralizmem i fascynującą różnorodnością. Jak tłumaczy autor:

Pochodzę z kraju, w którym język jest swoistym placem budowy. Rozmowa zaczyna się w języku arabskim tunezyjskim, który przeistacza się w inny język, pewien „sabir”, a wśród ludzi wykształconych język francuski płynnie zastępuje arabski mówiony. Znajdujemy się więc w sytuacji, w której każdy wymyśla swój własny język. (Olivier, 2006: 3)

⁵ „Nous savons que nous écrivons en présence de toutes les langues du monde, même si nous n'en connaissons aucune [...]. Ça veut dire que dans le contexte actuel des littératures et du rapport de la poétique au chaos-monde, je ne peux plus écrire de manière monolingue” („Wiemy, że piszemy w obecności wszystkich języków świata, nawet jeśli żadnego z nich nie znamy. [...] To oznacza, że w aktualnym kontekście literatur i wobec relacji pomiędzy poetyką i chaosem-światem nie mogę już pisać w sposób monolingwistyczny”; Glissant, 1996: 12).

Nie dziwi zatem to, że powieść o berberskim Wilhelmie Tellu zasadza się na zadziwiających grach słowotwórczych i stylistycznych oraz przemieszaniu konwencji, łączy elementy baśni wschodniej, farsy i burleski, nawiązuje do powiastki filozoficznej, wybrzmiewa dialogicznością inspirowaną *Kubusiem Fatalistą*. Najsilniej odwołuje się do *Gargantui i Pantagruela* Rabelais'go (zwłaszcza w epizodach mówiących o dorastaniu olbrzyma Gayouma Ben Tella w Barbarii, o jego wędrówce przez Francję i wyczynach siłacza). Mieszają się tu – pod wpływem werwy iście rabelaisowskiej – ludowe poczucie humoru, gigantyzm, symboliczny charakter miejsc i wydarzeń. Bogactwo neologizmów, archaizmów, dialektyzmów oraz deformacja nazw własnych dokonująca się pod wpływem wymowy arabskiej odzwierciedlają ideę bachtinowskiej hybrydyczności i karnawalizacji języka (zob. Bakhtine, 1978: 125–126). *La véritable histoire de Gayoum ben Tell* jest dziełem polifonicznym i wielojęzycznym.

Widziana przez pryzmat tunezyjskich i szwajcarskich doświadczeń pisarza legenda Wilhelma Tella to u Ben Salaha opowieść o nomadzie, wędrowcu miotanym pragnieniem wolności. *La véritable histoire de Gayoum ben Tell* jest przewrotną lekcją historii Szwajcarii, bezustannie wykraczającą poza granice państwa, kontynentu, języków i kultur.

Bibliografia

- Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- Ben Salah, Rafik (1987). *Retour d'exil*. Paris: Publisud.
- (2005). *La mort du Sid*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- (2007). *La véritable histoire de Gayoum ben Tell*. Vevey: Éditions Xénia.
- Berchtold, Alfred (2004). *Guillaume Tell: résistant et citoyen du monde*. Genève: Zoé.
- Bergier, Jean-François (1984). „Communication. Guillaume Tell: légende et réalité dans les Alpes du Moyen Âge”. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 128/2. 320–334.
- (1988). *Guillaume Tell: légende et réalité dans les Alpes du Moyen Âge*. Paris: Fayard.
- Derrida, Jacques (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée.
- Glissant, Edouard (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris: Gallimard.
- Khatibi, Abdelkébir (1983). *Maghreb pluriel*. Paris: Denoël.
- Kuffer, Jean-Louis (2007). *Rafik Ben Salah pimente l'histoire suisse*. Dostęp: 28 maja 2014 r. w: <http://blog.editions-xenia.com/2007/05/gayoum-ben-tell-lu-par-jlk.html>.
- Kuntz, Joëlle (2006). *L'histoire suisse en un clin d'œil*. Genève: Zoé.
- Olivier, Jean-Michel (2006). *Entretien avec Rafik Ben Salah*. Dostęp: 28 maja 2014 r. w: <http://www.cultiractif.ch/livresdumois/fev06bensalah.htm>.

Strategie niewspółobecności. Mity „wielkiego” i „małego kontekstu” we francuskojęzycznym piarstwie migracyjnym

Pojęcie piarstwa migracyjnego (*écriture migrante*) we francuskojęzycznym dyskursie krytycznym funkcjonowało pierwotnie w kontekście literatury Quebecu. W latach 80. ubiegłego stulecia zaczęto stosować ten termin w odniesieniu do twórczości emigrantów podejmujących tematykę wygnania, wykorzenia, podróży, zderzenia kultur i języków, przemian tożsamości, metysażu oraz hybrydyzacji w tekstach charakteryzujących się różnymi formami wielojęzyczności i wielogłosowości¹. Pierre Nepveu (1988: 233–234), jeden z pierwszych literaturoznawców posługujących się tym pojęciem, podkreślał:

Wolę używać terminu „piarstwo migracyjne” [*migrante*] [...] niż piarstwo „imigracyjne” [*immigrante*], gdyż ten ostatni termin wydaje mi się zbyt ograniczający, kładący nacisk na doświadczenie i samą rzeczywistość imigracji, przybycia do obcego kraju i trudności zamieszkiwania w nim. Natomiast przymiotnik „migracyjne” podkreśla bardziej ruch, dryf, wielorakie skrzyżowania wynikające z doświadczenia wygnania.

Słowo „imigracyjne” ma wydźwięk socjo-kulturowy, podczas gdy „migracyjne” ma zaletę wskazywania już na pewną praktykę estetyczną, stanowiącą, bez wątpienia, fundamentalny wymiar dzisiejszej literatury².

Lektura porównawcza tego typu tendencji w innych obszarach świata na przełomie XX i XXI w. uzasadnia zastosowanie pojęcia piarstwa migracyjnego także w badaniach nad literaturą współczesnej Francji, coraz

¹ Spośród polskojęzycznych publikacji na temat zjawiska piarstwa migracyjnego w Quebecu należy wymienić: Kwaterko, 2003: 218–240; Mouneimné-Wojtas, 2008; Sadkowski, 2014a.

² Nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej cytaty z języka francuskiego podano w tłumaczeniu autora artykułu.

bardziej różnorodną kulturowo i językowo³. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na odmiennosc dwóch przywołanych tutaj kontekstów, ponieważ w przypadku Quebecu mamy do czynienia ze swoistym podwojeniem zjawiska „literatur mniejszych” – pisarstwo migracyjne jest postrzegane jako „mniejsze” z perspektywy centrum „pola literackiego” Quebecu i tamtejszych instytucji literatury narodowej⁴. Z kolei tej ostatniej, widzianej z Paryża, przypisuje się statut mniejszościowy w stosunku do „wielkiej literatury” francuskiej.

Niezależnie od socjologicznych i geograficznych uwarunkowań recepcji oraz promocji pisarstwa migracyjnego, istotne jest podkreślenie analogii między tym zjawiskiem a „literaturami mniejszymi” w rozumieniu Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego (zob. 1975: 30–33), a więc twórczością odznaczającą się deterytorializacją językowo-kulturową oraz uwy pukleniem doraźnej tematyki politycznej i aksjologii wspólnotowych⁵. Kluczowa definicja „literatury mniejszej”, to znaczy takiej, którą pewna mniejszość uprawia w języku większości (Deleuze & Guattari, 1975: 29), odnosi się także, w większości zaobserwowanych przez nas przypadków, do pisarstwa migracyjnego. Analogia kondycji migracyjnej i mniejszej staje się jeszcze bardziej wyraźna, gdy w wielkim polu literackim do głosu dochodzą autorzy reprezentujący tożsamość zbiorową „małych narodów”, których portret kreślił Milan Kundera (1996: 172) w *Zdradzonych testamentach*:

Małe narody. Ten koncept nie jest ilościowy; oznacza on pewną sytuację; przeznaczenie: małym narodom nieznanne jest szczęście poczucia bycia tu od zawsze i na zawsze; wszystkie przeszły kiedyś, w takiej czy innej chwili

³ Autorzy manifestu *Pour une littérature-monde en français*, opublikowanego 16 marca 2007 r. w dzienniku „Le Monde”, pisali nawet o „rewolucji kopernikańskiej”, jaka miała się w ich ocenie dokonać w polu kulturowym Francji po przyznaniu najważniejszych nagród literackich w 2006 r. autorom wywodzącym się spoza dawnej metropolii. Wydarzenie to zapoczątkowało także debatę nad zasadnością stosowania rozróżnienia na literaturę francuską i literatury frankofońskie. Zwolennicy manifestu uznali ten podział za przejaw aksjologii utrwalającej myślenie kolonialne o kulturze, które wartościuje negatywnie frankofońskie „literatury mniejsze” w relacji z paryskim „centrum”. Stąd też biorą się propozycje stosowania terminów „littérature-monde en français” czy też posługiwania się liczbą mnogą: „literatury francuskie”. I tak, na przykład, studia z zakresu literatury francuskojęzycznej i porównawczej na francuskich uniwersytetach noszą obecnie nazwę *Littératures françaises et comparée* (zob. Université Paris-Sorbonne, 2014). Podobnie wydawany przez Instytut Francuski periodyk „Fiction France”, poświęcony nowościom literackim w świecie francuskojęzycznym, zawiera w podtytule termin w liczbie mnogiej *littératures françaises*. Na temat „littérature-monde” zob. także: Thiel-Jańczuk, 2012: 31–32.

⁴ Przez pole literackie należy rozumieć tu, za Pierre’em Bourdieu (2001), system powiązań instytucjonalnych pisarstwa ze światem społecznym.

⁵ Por. Kwaterko, 2012: 17; Thiel-Jańczuk, 2012, 25–34; Sadkowski, 2012: 77–78.

ich historii, przez przedpokój śmierci; zawsze spotykały się z obcesową ignorancją ze strony wielkich i ich istnienie jest wiecznie zagrożone i podawane w wątpliwość; albowiem ich istnienie *jest* wątpliwością⁶.

W tym kontekście pisarstwo migracyjne zdaje się być obarczone pewną misją ideową, polegającą na wprowadzeniu do świadomości czytelnicej Europejczyków tych „małych narodów”, które, jak to nazywa Kundera (1996: 173) w tym samym eseju: „skryte za niedostępnymi językami (ich życiem, ich historią, ich kulturą), są bardzo słabo znane [...]”. Z jednej strony, takie postrzeganie roli pisarza migracyjnego może nieść za sobą ryzyko zamknięcia w pułapce mitologii narodowych, egzotyzacji sprowadzającej literaturę do funkcji referencyjnej, socjologicznej czy etnograficznej. Z drugiej strony zaś, zakotwiczenie w nowym polu literackim stanowi okazję do wyzwolenia się z „terrorizm[u] małego kontekstu” (Kundera, 2006: 42), co jednak nie musi oznaczać zacierania wszelkich przejawów rodzimej rzeczywistości. Dlatego pisarstwo migracyjne w poszukiwaniu złotego środka, pozwalającego uniknąć zarówno dekulturacji w wielkim kontekście, jak i uwięzienia w małym kontekście, odznacza się różnymi przejawami egzotopii, strukturyzującej świat przedstawiony w tekście i jego warstwę językową. Egzotopia polega tu na niewspółobecności⁷ podmiotu migracyjnego (manifestującego się pod postacią narratora, bohatera i/lub autora) wobec uniwersum rodzimego i kraju osiedlenia oraz jednoczesnym kreowaniu fikcji literackiej za pomocą odniesień do tych dwóch przestrzeni rzeczywistych z ich specyfiką kulturową, historią i mitami. Według Bachtina (1986: 474), niewspółobecność „to główna siła motoryczna w dziedzinie kultury”. Pisarstwo migracyjne, jako zjawisko *par excellence* transkulturowe, zrodzone w wyniku spotkania „małych” i „wielkich” kontekstów, bardzo wyraźnie ilustruje tę tezę i zdaje się potwierdzać stwierdzenie autora *Estetyki twórczości słownej*, którego zdaniem: „Cudza kultura ujawnia się dopiero w oczach innej kultury (a i to nie do końca; nadejdą kolejne kultury, które dostrzegą i rozpoznają ją jeszcze lepiej)” (Bachtin, 1986: 474). To egzotopiczne spotkanie rodzimego oraz obcego polega między innymi na „zaczarowywaniu świata” (Markowski, 2009: 72) poprzez fikcjonalizację historii i reinterpretację mitów o charakterze lokalnym, osadzonych w małym obszarze kultury narodowej w relacji z wielkimi mitami literackimi o zasięgu powszechnym.

⁶ Podkreślenie w tekście.

⁷ Bachtinowski termin *wnienachodimost'* jest tłumaczony przez polskich autorów jako „niewspółobecność”, „postronność”, „stanowisko na zewnątrz”, „pozycja spoza”, „egzotopia”. Zob. Ulicka, 2009: 518.

Mit odysejski jest materia ̄ intertekstualn ̄ wyjątkowo podatn ̄ na tego typu zabiegi w pisarstwie migracyjnym na przełomie XX i XXI w.⁸ Reaktualizacja eposu homeryckiego nie ogranicza si ̄ do prostej analogii mi ̄dzy nomadycznym doświadczeniem Ulissesa a losami współczesnych emigrantów. Bardzo istotnym elementem mitu pisanego na nowo jest uwypuklenie wymiaru autotematycznego *Odysei* oraz tożsamościowego znaczenia tułaczki, wygnania i powrotu. A powrót rozumiany tu musi być dwójako: jako odnalezienie utraconej przestrzeni oraz jako osvajanie własnego ‘ja’ w akcji narracyjnym. Współcześni pisarze przypominają, że Odyseusz przed odzyskaniem swojego królestwa musiał najpierw powrócić do samego siebie, to znaczy odtworzyć spójność osobowości okaleczonej i zdeintegrowanej przez lata wygnania. Odnosząc się do sceny z IX pieśni *Odysei*, w której bohater w obecności Feaków odkrywa swoją tożsamość, Denis Kohler (1988: 1419) zauważa: „Ulisses się odślania, wypowiada swoje imię i dzięki własnemu opowiadaniu o sobie samym przyswaja na nowo swoje ‘ja’, tak długo ukryte. Relacja o sobie odtwarza relację ze sobą”. W powieściach migracyjnych odnajdujemy wielokrotnie repatriantów, którzy podobnie jak król Itaki w przywołanej wyżej scenie na dworze Alkinoosa doświadczają niewspółobecności wobec swych losów, postrzegając je zarówno z pozycji czytelnika, jak i narratora opowieści o sobie samym. Temat powrotu łączy się więc z problematyką działania tożsamości narracyjnej mediatyzującej relacje między *idem* i *ipse* (zob. Ricœur, 2005). Przez tożsamość *idem* naleŹy w tym kontekście rozumieć te cechy osobowości wygnańca, które zostały ukształtowane w przestrzeni rodzimej (język, kultura, obyczaje, systemy etyczne), podczas gdy tożsamość *ipse* oznacza zmienne w czasie strategie subiektywnego utożsamiania się ze światem poznawanym przez doświadczenie migracji, a więc wędrówki mi ̄dzy różnymi przestrzeniami z ich Historią i mitami.

W twórczości grecko-francuskiego autora Vassilisa Alexakisa perspektywa egzotopieczna pozwala repatriantowi samodzielnie uporać się z ideologicznymi naduŹyciami pamięci zbiorowej małego narodu⁹. Pavlos Nicolaïdis, bohater i narrator powieści *La langue maternelle* (2005, *Język macierzysty*), dowiedziawszy się o śmierci matki, powraca z wieloletniej emigracji w ParyŹu do rodzinnych Aten. Od pierwszych chwil po przylocie przeŹywa trudny proces osvajania się z greckością i helleńskością, postrzegany jako pozornie mu bliski, a jednocześnie obce. Przez greckość naleŹy tutaj rozumieć systemy autoreprezentacji zbiorowych małego narodu,

⁸ Zob. szczególowe studium reinterpretacji mitu Odyseusza we współczesnym pisarstwie migracyjnym w: Sadkowski, 2011 i Sadkowski, 2014b.

⁹ Na temat pamięci naduŹywanej i manipulowanej zob. Ricœur, 2006: 77–121.

który odczuwa zagrożenie swojej tożsamości oraz języka u progu XXI w., w obliczu procesów globalizacyjnych i przemian politycznych zachodzących w Europie. Helleńskość odsyła natomiast do wielkiego kontekstu cywilizacji starożytnej, ale także do polemik na temat jej ciągłości i aktualności w ramach małego kontekstu. Wysiłek ponownego utożsamienia się Nicolaïdisa z Grecją to przede wszystkim doświadczenie językowe. Bohater spostrzega, że konfrontując swoją wrażliwość kulturową z mitami greckości i helleńskości, jest jak dziecko, które uczy się mowy matki, symbolizującej w powieści Alexakisa obydwa wymiary świata odkrywanego przez repatrianta, to znaczy rodzinę i państwo. Pavlos rozpoczyna reinicjację kulturową, podejmuje próbę odkrycia znaczenia tajemniczej litery *epsilon* wyrytej przy wejściu do świątyni Apollina w Delfach. Jednocześnie dialog z *Odyseją*, przywoływaną za pomocą różnych środków intertekstualnych, uwypukla analogię między sytuacją Pavlosa i wizytą Ulissesa w krainie umarłych, gdyż sedno całej powieści, o charakterze autotematycznym, stanowi rozmowa narratora z nieżyjącą matką, która – na wzór Antyklei – przygotowuje syna na spotkanie z przeszłością oraz terażniejszością utraconego kraju. Pavlos rozmyśla także nad fragmentem IX pieśni eposu, o przygodzie w krainie Lotofagów. Dostrzega podobieństwo kondycji emigranta i doświadczeń króla Itaki, zmagającego się z niebezpieczeństwem zapomnienia oraz utraty osobowości. Powszechnie znane mity, wpisane tu w dzieje jednostki, nabierają znaczenia metafory złożonej tożsamości repatrianta, który wczytuje się we własne losy widziane na tle historii i terażniejszości Grecji. Czyniąc to, dystansuje się jednak wobec dyskursów wspólnotowych narzucających ideologiczne (nad)użycia pamięci, symboli i tekstów kultury. Podobnie – procesowi odnawiania więzi z mową matki towarzyszą stale refleksje porównawcze dotyczące wyobrażeniowości językowej greckiej i francuskiej, przez co reinicjacja w świecie rodzimym nie oznacza tu stopienia się z nim czy utraty perspektywy egzotycznej.

Postać Odyseusza pojawia się także w *Niewiedzy* (2003) Milana Kundery, opowiadającej o dwojgu emigrantów, którzy w 1968 r. opuścili Czechosłowację po stłumieniu praskiej wiosny. Irena i Josef odwiedzają kraj na początku lat 90., w okresie przemian społecznych, politycznych i kulturowych zapoczątkowanych aksamitną rewolucją. Mity małego kontekstu – emigracja polityczna, czeska tożsamość, ojczyzna – zostają tu skonfrontowane z powszechnym mitem tęsknoty, przywoływanym w powieści przez pośrednie i bezpośrednie odwołania do *Odysei*. Pisarz wyobraża sobie rozgoryczenie, jakie jest udziałem Ulissesa, kiedy uzmysławia on sobie bezsens powrotu do kraju, z którym już go nic nie łączy, a także spostrzega, że mieszkańców jego królestwa nie interesują opowieści o spra-

wach dla niego najcenniejszych – są nimi doświadczenia zdobyte podczas 20 lat spotkań z innością. Z jednoczesnym poczuciem rozczarowania oraz ulgi Irena i Josef ponownie wyjadą za granicę, by w samotności budować małą, domową Itakę, z dala od mitu kiczowatej nostalgii. Mit Odyseusza w ujęciu Kundery służy więc dekonstrukcji mitu wygnania czy też uwalnia go z więzów małego kontekstu, narzucających apriorycznie jego interpretacje etyczne (szczęście powrotu *vs* przekleństwo emigracji).

Z kolei w powieści *La disparition de la langue française* (2003, *Zniknięcie języka francuskiego*) mit powrotu łączy się z utopijnymi wizjami historii, które Assia Djebar konfrontuje z rzeczywistością algierską i europejską. Berkane, po ponad 20 latach spędzonych na emigracji w Paryżu, udaje się do Algierii. Dzieje się to w roku 1991, gdy kraj ten znajduje się na krańcu wojny domowej. Przeżywając dysonans między własną tożsamością migracyjną a rzeczywistością zastaną w ojczyźnie, gdzie różne zwalczające się siły polityczne i ideologiczne mają na celu eliminację „innego”, bohater stara się zbudować poprzez akt pisarski swoją intymną Itakę, wyobrażoną czasoprzestrzeń, gdzie współistnieją oraz wzajemnie przenikają się kultury i języki. Inna postać z tej powieści, Nadja, by uciec przed koszmarem wojny domowej, wyjeżdża do Padwy i zagłębia się w studiach nad dziejami cywilizacji renesansu, widzianego zwłaszcza w perspektywie relacji międzykulturowych charakteryzujących umysłowość tej epoki, których głównymi symbolami są dla niej Erazm z Rotterdamu i Kopernik. Padwa jawi się bohaterce jako miejsce mityczne, gdyż tamtejszy uniwersytet był jedną z nielicznych ówczesnych szkół, które nie zakazały wykładania awerroizmu, a więc nauki będącej – jak sądzi Nadja – cennym dziedzictwem nieortodoksyjnej myśli muzułmańskiej w Europie. Stworzona również narracyjnie utopijna kraina dialogu Wschodu i Zachodu staje się jej egzotyczną – w stosunku do algierskiej teraźniejszości – Itaką, „prawdziwą ojczyzną”, czyli, jak to określa Andrzej Waśkiewicz, światem, gdzie nie eschatologia, ale „aksjologia, porządek wartości wyznacza [...] granicę między tym, co swoje, i tym, co obce, oraz kształtuje szczególną postawę i pozycję społeczną” (Waśkiewicz, 2008: 9). Niemniej jednak, w powieści Djebar poszukiwania możliwości scalenia wielkiego i małego kontekstu w czasoprzestrzeni mitu nie są wyrazem cikliwej tęsknoty za jakąś idealną wielokulturową krainą pokoju oraz tolerancji, lecz raczej odpowiadają krytycznej i oskarżycielskiej funkcji utopii jako aktu niezgody na zastaną rzeczywistość historyczną (por. Szacki, 2000).

Inne strategie odwoływania się do wielkich mitów i historii w odpowiedzi na dramat małego narodu targanego wojną domową stosuje libańsko-francuski autor Amin Maalouf, twórca znanego eseju o „zabójczych

tożsamościach” (2002) zagrażających współczesnej cywilizacji. Pisarz zdecydował się na emigrację po wybuchu konfliktu, który unaoczniał kruchość libańskiego mitu o harmonijnym współistnieniu kultur, religii i języków. Komentując swoją twórczość, inspirowaną historią świata, ojczyzny oraz własnej rodziny, Maalouf podkreśla, że stara się wypracowywać „mity pozytywne, jako odpowiedź na mity negatywne” i odwołuje się do „epok, w których ludzie różnego pochodzenia żyli razem” (Ancelovici, Dupuis-Déri, 1997: 180). Jak przyznaje, nostalgia za „złotymi wiekami” rozmaitych wielokulturowych cywilizacji wyraża jego osobistą tęsknotę za Libanem sprzed wojny domowej. W świetle tej wypowiedzi powieść Maaloufa *Leon Afrykański* (1993), fikcyjna autobiografia autentycznej postaci, obserwatora i uczestnika najważniejszych wydarzeń z historii kultury i polityki XVI w., służy rekontekstualizacji doświadczeń libańskiego pisarza. Świat tworzony na styku fikcji i historii, którego wielojęzyczny bohater łączy w sobie pozornie wykluczające się cywilizacje, to alegoryczna rekonstrukcja mitu wieloetnicznej ojczyzny autora i rzekomo panującej w niej wolności poglądów. Podobną rolę w twórczości Maaloufa odgrywają inne postaci historyczne – Omar Chajjam, perski poeta i uczyony z przełomu XI oraz XII w., którego życie i twórczość stanowią materię powieści *Samar-kanda* (1994), czy prorok Mani, bohater *Ogrodów Światła* (2000). W autobiograficznej powieści *Origines* (2004, *Pochodzenia*) Maalouf porzuca natomiast strategię alegoryzacji i mitologizacji historii na rzecz bezpośredniego reprezentowania libańskości. Rekonstrukcja losów członków rodziny pisarza, rozsianych po różnych częściach świata, wpisana w historię ojczyzny oraz libańskiej diaspory na przestrzeni XIX i XX w., odzwierciedla proces formowania się tożsamości nomadycznej, która sama w sobie jest jednym z nadrzędnych mitów pisarstwa migracyjnego. Fikcjonalizacja historii staje się u Maaloufa praktyką poznawczą. Mirosław Loba (2013: 42) określa ją jako sposób „rozumienia się i rozumienia własnej historii”.

Konkludując, należy podkreślić etyczny wymiar postaw egzotycznych manifestujących się w omówionych powyżej przykładach pisarstwa migracyjnego. Jak pisze Tzvetan Todorov (1991: 29): „Nie wystarczy być innym, by widzieć [...]. Niewspółobecność musi być przeżywana od wewnątrz; polega ona na odkrywaniu, we własnym sercu, różnicy między moją kulturą a kulturą, moimi wartościami a wartościami”. Między moim kontekstem a wielkim kontekstem – można dodać, odnosząc tę uwagę do literatury, która, zatroskana o historię małych narodów, stawia sobie jednocześnie za cel krytyczny ogląd wszelkich dyskursów wspólnotowych zagrożonych ideologizacją. Chodzi tu zarówno o fetyszyzację wartości rodzimych, esencjonalnych, jak i opacznie rozumiane kosmopolityzm oraz

transkulturowość. Pisarstwo migracyjne ucieka przed tego typu schematycznymi uproszczeniami, przed – jak powiedziałby Paul Ricoeur (2006: 108) – „zawinięci[em] tożsamości *idem* w tożsamości *ipse*”, ale także przed negowaniem roli wszelkiego dziedzictwa małego kontekstu kształtującego podmiotowość współczesnego nomady. Tak widziane kwestie etyczne związane z identyfikowaniem się z rodzimością/obcością wpisują się jednak w szerszą problematykę dotyczącą sensu i aksjologii literatury, niezależnie od jej „wielkości” czy „małości”, w naszym świecie. Pisarstwo migracyjne, w którym Bachtinowska zasada niewspółobecności zdaje się być wyjątkowo widoczna, wyłania się być może jako trzeci głos współczesnej literatury obok sporu wokół dziedzictwa, opisywanego przez Michała Pawła Markowskiego. Kartezjańska spuścizna, narzucająca nam dualistyczny ogląd istnienia, przekłada się – jak zauważa autor *Życia na miarę literatury* – na dwa przeciwstawne sposoby myślenia o wartościach estetycznych (Markowski, 2009: 13–19). Pierwsza szkoła, która w polityce odpowiada nurtowi konserwatywnemu, nazwana linią „mitu i wspólnoty”, widzi w literaturze „wspólną przestrzeń, w której chcielibyśmy zamieszkać, by odnaleźć samych siebie, a przynajmniej by nie utracić tego, co odziedziczyliśmy po naszych przodkach” (Markowski, 2009: 13). „Linia demitologizacji i emancypacji”, rewolucyjna, wzywa natomiast do zerwania z „kolektywnymi przyzwyczajeniami”, odseparowania się od „opresyjnej większości”, i czyni to „za pomocą oryginalnego języka” (Markowski, 2009: 13–14). Tak zarysowane podziały korespondują bez wątpienia z dwoma sposobami uprawiania i badania literatur narodowych, które nazywamy, za Kundera, osadzeniem w małym *vs* wielkim kontekście. Pisarstwo migracyjne jest być może drogą prowadzącą do przezwyciężenia tej dychotomii i wskazuje na to, że artysta, pozostając w „wielkiej rodzinie małego narodu”, niezależnie od miejsca, w którym tworzy, nie musi być „skrępowany na wiele sposobów, przez wiele nitek” (Kundera, 1996: 173). Aby zaistnieć w wielkim kontekście, nie musi też zacierać w swoim pisarstwie wszelkich znamion tożsamości *idem* wyniesionych z małego kontekstu.

Bibliografia

- Alexakis, Vassilis (2005). *La langue maternelle*. Paris: Fayard.
- Ancelovici, Marcos & Francis Dupuis-Déri (1997). *L'Archipel identitaire. Recueil d'entretiens sur l'identité culturelle*. Montréal: Boréal.
- Bachtin, Michał (1986). *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. Danuta Ulicka. Warszawa: PIW.

- Bourdieu, Pierre (2001). *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*. Przeł. A. Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1975). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit.
- Djebar, Assia (2003). *La disparition de la langue française*. Paris: Albin Michel.
- Homer (2003). *Odyseja*. Przeł. L. Siemieński. Wrocław: Ossolineum.
- Kohler, Denis (1988). „Ulysse”. W: P. Brunel (red.). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher. 1401–1431.
- Kundera, Milan (1996). *Zdradzone testamenty*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- (2003). *Niewiedza*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- (2006). *Zasłona. Esej w siedmiu częściach*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kwatterko, Józef (2003). *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków: Universitas.
- (2012). „Literatura mniejsza: koncept, ideologia, możliwość tekstu”. W: M. Loba, B. Łuczak & A. Gregori (red.). *„Literatury mniejsze” Europy romańskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. 13–23.
- Loba, Mirosław (2013). *Wokół narracyjnego zwrotu. Szkice krytyczne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Maalouf, Amin (1993). *Leon Afrykański*. Przeł. K. Szeżyńska-Mačkowiak. Warszawa: Amber.
- (1994). *Samarkanda*. Przeł. A. & K. Choińscy. Warszawa: Amber.
- (2000). *Ogrody Światła*. Przeł. P. Sachse. Wrocław: Pracownia „Borgis”.
- (2002). *Zabójcze tożsamości*. Przeł. H. Lisowska-Chehab. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- (2004). *Origines*. Paris: Grasset.
- Markowski, Michał Paweł (2009). *Życie na miarę literatury*. Kraków: Wydawnictwo Homini.
- Mouneimé-Wojtas, Tina (2008). „Écritures migrantes: quebeckie wyzwanie”. *Er(r)go. Teoria Literatura Kultura*, 17. 81–90.
- Nepveu, Pierre (1988). *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Wyd. 2. Montréal: Boréal, 1999.
- Ricoeur, Paul (2005). *O sobie samym jako innym*. Przeł. B. Chelstowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- (2006). *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. Margański. Kraków: Universitas.
- Sadkowski, Piotr (2011). *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- (2012). „Proza Piotra Rawicza jako przykład pisarstwa francusko-żydowskiego w świetle (post)kafkowskich koncepcji «literatury mniejszej» i zjawiska «nadświadomości językowej»”. W: M. Loba, B. Łuczak & A. Gregori (red.). *„Literatury mniejsze” Europy romańskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. 77–86.
- (2014a). „Cień żydowskiej Polski w Montrealu. Powieści *La Québécoise* Régine Robin i *Hadassa* Myriam Beaudoin”. W: A. Branach-Kallas (red.). *Niuanse wyobcowania. Diaspora i tematyka polska w Kanadzie*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. 73–91.

- (2014b). „Mit Odyseusza we francuskojęzycznym piśarstwie migracyjnym na przełomie XX i XXI wieku”. W: M. Klik & J. Zych (red.). *Palingeneza mitu w literaturze XX i XXI wieku*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. 149–167.
- Szacki, Jerzy (2000). *Spotkania z utopią*. Warszawa: Sic!
- Thiel-Jańczuk, Katarzyna (2012). „Literatury mniejsze: między literacką «nieprawowitością» a «polityczną poprawnością?»”. W: M. Loba, B. Łuczak & A. Gregori (red.). *„Literatury mniejsze” Europy romańskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. 25–34.
- Todorov, Tzvetan (1991). *Les morales de l'histoire*. Paris: Grasset.
- Ulicka, Danuta (2009). „Polski słownik pojęć Bachtinowskich (używanych w antologii)”. W: D. Ulicka (red.). *Ja-Inny. Wokół Bachtina. Antologia*, I. Kraków: Universitas. 513–519.
- Université Paris-Sorbonne (2014). „École doctorale III «Littératures françaises et comparée»: Présentation”. *Université Paris-Sorbonne: la recherche*. Dostęp: 31 czerwca 2014 r. w: <http://www.paris-sorbonne.fr/presentation-3234>.
- Waśkiewicz, Andrzej (2008). *Obcy z wyboru. Studium filozofii społecznej*. Warszawa: Prószyński i S-ka.

**Mity założycielskie,
mity lokalne**

Genewa w okresie reformacji – narodziny mitu

Gdy sięgamy do źródeł mitu Genewy, miasta wyjątkowego na mapie renesansowej Europy, napotykamy na splot różnych wydarzeń, które zdeterminowały jego powstanie. W XVI w. w ciągu kilkudziesięciu lat Genewa przeszła niezwykłą transformację. Z niewiele znaczącego jeszcze na początku stulecia grodu już w latach 50. stała się jednym z najważniejszych centrów intelektualnych, politycznych i religijnych Europy.

Z jednej strony, mamy do czynienia z miejscem, które w XVI w. zaczyna być postrzegane jako ośrodek decyzyjny – ze względu na obecność Kalwina, niekwestionowanego autorytetu reformacji. Z drugiej strony, Genewa, nazywana „protestanckim Rzymem”, staje się przestrzenią symboliczną. Dla hugenotów stanowi nie tylko punkt odniesienia w kwestiach wiary, lecz także miejsce, gdzie można schronić się przed represjami. Z kolei dla katolików jest źródłem zagrożenia, gdyż to stąd wywodzą się szkodliwe i niebezpieczne idee niezgodne z nauką Kościoła. W konsekwencji tych zmian pojawiające się w szesnastowiecznych tekstach określenie „księgi z Genewy” nabiera symbolicznego znaczenia, przy czym każda ze stron odczytuje ten symbol inaczej.

Na Starym Mieście w Genewie na uważnego spacerowicza czeka niespodzianka. Na ścianie starej kamienicy nieopodal katedry św. Piotra znajduje się tablica z następującym napisem: „Ze wszystkich miast świata, ze wszystkich małych ojczyzn, których człowiek poszukuje w trakcie swoich podróży, to Genewa najbardziej sprzyja szczęściu” (Borges, 1988: 33)¹. Te słowa Jorge Luisa Borgesa, upamiętniające miejsce, w którym mieszkał, pokazują, w jak wielkim stopniu argentyński pisarz był zafascynowany tym miastem i jego niezwykłą atmosferą. Borges uważał Genewę za jedną ze swoich osobistych ojczyzn (*una de mis patrias*). Spędził w niej znaczną część młodości, między innymi lata 1914–1918, i wielokrotnie do niej wracał. Zmarł również w Genewie, w 1986 r. Zgodnie ze swoim życzeniem

¹ Nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej fragmenty tekstów w wersji polskojęzycznej podaję we własnym przekładzie.

został pochowany na cmentarzu Plain Palais. Starał się zmienić obraz Genewy funkcjonujący w literaturze hiszpańskiej po soborze trydenckim, powracający w dużo późniejszych tekstach, które przedstawiały miasto jako „siedlisko przestępców” lub „fortecę herezji”, miejsce pochodzenia wicherzycieli i siewców nieporządku. Borges nie akceptował takiej jednostronności opisu, tym bardziej że dla niego miasto to wiązało się z całym bogactwem doznań. Jako chłopiec wtapiał się w topografię Genewy i odkrywał jej tajemnice. Z biegiem lat, wraz z kolejnymi pobytami w mieście, doświadczał szczególnego uroku tego miejsca i odkrywał jego mityczny obraz:

W odróżnieniu od innych miast Genewa pozbawiona jest patosu. Paryż jest świadomy, że jest Paryżem, poprawny Londyn wie, że jest Londynem, Genewa prawie nie wie, że jest Genewą. Cienie Kalwina, Rousseau, Amiela i Ferdinanda Hodlera są w niej obecne, ale nikt o nich nie opowiada podróży. Genewa, trochę jak Japonia, zmieniła się, nie tracąc swojej przeszłości. (Borges, 1988: 36)

Trudno nie zgodzić się z pisarzem, że miasto to ma specyficzną atmosferę, którą odkrywa się stopniowo. Jest w Genewie, nawet tej współczesnej, z końca XX i początku XXI w., coś, co przyciąga wielu ludzi lubiących różnorodność, bezpretensjonalną mieszaną kultur spotykających się w miejscu solidnie osadzonym w tradycji. Jaka to zatem tradycja i skąd bierze się wrażenie, że w wielu sytuacjach społeczność miasta, przy całej jej otwartości, dba o to, aby nie utracić swej tożsamości?

Jeśli chcemy zrozumieć istotę „mitu Genewy”, musimy cofnąć się do momentu, w którym rozpoczął się proces jego powstawania. Chociaż część historyków wskazuje tu na koniec XV w., większość wiąże narodziny tożsamości miasta i funkcjonowanie jego symbolicznego obrazu z momentem uzyskania – czy raczej wywalczenia – niezależności od książąt sabaudzkich, z decyzją o włączeniu się w nurt reformacji i powierzeniem rządów Kalwinowi. Lata 1526–1536 okazały się decydujące dla kierunku rozwoju miasta. Nie należy zatem twierdzić, iż momentem narodzin tożsamości społeczeństwa Genewy było przybycie Kalwina, choć wydarzenie to zapoczątkowało powstawanie tego mitu.

Trudna droga do niezależności

Na początku XVI w. nic nie wskazywało na to, że właśnie to miasto stanie się tak ważnym centrum intelektualnym i religijnym Europy. Położone na przecięciu wielu szlaków handlowych, na trasach prowadzących z Francji do księstw niemieckich oraz z włoskich państw-miast na północ, nie wy-

korzystało swoich atutów w wystarczającym stopniu – ograniczało się do organizowania jarmarków i realizowania polityki narzuconej przez księstwo Sabaudii. W 1504 r. panowanie rozpoczął książę Sabaudii Karol II. Przez 50 lat usiłował on podporządkować sobie Genewę. Jako szwagier Karola V, kuzyn papieża Leona X i wuj Franciszka I był osobą niezwykle wpływową. W Genewie natomiast duże znaczenie miała Rada Miasta, przeciwstawiająca się uzależnieniu od cesarstwa. Mieszkańcy, i to z różnych stanów, czuli się rozczarowani posunięciami księcia, mającymi na celu podporządkowanie sobie miasta. Władca wielokrotnie próbował zmusić Radę do uległości – czy to obietnicami odtworzenia wspaniałości handlu, czy groźbami najazdu. Mieszkańcy woleli jednak zachować swoją niezależność oraz utrzymywać kontakty ekonomiczne i polityczne z Bernem. Związki te zaowocowały ukształtowaniem się nurtu wyraźnie dążącego do uzyskania niezależności od książąt Sabaudii, który znalazł swoje organizacyjne ucieleśnienie w stowarzyszeniu zwanym *Eidgenots* (z niem. *Eidgenossen* – ‘konfederaci’), grupującym zwolenników współpracy z kantonami Konfederacji. Jego najważniejszymi przedstawicielami byli Philibert Berthelier i Besançon Hugues. Za przykładem mieszkańców Lozanny, która w 1525 r. podpisała akt *combourgeoisie* z Bernem i Fryburgiem, przedstawiciele *Eidgenots* doprowadzili do podpisania i akceptacji przez Radę Miasta podobnego traktatu. Pozwalał on liczyć na wsparcie militarne zaprzyjaźnionych miast w razie niebezpieczeństwa. Stało się to 25 lutego 1526 r. i stanowiło historyczny moment w dziejach Genewy, ponieważ miasto opowiedziało się jednoznacznie za zerwaniem więzów z księstwem Sabaudii mimo gróźb i nacisków ze strony Karola II. Jednocześnie coraz bardziej dążyło do ustanowienia republiki. Na tym etapie zmiany były podyktowane bardziej względami politycznymi niż religijnymi. Biskup Pierre de La Baume zachowywał rezerwę, ale nie chciał utracić wpływu na przebieg wydarzeń. Poprosił więc o przyjęcie go w poczet obywateli miasta i przekazał im uprawnienia w zakresie sądownictwa cywilnego. Książę nie zamierzał jednak ustąpić i zarządził blokadę miasta. Następane lata były naznaczone walką o zachowanie autonomii przy jednoczesnym umacnianiu się ruchów protestanckich, co wpływało również z trudnej sytuacji politycznej i niechęci do biskupa – przedstawiciela władzy związanej z księciem Sabaudii.

Genewa: „protestancki Rzym”, symbol reformacji

Reformacja rozszerzała się: w Zurychu działał Zwingli, Berno również pozostawało pod jego wpływem, w Bazylei aktywny był Oecolampade, a do

Genewy przybył w 1532 r. Guillaume Farel. Ten ostatni rozpoczął energicznie nową ewangelizację, ale napotkał opór ze strony episkopatu. Jego nauczanie zyskiwało jednak rosnącą rzeszę zwolenników. 1 stycznia 1533 r. Antoine Froment wygłosił kazanie w jednym z centralnych miejsc Genewy (na placu Molard). Po jego wysłuchaniu większość patrycjuszki miejskiej podjęła decyzję o przystąpieniu do ruchu reformacyjnego. Wywołało to pewien opór części obywateli, którzy byli wierni Kościołowi katolickiemu i nie chcieli porzucać swej wiary oraz tradycji. Nie zrażając się trudnościami, Farel opracował w języku francuskim liturgię kultu Kościoła reformowanego². Proponowane zasady stały jednak w sprzeczności z doktryną Kościoła katolickiego. 28 czerwca 1535 r. przedstawiciele ewangelików udali się do Rady Miasta i zażądali zakazu odprawiania mszy św. oraz usunięcia z kościołów wszystkich obrazów jako przedmiotów fałszywego kultu. Rada odwlekała decyzję. W mieście doszło do aktów wandalizmu – w kościołach zniszczono obrazy i figury świętych, a nawet krucyfiksy. 10 sierpnia 1535 r. podjęto decyzję oznaczającą *de facto* przystąpienie miasta do reformacji. Do prawnego potwierdzenia tej decyzji doszło w maju następnego roku, dzięki proklamacji Wielkiej Rady. Od tego momentu nowa religia była usankcjonowana prawnie. Nie oznaczało to jednak, że wszyscy zgadzali się z takim rozstrzygnięciem. Wielu obywateli pragnęło bowiem wyznawać wiarę, nie zrywając z tradycją Kościoła katolickiego, nawet jeśli podobały im się niektóre fragmenty nowego nauczania³. Widząc, że samo nauczanie nie wystarczy i należy zorganizować nowy Kościół w sposób usystematyzowany, Farel zwrócił się o wsparcie do Jana Kalwina, który miał już za sobą studia w Paryżu, Orleanie (prawo) i Bourges. Zainteresowany nurtami reformacyjnymi, po wybuchu „afery plakatowej” musiał uchodzić z Francji. Znalazł azyl w Bazylei, gdzie w 1536 r. wydał *Institution de la religion chrestienne*. W lipcu tego samego roku Kalwin w drodze do Francji zatrzymał się w Genewie. Spotkał się z Farelelem, który niemalże zmusił go do pozostania w mieście po to, by wspólnie z nim wcielić w życie zasady nowej wiary i zorganizować Kościół głoszący prawdziwą wiarę. Kalwin rozpoczął swoją działalność od funkcji lektora Pisma Świętego, ale bardzo szybko został mianowany „ministrem” – odpowiadał za nauczanie Słowa Bożego i czynności związane z obrzędami Kościoła reformowanego. Stał się najważniejszą osobą w Genewie. Za cele postawił sobie przede wszystkim zorganizowanie życia w mieście według nowych zasad wiary i stwo-

² Liturgia została wydana po raz pierwszy w Neuchâtel w 1533 r., a w Genewie – w 1538 r., w nieco zmienionej formie i pod zmodyfikowanym tytułem.

³ Claude Richardet, członek Małej Rady i urzędnik sądowy, oświadczył przed Radą, że nie będzie uczestniczył w nabożeństwach reformowanych i że nikt nie będzie decydował o jego sumieniu (Coram-Mekkey, Chazalon & Bron, 2005: 73).

zenie struktury nowego bytu politycznego. Nadawał się do wykonania tych zadań jak nikt inny. Był człowiekiem żarliwej wiary, a jednocześnie świetnym organizatorem oraz wybitnym intelektualistą. Jeśli dodamy do tego pragmatyczne podejście do wielu kwestii, otrzymamy odpowiedź, dlaczego pod jego kierunkiem Genewa zdobyła tak silną pozycję i zaczęła być postrzegana jako intelektualne centrum myśli protestanckiej oraz ośrodek decyzyjny. Dynamicznie rozwijające się miasto stało się schronieniem dla wiernych przystępujących do reformacji. Zanim jednak opowiedziało się całkowicie za koncepcją Kalwina, w styczniu 1538 r. doszło do kryzysu, w wyniku którego Kalwin i Farel zostali stamtąd usunięci decyzją nowo wybranej Rady, składającej się w większości z przeciwników nowych rozwiązań. Wybory przeprowadzone w lutym 1540 r. przyniosły sukces frakcji sprzyjającej reformacji. Obaj reformatorzy zostali wówczas wezwani do Genewy w celu dokończenia dzieła. Kalwin przybył tam jednak dopiero we wrześniu następnego roku. Określił swoje warunki – były to: przyjęcie *Ordonnances ecclésiastiques*, czyli opracowanych przez niego zasad obowiązujących wiernych Kościoła reformowanego, i ustanowienie Konsystorza – trybunału mającego rozstrzygać kwestie moralno-religijne. Propozycje te wymagały akceptacji Rady, którą Kalwin uzyskał nie bez pewnych trudności. Od tego momentu jednak Genewa opowiadała się jednoznacznie za wypracowaną przez niego doktryną teologiczną i konsekwentnie wdrażała ją w życie przy udziale mieszkańców, czasami za cenę pogwałcenia wolności sumień. Życie w mieście zostało zorganizowane według jasno określonych reguł. W *Ordonnances ecclésiastiques* sprecyzowano cztery zakresy działania Kościoła: pastory głoszą Słowo Boże i udzielają sakramentów, doktorzy odpowiadają za nauczanie młodzieży, starsi czuwają nad dyscypliną, diakoni zajmują się działalnością charytatywną. Konsystorz jest instytucją kontrolującą, której członkowie mają prawo dyscyplinować obywateli i, jeśli zachodzi potrzeba, stosować represje. Republika genewska stała się przykładem państwa doskonale zorganizowanego, ale niezwykle głęboko ingerującego w prywatne życie obywateli. Ten wyjątkowy obraz miasta zaczął działać na wyobraźnię zarówno zwolenników, jak i przeciwników reformacji.

Borykająca się z zagrożeniami, często oblegana oraz dotykana epidemiami Genewa za każdym razem pokonywała przeciwności i ratowała swoją niezależność. W 1534 r. władze miasta zdecydowały o zlikwidowaniu dawnych umocnień i przedmieść, by móc łatwiej bronić się przed atakami. Rozwiązanie to nie tylko poprawiło bezpieczeństwo, lecz także umożliwiło rozwój nowego miasta. Genewa powoli zaczynała funkcjonować w świadomości europejskiej. Jeśli jeszcze w latach 30. XVI w. uważano, że nie ma

istotnego zaplecza intelektualnego, to już w latach 50. pojawiały się głosy, iż nie jest tylko schronieniem dla prześladowanych za „prawdziwą wiarę” (czyli kalwinizm), lecz także centrum nauk humanistycznych, ośrodkiem wydawniczym i miejscem kształcenia kadr dla przyszłych Kościołów reformowanych. Do miasta przybywali uciekinierzy z Francji, Włoch, Flandrii, Szkocji i Anglii. Na początku wieku Genewa liczyła 10–12 tys. mieszkańców. W latach 1550–1560 ich liczba się podwoiła. Miasto zaczęło mieć charakter kosmopolityczny – można w nim było wysłuchać kazań w wielu językach. Miało ogromne znaczenie dla tworzenia świadomości członków Kościoła reformowanego. Sprzyjał temu dynamiczny rozwój sztuki drukarskiej. Pierwszą wydaną w Genewie księgę opatrzono datą 24 marca 1478 r. Wyszła ona z drukarni Adama Steinschabera. Przybyli z Francji hugenoci – Badius, Robert Estienne, a także jego syn Henri – mieli ogromny wpływ na poprawę jakości wydawnictw, znali bowiem najlepsze techniki typograficzne. Edycje dzieł Kalwina (ponad 160) i przekładów Biblii uczyniły z Genewy jeden z głównych europejskich ośrodków wydawniczych. W drugiej połowie XVI w. genewscy edytorzy zmienili nieco profil wydawnictw – wykazywali większe zainteresowanie dziełami humanistów. W 1600 r. na targach książki we Frankfurcie wydawnictwa genewskie były wprawdzie mniej liczne niż te z drukarni strasburskich, ale wyprzedzały Lyon, Bazyleę czy Lejdę.

Ogromne znaczenie, również propagandowe, miało powstanie w 1559 r. Akademii. Zasady funkcjonowania tej wyjątkowej instytucji zostały nakreślone przez Kalwina (w oparciu o doświadczenia wyniesione ze studiów humanistycznych w Paryżu i Strasburgu). Ich kontynuatorem był Théodore de Bèze. Akademia miała za zadanie kształcić przyszłych pastorów Kościoła reformowanego. W realizowanym przez nią programie teologia wspierała się na studiach literackich, szczególnie literaturze greckiej, a wymagający, surowy charakter pobożności pociągał i inspirował liczne grono studentów. Ukończywszy naukę, wykorzystywali oni zdobytą wiedzę i rozsławiali Akademię w miejscach, do których się udawali.

Nie sposób jednak nie wspomnieć o ograniczeniach, które wynikały ze specyfiki konstytucji miasta, będącego republiką z dominantą religijną. Po pierwsze, w Genewie nie istniało wystarczająco duże środowisko, które byłoby w stanie rozwijać literaturę. Nie funkcjonowała również tak potrzebna „opozycja intelektualna”. Trudno jednak oczekiwać, by mogła ona wytworzyć się przy restrykcyjnej cenzurze wprowadzonej przez Kalwina. Wystarczy przypomnieć kłopoty Marota z wydaniem nowych tłumaczeń tekstów niektórych modlitw (*Ave Maria*). Dzieła autorów nazbyt niezależnych, pisane z ironią czy swobodą językową, nie mogły być wydawane. *Próby* Montaigne’a ukazały się drukiem w 1595 r., ale ich ponowne wy-

danie nie było już możliwe. Część krytyków uważa, że Genewa może być uznawana za szesnastowieczną stolicę literacką, ale tylko w takim stopniu, w jakim spełniała swoje funkcje centrum religijnego, co jednocześnie determinowało wiele ograniczeń.

W drugiej połowie XVI w. w odniesieniu do Genewy coraz częściej używano paradoksalnego określenia „protestancki Rzym”. Paradoks polega na tym, że jedną z głównych osi sporu między protestantami a katolikami stanowiła instytucja papieża, od samego początku negowana zarówno przez Lutera, jak i Kalwina. Przypisywanie Genewie cech Rzymu było zatem odniesieniem do zwalczanego paradygmatu.

Livres de Genève: narodziny mitu

Mit, który ukształtował się na przełomie lat 40. i 50. XVI w., od samego początku miał dwojaki charakter. Aby to zilustrować, warto przywołać określenie *livres de Genève* („księgi z Genewy”), które pojawiało się w wielu tekstach zarówno z tamtego okresu, jak i z czasów późniejszych. Dla członków czy sympatyków Kościoła reformowanego oraz nauk Kalwina był to symbol nowych wartości religijnych i jakości intelektualnej, dla katolików zaś – metafora zagrożenia wartości oraz znak wrogiej propagandy niszczącej tradycję.

W utworze noszącym tytuł *Second Enfer (Drugie Piekło)* wybitny wydawca lyoński Étienne Dolet, przyjaciel Marota, znany z sympatii dla nowych prądów, opisał, jak został niesłusznie posądzony o kolportowanie heretyckich pism. W transporcie wysłanym do Paryża znaleziono bowiem „księgi z Genewy”. Tymczasem, jak tłumaczył, była to prowokacja zorganizowana przez jego wrogów. Wyrażenie „księgi z Genewy” nabiera tu już cech metaforycznych i oznacza dzieła inspirowane myślą protestancką, kalwińską⁴. Dolet należał do twórców, którzy za swoją niezależność zapłacili życiem. Choć kilka razy udało mu się wyjść z opresji, ostatecznie nie uniknął tragicznego losu i w 1546 r. został spalony na stosie jako heretyk na placu Maubert w Paryżu.

Motywy „ksiąg z Genewy” pojawia się także u Pierre’a Belona du Mans, przyrodnika i podróżnika, który w latach 1546–1548 odbył niezwykle cie-

⁴ „Les livres doncq’ de mon impression / Estoient dans l’une (ô bonne invention!) / Et l’autre balle (et c’est dont on me greve), / Remplie estoit des livres de Geneve; / Et à l’entour, ou bien à chasque coing, / Estoit escript, pour le voir de plus loing, / DOLET, en lettre asses grosse et lysable” (Dolet, 1978: 72) („I tak moje własne druki / Schowano do jednej paki / Drugą za to wypełniły / Księgi, co z Genewy były. / A na każdej me nazwisko, / Dolet – w górze, Dolet – nisko, / (sztuczkę zaiste doceniam!!!) / Wypisano je, jak mniemam, / Tak czytelnie i wyraźnie, / Że ruszyli ku nim właśnie”; przeł. Ewa Dorota Żółkiewska).

kawą podróży do imperium Sulejmana Wspaniałego, zwiedził Grecję, Egipt, Ziemię Świętą i znaczny obszar Turcji. Po tej wyprawie powstało trzypięciotomowe dzieło, w którym bardzo starannie i z naukowym obiektywizmem opisał on swoje obserwacje: przyrodę, ludzi, ich zwyczaje oraz życie codzienne, często bardzo odmienne od europejskiego. Po powrocie z podróży Belon zajął się wydawaniem ksiąg naukowych, a także zaangażował się w nasilający się w latach 60. konflikt między katolikami a hugenotami. W jego obszernym dziele poświęconym sporom religijnym i zagrożeniom wpływającym z rozprzestrzeniającej się reformacji możemy przeczytać o Genewie:

Czyż nie jest szczególnym wymysłem wmawiać biednemu ludowi Francji, że miejsce, które jest siedliskiem złodziei i bezbożników, apostatów i ekskomunikowanych, jest krajem wiernych? To nic nowego, gdyż nasze Annały zaświadczenia, że od dawien dawna Genewa była schronieniem dla uchodźców. I aby zdobyć wyznawców, rozdawali im księgi wydrukowane w taki sposób, aby, tanie i lekkie, przysparzały im zwolenników. (Barsi, 2001: 174)

„Księgi z Genewy” stają się narzędziem propagandy, zagrożeniem dla dotychczasowego porządku świata. Co ciekawe, Belon nie miał uprzedzeń w stosunku do luteranów. Luteraninem był jego mistrz na uniwersytecie w Wittenberdze, Valerius Cordus, znany botanik. Nie przeszkodziło to Belonowi współpracować z nim, a nawet towarzyszyć mu w ostatnich chwilach życia – podczas objazdu naukowego po Włoszech Cordus zapadł na zdrowiu i zmarł. Belon uważał, że w odróżnieniu od luteranów kalwiniści nie są zdolni do prawdziwej dyskusji teologicznej ani do kompromisu w sprawach wiary. W *Kronice*, tekście o wyraźnym charakterze polemicznym, wytoczył ciężkie działa i oskarżył teologów genewskich, których nazywał pogardliwie „les Hurbecs de Genève”⁵, o to, że „chcą zburzyć porządek świata i zniszczyć panujące zwyczaje, aby wprowadzić nowe prawa” (Barsi, 2001: 77). Według Belona, Genewa jest „niebezpieczna dla wszystkich narodów”, ponieważ umiejętnie propaguje kalwinizm, używając do tego celu ksiąg, a nawet muzyki.

Genewa: „siedlisko bezprawia”

Argumentacja Belona przypomina punkt widzenia Ronsarda, wyrażony w *Rozprawach*, a także w *Przestrobach dla narodu francuskiego*⁶. Początek lat 60. XVI w. we Francji to okres, w którym nie sposób było zacho-

⁵ Franc. *hurbec* (inaczej *liset*) – mały szkodnik atakujący winorośl.

⁶ Wydane w 1563 r. pt. *Remontrance au peuple de France* (zob. Ronsard, 1994: 1020–1038).

wać neutralność w kwestiach religijnych (zob. Wanegffelen, 1997). Mimo prowadzonej przez Katarzynę Medycejską polityki koncyliacyjnej, nastroje się radykalizowały. Mnożyły się prowokacje oraz akty przemocy trudne do opanowania przez władzę królewską, inicjowane zarówno przez obóz protestancki, jak i katolicki. Wydarzenia następowały szybko po sobie: spiszek protestancki w Amboise w marcu 1560 r., konferencja w Poissy w sierpniu 1561 r. i masakra protestantów w Vassy w 1562 r., która rozpoczęła pierwszą wojnę religijną. Jedność państwa wydawała się w najwyższym stopniu zagrożona. Dla Ronsarda jest to nie tylko problem polityczny, lecz także klęska humanistycznych ideałów. Poeta staje w obronie świata ulegającego na jego oczach destrukcji. Stara się doprowadzić do pogodzenia zwaśnionych stron konfliktu, a gdy okazuje się to niemożliwe, przestrzega przed pogażeniem się Francji w całkowitym chaosie⁷. W *Przestrofach dla narodu francuskiego* wyraża swój sprzeciw wobec konfrontacyjnej postawy hugenotów i to ich obarcza większą odpowiedzialnością za destabilizację kraju. Genewę postrzega jako centrum koncepcyjne i decyzyjne protestantów, skąd prowadzona jest walka z katolicką Francją.

Jednoznaczne poparcie udzielone przez Ronsarda katolikom oraz obrona autorytetu króla budziły niechęć, a nawet nienawiść protestantów. Autorzy pamfletów, najczęściej anonimowi, nazywali go „wieprzem Epikura”, oskarżali o niemoralny tryb życia oraz powrót do pogaństwa w poezji, a może nawet i w życiu. Ronsard, którego te zarzuty mocno dotknęły, odpowiedział swoim adwersarzom w utworze noszącym tytuł *Odpowiedź na obelgi i kalumnie nieznanym mi kaznodziei i ministrów z Genewy*⁸, będący w pewnym sensie podsumowaniem polemiki. Autor skupiał się na trzech zagadnieniach – były to: rozważania na temat niedoli państwa, zażarty spór z atakującymi go hugenotami i analiza wydarzeń historycznych. Dyskusja była zażarta – Ronsard nie oszczędzał swoich przeciwników, ci zaś odpowiadali mu w sposób gwałtowny. Szczególnie często stawiano mu dwa zarzuty: że jest księdzem oraz złym poetą. Choć w rzeczywistości nie był księdzem, a jedynie klerkiem, to jednak taki zarzut rzucał cień na jego działalność. Będąc klerkiem, mógłby po niższych święceniach (pod warunkiem zachowania celibatu) otrzymywać dochody z dóbr kościelnych. Kalwiniści sugerowali zatem wątpliwości natury etycznej i chcieli podważyć szczerłość słów oraz opinii Ronsarda – przedstawiali go nie jako

⁷ „Okrutny czas wojenny grody w zgliszcza zmienia, / Łamie prawa człowiecze, boże zarządzenia, / Ogniem niszczy ołtarze, bezczęści świątynie / Prawość wonczas nie kwitnie, sprawiedliwość ginie” („Exhortation pour la paix” / „Namowa do pokoju”; Ronsard, 2001: 459).

⁸ „Reponse aux injures et calomnies de je ne sais quels prédicateurs et ministres de Genève” (1563; zob. Ronsard, 1994: 1043–1069).

człowieka ujmującego się za cierpiącym krajem, lecz osobę interesowną (Bellenger, 1979: 28). Ronsard ze szczególnym żarem odpowiadał na te „kalumnie”. Drugi zarzut, jakoby był marnym poetą tracącym publiczność i plagiatorem (Bellenger, 1979: 29), choć być może boleśniejszy niż pierwszy, łatwiej dawało się obalić, bowiem sam utwór, jego poetyka i siła obrazów zadawały kłam takim opiniom.

Genewa: „nowe Kanaan”, schronienie dla prześladowanych

W pamfletach wymierzonych przeciwko Ronsardowi często pojawiały się motywy dotyczące Genewy. W *Remonstrance à la Royne mere du Roy sur le discours de Pierre Ronsard (Skarga do Królowej matki)* miasto zostało przedstawione jako „piękne miejsce dla religii” („beau séjour de la religion”), „schronienie dla prześladowanych” („repos des affligés”), „ziemia święta i błogosławiona” („terre sainte et beneite”)⁹. To wyjątkowe miejsce, „nowe Kanaan” („nouveau Chanaan”), jest ziemią wybraną dla hugenotów – tu mogą swobodnie głosić Słowo Boże. Autor utworu podkreśla, nie bez złośliwości, że nie jest to miejsce dla Ronsarda, ponieważ nie można w nim „pożądać opactwa” ni „uprawiać miłości”, a każdy grzech staje się widoczny.

W optyce protestanckiej Genewa stanowi również oblężoną twierdzę, miejsce bezustannie narażone na wrogie ataki. W *La Defence aux injures (Obrona przed kalumniami)* Ronsarda oskarżono o spiskowanie z królem i książętami w celu zdobycia oraz zniszczenia miasta (Pineaux, 1973b: 427). W toku polemiki rodzą się obrazy, które, systematycznie używane, zaczęły funkcjonować w świadomości zbiorowej społeczeństwa Genewy oraz innych społeczności protestanckich i katolickich.

W swoim studium o micie Genewy w XVI w. Francis Higman (1998: 21) zauważa dwa aspekty tego mitu: pozytywny, w wydaniu „kalwińskim”, i negatywny, stworzony głównie przez środowiska katolickie. Negatywny obraz Genewy nie akcentuje przy tym surowości przyjętych tam zasad oraz związanych z tym trudów życia, lecz przedstawia miasto deprawacji moralnej i upadku (Jean Gacy, *La Deploration de la Cité de Genesve*, 1536?; zob. Higman, 1998: 22–27, 36). Jest to narracja charakterystyczna dla tekstów z lat 30. i 40. XVI w. Trzeba dopiero spojrzenia Ronsarda, aby

⁹ „Geneve beau sesour de la religion, / Repos des affligés, vrai país de Sion, / Des serviteurs de Dieu pitoyable nourrice / Sejour de verité, de droiture et justice. / Terre sainte et beneite où daigne le Seigneur / Faire l'avancement de sa gloire et honneur, / Où regne Jesus-Christ, où sa parole sainte / Est très-syncerement annoncée sans crainte” (A. de Rivaudeau) (Pineaux, 1973a: 177).

zostały wyrażone prawdziwe przyczyny konfliktu. Przywoływane obrazy przenikają do świadomości i zaczynają funkcjonować jako pewnego rodzaju mity, pielęgnowane lub zwalczane.

Problematyka mitu dotyka zagadnień tworzenia historii. Warto przytoczyć rozważania Alaina Dufoura (1966: 33), który w swoim artykule o relacjach historii politycznej i psychologii historycznej stwierdził:

Mamy zatem do czynienia z dwoma typami historii zupełnie różnymi, ponieważ odpowiadają one na różne zapotrzebowania. Pierwsza, historia polityczna w szerokim znaczeniu, odpowiada na pytania, jakie stawiamy sobie jako ludzie czynu, do których należy organizowanie współczesnego społeczeństwa. To historia tradycyjna, odnawiana i uwspółcześniana; stymuluje świadomość obywatelską nas samych, naszego miasta, naszego państwa, naszej Europy lub świata. Druga odpowiada na potrzeby psychologiczne, uspokaja sumienia skołatane z powodu braku humanizmu we współczesnym życiu; przypomina i pokazuje związki między zamkniętymi formami współczesnego życia i dawnym prostym, wspólnotowym życiem minionych pokoleń.

Funkcjonujący przez wieki podwójny mit Genewy pozwolił na stworzenie pewnego obrazu miasta, ujmującego tych, którzy interesują się losami tego miejsca. Borges w sposób szczególny odbierał magię przestrzeni tej „intymnej ojczyzny”. Być może stało się tak za sprawą polaryzacji stanowisk, która się tu dokonywała. Mit Genewy byłby więc przykładem możliwości wielokrotnego ewoluowania mitów, ich ścierania się i zarazem uzupełniania.

Bibliografia

- Barsi, Monica (2001). *L'énigme de la chronique de Pierre Belon: avec édition critique du manuscrit Arsenal 4651*. Milano: LED Università degli studi di Milano.
- Bellenger, Yvonne (1979). „Introduction”. W: Pierre de Ronsard. *Discours / Derniers vers*. Paris: Flammarion. 13–43.
- Borges, Jorge Luis (1988). *Atlas*. We współpr. z Marią Kodamą. Przeł. Françoise Rosset. Paris: Gallimard.
- Coram-Mekkey, Sandra, Christophe Chazalon & Gilles-Olivier Bron (2005). *Crises et révolutions à Genève: 1526–1544*. Pod red. Catherine Santschi. Genève: Fondation de l'Encyclopédie de Genève / Slaktine.
- Dolet Étienne (1978). *Le Second Enfer*. Pod red. Claude'a Longeona. Genève: Droz.
- Dufour, Alain (1966). *Histoire politique et psychologie historique, suivi de deux essais sur Humanisme et Réformation et Le Mythe de Genève au temps de Calvin*. Genève: Droz. 63–95.
- Higman, Francis (1998). „The origins of the Image of Geneva”. W: John B. Roney & Martin I. Klauber (red.). *The Identity of Geneva: The Christian Commonwealth, 1564–1864*. Westport: Greenwood. 21–38.

- Pineaux, Jacques (1973a). *La polémique protestante contre Ronsard, I*. Paris: Marcel Didier.
- (1973b). *La polémique protestante contre Ronsard, II*. Paris: Marcel Didier.
- Ronsard, Pierre de (1994). *Œuvres Complètes, II*. Oprac. J. Céarda, D. Ménagera & M. Simonina. Bibliothèque de la Pléiade, 46. Paris: Gallimard.
- (2001). „Namowa do pokoju”. W: Jerzy Lisowski (red.). *Antologia poezji francuskiej, I*. Przeł. Lech E. Stefański. Warszawa: Czytelnik. 459–461.
- Wanegffelen, Thierry (1997). *Ni Rome ni Genève: des fidèles entre deux chaires en France au XVIe siècle*. Paris: Honoré Champion.

Historia nieobecna i mit – wypisy z literatury galicyjskiej

Przyjęło się uważać, że mit i historia sytuują się na płaszczyznach rozłącznych, nieprzylegających do siebie ani w czasie, ani w przestrzeni. Idea postępu i ekspansja nauki sprowadziły mit do kategorii cywilizacyjnie prymitywnej, badanej diachronicznie i komparatystycznie wewnątrz izolowanych grup etnicznych, niekiedy dość nieodpowiedzialnie wykorzystywanej przez miłośników ezoteryzmu.

O dostrzeżenie wagi mitów w życiu człowieka oraz całych społeczeństw nieustannie i od dawna dopominają się antropolodzy, szcycący się holistycznym ujęciem swych dociekań. Karen Armstrong jedynie człowiekowi przypisuje naturalny imperatyw poszukiwania sensu, którego brak przyprawia nas o rozpacz. Zdaniem badaczki, lekiem łagodzącym ową rozpacz były od zarania historii umiejscawiające kruchą ludzką egzystencję i nieustanną walkę z chaosem w szerszym kontekście, odsłaniającym ich głębszą strukturę, a co za tym idzie – nadającym im pożądaną sens i wartość (Armstrong, 2005: 6). Inna nasza umiejętność to wyobraźnia, która potrafi dotykać tego, co nie jest bezpośrednio obecne. To jej zawdzięczamy mity i religie. Jak głosi Armstrong (2005: 6–7), gdyby nie wyobraźnia, uczeni nie zdołaliby odkryć „nowej wiedzy i wynaleźć technik, dzięki którym niepomiaralnie wzrosła nasza skuteczność”, celem zaś zarówno mitologii, jak i nauki „nie jest wyłączenie nas ze świata, lecz umożliwianie intensywniejszego w nim życia”.

Claude Lévi-Strauss w napisanym w połowie lat 80. cyklu wykładów zatytułowanych *Antropologia wobec problemów współczesnego świata* idzie jeszcze dalej w uznaniu znaczenia mitów w życiu istot ludzkich – stawia tezę o mitologizowaniu się historii we współczesnych społeczeństwach (Lévi-Strauss, 2013: 85). Ten wybitny antropolog przekonuje, że kiedy zastanawiamy się nad naszym ładem społecznym, „odwołujemy się do historii, by go wyjaśnić, uzasadnić lub podważyć”, jednak sposób in-

terpretacji historii „różni się w zależności od środowiska, do którego należymy, naszych przekonań politycznych i moralnych. [...] Innymi słowy, przyjmowany przez nas obraz bliskiej lub odległej przeszłości ma w dużym stopniu naturę mitu” (Lévi-Strauss, 2013: 84). Porównawszy wierzenia ludzi pierwotnych i społeczeństw współczesnych, Lévi-Strauss (2013: 86) dochodzi do następującego wniosku: „Historia, tak jak ją wykorzystują nasze cywilizacje, w mniejszym stopniu wyraża prawdy obiektywne, bardziej zaś przesady i dążenia”. Co więcej, jak dowodzi francuski antropolog, współczesna nauka, przechodząca od perspektywy bezczasowej do historycznej (dla astrofizyków nasz świat miał swój początek), paradoksalnie przekonuje nas, że

coraz bardziej tracimy możliwość objęcia myślą zjawisk, które z uwagi na rząd wielkości przestrzennej i czasowej wymykają się kompetencjom naszego umysłu. W ten sposób dla większości śmiertelników historia kosmosu staje się czymś w rodzaju wielkiego mitu: polega na zachodzeniu wyjątkowych zdarzeń, a ponieważ nie są one powtarzalne, nigdy nie da się udowodnić ich realności. [...] A więc jeśli nauka sama dąży do przekształcenia się w historię życia i świata, nie można wykluczyć, że po długiej wędrówce odmiennymi drogami myśl naukowa i mityczna pewnego dnia przybliżą się do siebie. (Lévi-Strauss, 2013: 87).

Prowadzony od wielu lat uważny i całościowy namysł nad kulturą hiszpańskiej Galicji pozwolił mi dostrzec interesujące zależności między historią a mitologią, kształtujące się wewnątrz specyficznego przecież dyskursu tej kultury, dyskursu ułomnego na przestrzeni dziejów. Wzajemne przenikanie się historii i mitu, a właściwie wnikanie mitu i trwanie w przestrzeni dostępnej nauce to szczególne cechy tej kultury (choć nie jest ona oczywiście w tym odosobniona) – kultury, w odniesieniu do której używa się jednocześnie antagonistycznych określeń „stara” i „nowa”. Po okresie wielkiego splendoru w XII i XIII w.¹ kultura i cywilizacja Galicji z powodów zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych gasną i milkną na cztery wieki, aby w połowie XIX w. rozpocząć powolny, lecz konsekwentny proces odrodzenia, owocujący dziś całkiem wyraźnym kształtem tożsamości.

Symboliczny początek odrodzenia, zwanego w Galicji *Rexurdimento*, datuje się na 2 marca 1856 r., kiedy to przy wspólnym stole spotkali się galicyjscy robotnicy, rzemieślnicy i studenci. Spotkanie to nazwano „bankietem w Conxo” (*Banquete de Conxo*). Warto o nim wspomnieć, gdyż wyznacza nieco odmienny niż u pozostałych dwóch tzw. narodowości historycznych – Katalonii i Kraju Basków – charakter przebudzenia narodo-

¹ Mowa tu o zapoczątkowanej w Composteli i popularnej na całym Półwyspie Iberyjskim do końca XIV w. tradycji poezji lirycznej, czyli o tzw. liryce galicyjsko-portugalskiej.

wego. Wobec braku lokalnej, świadomej narodowo burżuazji przemysłowej lub handlowej, na której w innych regionach spoczął ciężar integracji nowego ruchu politycznego, w Galicji wyzwanie i odpowiedzialność za jego kształt podjął jedyny istniejący sektor mieszczański – inteligencja. Jej przedstawiciele działali aktywnie przede wszystkim w dziedzinach artystycznych i humanistycznych. Grupa ta, świadoma zarówno złożonych przemian społeczno-ideologicznych, które dokonywały się wtedy w Europie i na świecie, jak i unaocznianych przez owe przemiany palących problemów społeczno-ekonomicznych dotyczących podstawowych standardów życia, a nade wszystko świadoma własnej odmienności, podejmuje wysiłek skonstruowania pamięci narodu. Zainicjowane wtedy porozumienie na polu narodowym, tożsamościowym i społecznym dokona się w dwóch przestrzeniach: literaturze oraz historiografii. Ustanowione w tym okresie przekonania, symbole i style myślenia o charakterze narodu, jego historii i przyszłości, a nawet mentalności Galicyjczyków stały się aktywnym i trwałym elementem świadomości zbiorowej. Większość z nich mimo wielu prób przewartościowania stanowi dziś nieodzowne odniesienie i drogowskaz w jakiegokolwiek próbie mierzenia się z kulturą tej społeczności.

Dwaj najważniejsi twórcy nie tylko pierwszych całościowych wizji historiograficznych Galicji, lecz także wizji skonstruowanych na bazie projektu narodowego, Benito Vicetto (autor sześciotomowej *Historia de Galicia*, wydanej w Ferrolu w latach 1865–1873) i Manuel Murguía (autor pięciotomowej *Historia de Galicia*, opublikowanej w A Coruña między 1865 a 1913 r.), przyjmują te same założenia, co powstające jak grzyby po deszczu w ciągu XIX stulecia w całej Europie, także w samej Hiszpanii, tzw. historie narodowe (López Carreira, 2013: 11). Zakładają one istnienie wspólnej kultury, języka, rasy, przeszłości i tzw. *volksgeist* – manifesto-wanej odrębności narodowego ducha. Założenia te jednak u Galicyjczyków są przyjmowane z nowej perspektywy. Jest to perspektywa narodu bez państwa (co więcej, narodu, którego egzystencji dotąd zaprzeczano), jawnie wchodząca w konflikt z projednościowym, centralistycznym, pro-państwowym, oficjalnym dyskursem historiograficznym. Nie dziwi zatem, że oba dzieła, wydobywające z pomroki dziejów kształt całkowicie nieznanego, zyskują od razu miano historii nacjonalistycznych, choćby ich intencje i metody badawcze nie odbiegały od uznanych ówczesnie standardów obiektywizmu. To jeden z bardziej uciążliwych stereotypów. Jakże często przyjmowanie odmiennej perspektywy w ujmowaniu historii jest postrzegane negatywnie oraz wiąże się z koniecznością dowodzenia swych racji, występowania w roli odszczepieńca, niekończącego odwoływania się do spraw fundamentalnych, pogodzenia się z pejoratywnym w wymowie

określeniem „nacionalistyczny”. Badacze i promotorzy „małych kultur”, pozostających w cieniu hegemonu, znają tę sytuację doskonale, nieustannie bowiem są zmuszeni stawiać jej czoła.

Jak już powiedziano, powstały w połowie XIX w. obraz galicyjskiego *continuum* położył mocny fundament w świadomości mieszkańców tej krainy – dodajmy: fundament wzniesiony na pustkowiu. Dowodzenie, że bez tego fundamentu Galicja dzisiaj nie istniałaby jako wspomniana już tzw. narodowość historyczna, wydaje się zbędne. Jak pisał bowiem w znanym esejcie Leszek Kołakowski (1995: 49):

tożsamość narodowa wymaga pamięci historycznej. Z tego względu jest rzeczą bez znaczenia, co w tej pamięci jest prawdą, półprawdą, a co zwykłą legendą. Chodzi tylko o to, że żaden naród nie może trwać, nie będąc świadomym, iż jego obecna egzystencja jest przedłużeniem istnienia w przeszłości, i że im dalej w przeszłość sięgają te rzeczywiste bądź urojone wspomnienia, tym mocniej ugruntowana jest jego tożsamość narodowa.

Wypracowane w XIX w. podwaliny galicyjskiej historii, które znalazły swoje doskonale rozwinięcie przede wszystkim w jednym z najbardziej uprzywilejowanych kanałów społecznej komunikacji – literaturze, są doskonałym potwierdzeniem tezy polskiego filozofa. Holistyczna wizja historii Galicji, powołana do istnienia czy też wydobyta na światło dzienne w celu legitymizacji silnego poczucia odrębności, stanowi spójny mariaż prawd i wyobrażeń, faktów oraz nadinterpretacji, które we współczesnym galicyjskim dyskursie historycznym często nazywa się mitami narodowościowej historiografii. Owe mity założycielskie ciekawie zestawia w znanej pracy *Mitos da historiografia galeguista* galicyjski mediewista Carlos Barros. Pisze on:

Mity nacionalistycznej galicyjskiej historiografii w większości mają swoje źródła w średniowieczu. [...] Przyjrzyjmy się tym dyferencjalnym faktom historycznym, które zostały wyidealizowane przez pisarzy i historyków zaangażowanych w sprawę Galicji i mobilizację zbiorowej świadomości jej mieszkańców. W każdym z przypadków wychodzi się od faktu potwierdzonego historycznie, który, raz wybrany, podlega procesowi przetworzenia od zwyczajnej interpretacji – pozostającej w zgodzie z założeniami historycznego projektu – aż po zmyślenie. Odkrycie lub rewaloryzacja owych historycznych słupów milowych jednak wystarcza w zupełności, aby ocenić pozytywnie wkład romantycznych historyków w galicyjską historiografię. Owe dyferencjalne fakty [...] są bowiem w równym stopniu mitami, elementami wyobrażonej historii Galicji, co kluczowymi momentami jej realnej historii (choć wielu innym prawdziwym wydarzeniom do legendy przejść się nie udało)². (Barros, 1994: 249–250)

² Nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej fragmenty tekstów podaje w własnym przekładzie.

Z 12 (częściowo współzależnych) mitów założycielskich zestawionych i zdemityfikowanych przez Barrosa omówię tu tylko jeden, który wydaje mi się najbardziej produktywny kulturowo. Dotyczy on celtyckiego pochodzenia Galicyjczyków, odróżniającego ich rasowo (aryjsko, co warto podkreślić) od innych mieszkańców Półwyspu Iberyjskiego. Mit ten spotęgowało w pierwszej połowie XX w. kolejne pokolenie intelektualistów galicyjskich (tzw. pokolenie *Nós*, reprezentujące drugie odrodzenie galicyjskie), które przeciwstawiło galicyjską aryjskość zsemityzowanej Hiszpanii.

Przy niedostatku badań archeologicznych nieliczne pisane świadectwa greckie i rzymskie, a także liczne świadectwa materialne oraz irlandzkie źródła literackie (dodajmy: legendarne, takie jak *Księga Inwazji – Lebor Gabála Érenn*)³ stały się podstawą, na której ówczesni historycy oparli próbę powiązania w jeden kształt śladów materialnych pozostawianych na terenie Galicji od neolitu (młodszej epoki kamienia) po początek naszej ery. Najbardziej widome świadectwa materialne, czyli tzw. kultura *castro* (kultura grodzisk, *cultura castrexa*), rozwijająca się na terenie Galicji od końca epoki brązu przez całą epokę żelaza, to rzeczywiście zjawisko oryginalne w Europie, charakterystyczne dla całego regionu. Aktualne badania źródeł materialnych i pisanych, a także prace archeologiczne, historyczne i językoznawcze podają jednak w wątpliwość jej wyłącznie celtycką proveniencję, chociaż interdyscyplinarna (obejmująca ostatnio również badania genetyczne), mająca – podkreślmy – międzynarodowy zasięg dyskusja nie słabnie, dostarczając argumentów obu stronom.

Nie przeszkadza to Galicyjczykom utwierdzać się w przekonaniu o tym, że mają celtyckich przodków. Odbywa się to na wszystkich poziomach kultury, od jej masowego wymiaru, który najczęściej jest najważniejszym elementem jej wizerunku na zewnątrz (i ucieleśnia się w tzw. pamiątkach, sprzedawanych w centrach turystycznych), poprzez muzykę oraz jej instrumentarium, aż po najwspanialsze realizacje literackie. Celtyckość dla Galicyjczyków – nie ma znaczenia, czy prawdziwa, czy wymyślona – to rodzaj kulturowego archetypu, bez którego ich kultura przestałaby istnieć. Zainicjowana jako fakt historyczny, zdemityfikowana przez naukę, trwa jako fakt kulturowy. Perfekcyjnie wtapia się w świadomość zbiorową w niezliczonych przejawach, a ta zawdzięcza jej wiele trwałych opinii. Należą do nich np. przekonanie o braterstwie z innymi narodami celtyckimi – Irlandczykami, Bretończykami, Walijszczykami – i związana

³ W tekście tym, stanowiącym jedenastowieczną kompilację mitów założycielskich narodu irlandzkiego od jego zarania aż po XI w., mowa jest o Breoganie, potomku rodu fenińskiego, który po osiedleniu się w Hiszpanii założył miasto Brigantium (utożsamiane z A Coruña). Syn Breogana Ith, dojrawszy z wysokiej wieży (Wieży Herkulesa, latarni morskiej w A Coruñi) brzegi zielonej wyspy, wyprawił się na jej podbój.

z nim koncepcja atlantyzmu Galicji: jest ona wyspą, z której bliżej do bratnich celtyckich Irlandii i Bretanii niż do Kastylii. Idea ta przekłada się także na poważne koncepcje i wizje galicyjskiej przyszłości gospodarczej. Znajduje też uzupełnienie w przekonaniu o klimatycznym oraz geograficznym podobieństwie celtyckich krain, związanym z morzem, deszczem, mgłą i górzystym krajobrazem.

Z celtyckim dziedzictwem utożsamia się również zadziwiająca trwałość i bogactwo ludowej mitologii oraz będący jej efektem synkretyzm religijny, a także pewne cechy galicyjskiej mentalności, takie jak melancholijność (ze znanym rozróżnieniem na dwa typy egzystencjalnego smutku: *morriñe* i *saudade*)⁴, skłonność do panteizmu, kult kamienia czy kult zmarłych. Motywem celtyckim mocno zakorzenionym w kulturze jest galicyjska muzyka tradycyjna, której instrumentarium (dudy, skrzypce, lira korbowa oraz instrumenty perkusyjne) silnie nawiązuje do tradycji powszechnie kultywowanej w Irlandii czy Szkocji.

Wreszcie literatura. Celtyckość gości w niej od najwcześniejszych tekstów odrodzenia, w sposób pośredni i bezpośredni. Jest obecna na co dzień w słowach galicyjskiego hymnu. Jego tekst to wiersz romantycznego poety galicyjskiego, barda pierwszego odrodzenia Eduarda Pondala, zatytułowany *Os pinos* (*Sosny*). Nazwa Galicji nie pada w tekście – zastąpiono ją peryfrazą *fogar de Breogán* („dom Breogana” – mitycznego wodza celtyckiego). Galicyjczyków zaś, których podmiot liryczny utworu wzywa do przebudzenia, określa się jako „nację Breogana” (*nazón de Breogán*).

Za jeden z najcenniejszych przejawów celtyzmu w literaturze galicyjskiej można uznać obecność tzw. tematyki bretońskiej (arturiańskiej). Motywy związane z legendą o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu pojawiają się w twórczości najwybitniejszych poetów i pisarzy galicyjskich. Warto wspomnieć epicką sagę Ramóna Cabanillasa z 1926 r. *Na noite estrelecida* (*Rozgwieżdżoną nocą*), która jest poetycką opowieścią o poszukiwaniu Świętego Graala, łączącą motywy z oryginalnych legend arturiańskich oraz elementy zaczerpnięte z poezji Eduarda Pondala czy z fałszywego *Osjana* Jamesa Macphersona.

Wielkie zasługi w upowszechnianiu galicyjskiej celtyckości w literaturze mają także sławni prozaicy. Warto tu wspomnieć o zdobywającym

⁴ Pojęcia te, właściwie nieprzetłumaczalne, opisują uczucie samotności i straszliwej tęsknoty, jakiej doświadcza człowiek pozbawiony czegoś ważnego w życiu (np. ojczyzny, ukochanej osoby). Choć bywają ze sobą utożsamiane, znane rozróżnienie ich specyfiki wprowadził w Galicji zmarły w 1990 r. galicyjski intelektualista Ramón Piñeiro. *Morriña*, jak wskazuje etymologia tego słowa, pochodzącego od czasownika *morror* („umierać”), to rodzaj „małej śmierci”, doświadczanej przez człowieka i wyzwalanej przez tęsknotę. *Saudade* zaś w myśl definicji Piñeira (1951) to uczucie ontologicznej samotności człowieka, samotności metafizycznej, której doświadcza się w relacji do swego istnienia.

coraz większe uznanie (także w Polsce) Álvaro Cunqueiro, autorze wielu utworów reprezentujących różne gatunki literackie, co więcej, przygarniętym także przez kanon kastylijski. W cykl arturiański wpisuje się najwspanialej jego opierający się klasyfikacji gatunkowej utwór *Merlín e familia* (1955, *Merlin i rodzina*). Stanowi on zbiór zamkniętych epizodów powiązanych postaciami głównych bohaterów. Jest to ulubiona forma prozatorska tego autora. W 14 rozdziałach książki niejaki Felipe de Amancia wspomina czasy swego dzieciństwa. Wtedy to, jako dziewięcioletni chłopiec, służył u maga Merlina, znanego bohatera cyklu arturiańskiego, mieszkającego u schyłku życia u boku królowej Ginewry w urokliwych leśnych okolicach galicyjskiej prowincji Lugo, nazwanych przez Cunqueira *terra de Miranda* (ziemia mirandyjska), które łatwo można utożsamić z rodzinnym Mondoñedo autora.

Do wybitnych realizacji mitu arturiańskiego należy zaliczyć opowiadanie *Amor de Artur* (1982, *Miłość Artura*) Xoségo Luisa Méndeza Ferrina, będące oryginalną reinterpretacją historii miłosnego trójkąta, jaki połączył króla Artura, Ginewrę i Lancelota, a także powieść Daría Xohána Cabany *Galván en Saor* (1989, *Gawain w Saorze*). Bohaterem tej ostatniej jest Gawain, waleczny rycerz, siostrzeniec króla Artura. Zmęczony poszukiwaniem Świętego Graala, udaje się on do współczesnego Saoru (lustrzanej kopii miejscowości Roás – miejsca urodzenia autora), a stamtąd wyrusza na liczne ekspedycje w czasie oraz przestrzeni, przypominające wyprawy i przygody rycerskie. Owo rozdwojenie czasowo-przestrzenne sprawia, że główni bohaterowie działają niezależnie w dwóch planach, co rozбивa strukturę narracyjną na dwie części, których łącznikiem jest Gawain. Krytycy za wielki sukces tej powieści uważają to, że czyni ona możliwym współistnienie dwóch światów chronologicznie i ontologicznie niekompatybilnych, kodujących w planie narracji dialektyczną relację pomiędzy mitologizującą symboliką a potrzebą historycznego konkretności. To właśnie ta dialektyka – jak pisał galicyjski krytyk Xoán González-Millán (1992) – determinuje w znacznej mierze proces tworzenia kultury (a w szczególności literatury) Galicji.

Mit, pojmowany zatem jako forma świadomości, swoisty świat wyobrażony człowieka, z zakotwiczoną w nim opowieścią jako słownym wyrazem pewnej wiedzy przedstawianej również w rytuałach i obyczajach, dla danej grupy kulturowej jest, jak pisze Paweł Łuczeczko (2010: 14):

[...] sposobem postrzegania świata – sposobem o tyle specyficznym, że usytuowanym poza kategoriami prawdy i fałszu. Ów światopogląd cechuje się bowiem – jak trafnie zauważają antropolodzy – subiektywnym poczuciem prawdziwości, przy jednoczesnym braku możliwości jej obiektywnej weryfikacji.

Mit rodził się więc będzie zawsze tam, gdzie owa niemożność zaistnieje; gdzie przekonania nie będą potrzebowały dowodów.

Z drugiej strony, fikcja, pozór, iluzja są nie tyle (i nie tylko) brakiem czy wadą historii, którą historyk ma obowiązek korygować, lecz po prostu przynależą do natury historii, stanowią jej składnik organiczny, konieczny, mają – wewnątrz historii – swój osobliwy status bytowy. Sama bowiem stanowiąca podstawę nauki historii tzw. rekonstrukcja przeszłości jest już – mniej lub bardziej jawną – twórczością, tworzeniem, *creatio* (wraz z ukrytym dopowiedzeniem: *ex nihilo*; Pocięj, 2003: 317).

Jaki z tego wypływa wniosek, choćby tylko dla badacza „mniejszych kultur”, a zwłaszcza dla badacza kultury galicyjskiej? Otóż taki, że Galicja to kraina obecna historycznie i cywilizacyjnie na mapie Europy od jej zarania, ale także kraina, która żyje bez historii – zarówno wewnątrz, jak i w projekcji na zewnątrz. Miejsce dyskursu historycznego zastąpił mit, odgrywający rolę historii w obu wymienionych perspektywach, a jego kulturotwórcza moc okazała się nieogarniona. Odwołując się do symboli, można by rzec, że mitów w Galicji strzegą chmury, góry i mgły. Najbardziej znany poza Galicją tamtejszy pisarz Manuel Rivas stwierdził: „najlepiej funkcjonującymi fabrykami w Galicji są fabryki snów” (zob. Martín de Blas, 1999). Samopoznanie w Galicji odbywało się zawsze za pośrednictwem wyobraźni. To ona porządkowała chaos poprzez zapisywanie oswojonego świata w opowieści. Poznawać Galicję to – w moim przekonaniu – właśnie błędzić w gąszczy jej najbardziej wysublimowanej formy kulturowej, czyli literatury; zamknąć oczy i dać się uwieść jej prawdzie.

Bibliografia

- Armstrong, Karen (2005). *Krótką historia mitu*. Kraków: Znak.
- Barros, Carlos (1994). „Mitos de la historiografía gallega”. *Manuscripts: Revista d’Història Moderna*, 12. 245–266.
- González-Millán, Xoán (1992). „Galván en Saor. Un exercicio de esquizofrenia narrativa”. *Grial*, 115. 386–402.
- Kołąkowski, Leszek (1995). „O tożsamości zbiorowej”. W: K. Michalski (red.). *Tożsamość w czasach zmiany. Rozmowy w Castel Gandolfo*. Przeł. Stefan Amsterdamski. Kraków: Znak. 44–55.
- Lévi-Strauss, Claude (2013). *Antropologia wobec problemów współczesnego świata*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- López Carreira, Anselmo (2013). *Historia de Galicia*. Vigo: Xerais.
- Łuczeczek, Paweł (2010). „Wciąż jesteśmy dzicy”. *Znak*, 658, marzec. 11–16.
- Martín de Blas, Juan M. (reż.) (1999). *Manuel Rivas: Galicia, arpa de niebla. Ésta Es Mi Tierra*. Madrid: Televisión Española. Dostęp: 1 stycznia 2014 r., w:

- <http://www.rtve.es/alacarta/videos/esta-es-mi-tierra/esta-tierra-galicia-arpa-niebla/674933> [materiał audiowizualny].
- Piñeiro, Ramón (1951). „Siñificado metafísico da saudade: Notas pra unha filosofía galaico-portuguesa”. W: *Presencia de Galicia*. Grial, 1. Vigo: Galaxia. 5–25.
- Pociej, Bohdan (2003). „Historia – pozór i rzeczywistość”. W: Dorota Heck (red.). *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 317–324.

O mitach założycielskich nacjonalizmu galisyjskiego w XIX i XX wieku

Każda nacja – bez względu na jej centralny czy peryferyjny status w politycznej konfiguracji wpływów – buduje swoją teraźniejszość i przyszłość na fundamentach przeszłości, czerpie z bogatego dziedzictwa historyczno-kulturowego minionych pokoleń, nie tylko gwarantującego ciągłość tożsamości, lecz także ją definiującego, tworzącego swoistą konstelację elementów decydujących o unikalności oraz odrębności narodowej danej wspólnoty. W przypadku kultury i literatury galisyjskiej, których rozwój był naznaczony hiszpańską okupacją oraz polityką ujarznienia i kastracji narodowej (*doma y castración*)¹, zapoczątkowaną w XV w. przez Królów Katolickich, mówimy o przerwanej tradycji językowo-kulturowej, o „wiekach milczenia” (*séculos do silencio*) lub „ciemnych stuleciach” (*séculos escuros*). Po ponad trzech wiekach nieobecności literatura ta musiała dokonać wysiłku, by się odrodzić i zawalczyć o utraconą tożsamość. Jej peryferyjny charakter, ukształtowany w cieniu „wielkiej” literatury i kultury kastylijskiej, został naznaczony pewnym zbiorem elementów konstytutywnych, które definiują jej odrębność i oryginalność w stosunku do literatury centrum. Temat ten podjął w swoich pracach² Xoán González-Millán (1991, 1992). Wskazał on na obecność w literaturze galisyjskiej motywów takich jak: odwołanie do przeszłości historyczno-mitycznej Galicji, wykorzystanie elementów fantastycznych, realiów kultury autochtonicznej i humoru (w postaci ironii, satyry, humoru makabrycznego czy *retranki*), pojawienie się języka hiszpańskiego w tekście galisyjskim jako wyraz obecnej w Ga-

¹ Określenie to zostało przypisane Jerónimowi Zuricie, kronikarzowi aragońskiemu, przez Alfonsa R. Castelao. Jak podaje M. Boguszewicz (2012: 165), Castelao zmienił formę i sens wypowiedzi Zurity, na co wskazuje w swoim artykule Pardo de Guevara y Valdés (2006).

² Przywołujemy dwie prace jego autorstwa pt. *Silencio, parodia y subversión* (1991) i *A configuración historiográfica dunha literatura marxinal* (1992). Pierwsza z nich to zbiór pięciu esejów na temat literatury galisyjskiej, druga zaś to artykuł poświęcony rozważaniom nad uwarunkowaniami i konstytutywnymi cechami owej literatury.

licji dyglosji językowej i dialektyka wiejsko-miejska rozumiana jako zderzenie dwóch rzeczywistości, przemijającego świata wiejskiego (będącego uosobieniem tradycji) i rozwijających się aglomeracji miejskich (symbolu nowoczesności).

Materia, która odróżnia „małe” i „wielkie” ojczyzny, jest ich dziejowość, historia spisana na podstawie udokumentowanych, zbadanych naukowo wydarzeń, jak również historia „umityczniona”, przeobrażona na potrzeby tych, którzy czynią zeń narzędzie ideologiczne, sprawne politycznie, służące do realizacji ich celów. „Mniejsze” ojczyzny, między innymi hiszpańska Galicja, aby odbudować swoją utraconą tożsamość narodową, były zmuszone włączyć w oficjalny dyskurs ideologiczny zmitologizowane elementy historyczne. W przypadku Galicji stanowiły one podwaliny pod kształtujący się w XIX i XX w. nacjonalizm galisyjski. Jego nadrzędnymi celami stały się: przywrócenie autonomii państwowej, odbudowanie dawnej świetności historyczno-kulturowej (poprzez wyniesienie języka galisyjskiego do rangi języka oficjalnego, jego normalizację i unifikację), a także rozwój literatury rodzimej, której wielowiekowe milczenie doprowadziło do stagnacji galisyjskiego systemu literackiego. Rodzący się w XIX i XX w. nacjonalizm galisyjski (w uproszczeniu wyznaczany przez triadę: *identidade, lingua, terra*) szybko zapożyczył z historiografii galisyjskiej mitologizowane postaci i wydarzenia. Oparł na nich swoją retorykę, skupiając elementy świadczące o wielkości i odrębności Galicji względem jej odwiecznego pogromcy i okupanta – Kastylii.

Większość galisyjskich legend i mitów zrodziła się w średniowieczu, a więc w okresie świetności literatury i języka galisyjskiego oraz niezależności politycznej Galicji. Był to jej złoty wiek, do którego odwołują się twórcy *galeguismo*, zwracający również uwagę na chrześcijański wymiar cyklu witalnego Galicji. Wyróżniają w nim kolejne etapy – życia, śmierci, zmartwychwstania – odpowiadające następującym okresom historycznym: średniowiecznej Galicji, okresowi panowania Królów Katolickich i epoce *Rexurdimento*³, przypadającej na drugą połowę XIX w. Okres *Rexurdimento* jest kluczowym momentem dla ukonstytuowania się tożsamości narodowej Galisyjczyków z uwagi na pojawienie się pierwszej poetki galisyjskiej, Rosalii de Castro (1837–1885), tworzącej w rodzimym języku i sławiącej kulturę autochtoniczną. Osoba Rosalii de Castro jest emblematyczna, dlatego urasta do rangi symbolu narodowego, wokół którego tworzy się mit poetki jako matki ziemi galisyjskiej oraz odradzających się

³ *Rexurdimento* to okres odrodzenia się literatury galisyjskiej i świadomego kształtowania się tożsamości narodowej Galisyjczyków, która odradza się wraz z zapomnianym językiem. Język ten powraca w twórczości wybitnych poetów galisyjskich: Rosalii de Castro, Manuela Currosa Enriqueza i Eduarda Pondala.

języka i literatury galisyjskiej. Rosalía de Castro zyskuje godnych siebie następców – po pierwsze, w osobie Vicentego Risca, autora dzieła *Teoría do nacionalismo galego* (1920) i jednocześnie twórcy pojęcia „etnoestetyka” (pozwoli ono wyrazić dwie immanentne cechy galisyjskości: *saudosismo*⁴ i *pasotismo*⁵) oraz koncepcji *enxebrismo*⁶; po drugie, Alfonsa R. Castelao – twórcy koncepcji swoistego ducha narodu *Volksgeist galego*, polityka i pisarza, określanego mianem „ojca *galeguismo*”. Ich wkład w rozwój dwudziestowiecznego nacjonalizmu galisyjskiego jest niekwestionowany, a w oficjalnym dyskursie rewindykacyjnym zaangażowanych politycznie *galeguistów* obecność elementów autochtonicznych: galisyjskiego pejzażu, języka, *sentimento da terra* – odczucia miejsca⁷, które wiąże człowieka z ziemią, tożsamości wyrażonej bogatą tradycją i antropologią ludową, stanowi tylko dopełnienie mitycznego wizerunku Galicji, tego nieznanego Finisterre Europy.

Nacjonalizm galisyjski utożsamiany z pojęciem *galeguismo político* to ideologia narodowa, która ewoluowała na przestrzeni dziejów, zanim przyjęła ostateczną formę i mogła zostać zdefiniowana przez triadę *identidade, lingua, terra*. U jej początków napotykały dość osobliwe uwarunkowania społeczno-ekonomiczne i polityczne, które hamują proces unarodowienia zróżnicowanych pod względem klasowym i majątkowym Galisyjczyków, a także wytworzenia się w ich świadomości poczucia odrębnej tożsamości narodowej. Należy pamiętać, że Galicja po przyłączeniu do Królestwa Kastylii (w 1230 r.) została pozbawiona autonomicznego rządu, a kompetencje istniejącej od XVI w. *Junta del Reino* były mocno ograniczone, co przekładało się na brak elit politycznych myślących w kategoriach suwerenności państwowej. Inny niekorzystny czynnik opóźniający powstanie ruchu narodowego wśród Galisyjczyków na przestrzeni XVI i XVIII w. stanowiła sama

⁴ *Saudade* – zgodnie z definicją słownikową jest to „sensación de pena mesturada con melancolía por alguén ou algo que xa non existe ou non está connosco” („uczucie smutku zmieszane z melancholią za kimś lub za czymś, kto/co już nie istnieje lub nie ma go wśród nas”; Xove Ferreiro & al. 2000: 782). Wszystkie tłumaczenia cytatów w niniejszym artykule pochodzą od autorki. Jak wyjaśnia M. Filipowicz-Rudek (2003a: 41), *saudade*, w myśl definicji Ramóna Piñeira, to „uczucie ontologicznej samotności człowieka, samotności metafizycznej, której doświadcza w relacji do swojego istnienia”. W języku polskim jest desygnowane przez wyrażenie „straszliwa tęsknota” lub „rzewność”.

⁵ *Pasotismo* – postawa wyrażająca obojętność wobec ważnych spraw publicznych.

⁶ *Enxebrismo* – powrót do korzeni, wartości autochtonicznych, autentycznych wyznaczników galisyjskości, które określa triada: język, ziemia galisyjska i tożsamość.

⁷ *Sentimento da terra* – ideę tę sformułował i przedstawił w swoim esej *Teoría do nacionalismo galego* (1920) Vicente Risco. Jak zauważa M. Filipowicz-Rudek (2003a: 50), jest to „odczuwanie miejsca, rodzaj emocji charakterystycznej dla narodu rolniczego, niezwykle silnie związanego z ziemią, która wyzwała charakterystyczne odczuwanie pejzażu”. W tej koncepcji człowiek (*etnia*) jest nierozzerwalnie związany z miejscem, z którego pochodzi (*terra*); to ono kształtuje jego świadomość i sposób postrzegania oraz determinuje jego byt.

struktura społeczno-ekonomiczna Galicji, zdominowana przez potężną siłę gospodarczą, ideologiczną i instytucjonalną – prokastylijski Kościół katolicki. Obok istniały serwilistyczna szlachta galisyjska oraz uciskane małorolne chłopstwo. Brak rodzimej klasy mieszczańskiej trudniącej się handlem i przemysłem był widoczny aż do końca XVIII w. – w dużej mierze klasę tę tworzyła wtedy ludność napływowa (Francuzi, Baskowie, Katalończycy). Taka demografia przekreślała jakąkolwiek próbę ukształtowania nacjonalizmu galisyjskiego, który mógłby zagrozić dominacji hiszpańskiej w Galicji, miała też inne negatywne konsekwencje. W zróżnicowanej pod względem kultury materialnej i duchowej oraz tradycji językowej społeczności galisyjskiej zarysował się dychotomiczny podział na dwie antagonistyczne grupy: skastylianizowane bogate duchowieństwo i szlachtę oraz ubogi lud galisyjski pochodzenia wiejskiego, będący bastionem rodzimej kultury i jedynym użytkownikiem języka galisyjskiego w mowie. Niestety, kryterium językowe jako determinant przynależności i odrębnej tożsamości narodowej w przypadku Galisyjczyków jeszcze przez długie lata nie będzie motorem napędowym samoistnie rodzącego się nacjonalizmu, ponieważ jego kluczowe pojęcie, tzn. język galisyjski, jest symbolem wiejskiego dialektu, nośnikiem anachronicznej (wiejskiej) kultury. To język niewykształconych chłopów, który w dyglosyjnej konfiguracji ustępuje językowi kastylijskiemu.

Za początek *galeguismo* uważa się lata 1840–1846. Okres ten w początkowej fazie utożsamiano z ruchem zwanym *provincialismo* (prowincjonalizm), tworzonym przez studentów i absolwentów uniwersytetu w Santiago de Compostela, a także elitę galisyjską: lekarzy, prawników, profesorów, intelektualistów. Organizowali oni publiczne debaty w Academia Literaria de Santiago, poświęcone historii, prawu, filozofii, literaturze czy polityce. Wydawali też postępową prasę, np. „El Recreo Compostelano” (1842–1843), „Situación de Galicia” (1843) czy „El Porvenir” (1845). Prowincjonałisci poparli ogólnokrajowe powstanie z 1846 r., zapoczątkowane 2 kwietnia buntem garnizonu w Lugo, którym dowodził Miguel Solís. Wystąpienie to było skierowane przeciwko Ramónowi Marii Narváezowi y Campos – wybitnemu wojskowemu i politykowi, siedmiokrotnemu premierowi rządu hiszpańskiego w latach 1844 oraz 1868. W efekcie powstania 15 kwietnia w Santiago de Compostela sformowała się *Xunta Superior do Goberno de Galicia* (Najwyższa Rada Rządu Galicji). Przewodniczył jej Antolín Faraldo. Powstanie zostało jednak stłumione 26 kwietnia, a jego najważniejszych uczestników rozstrzelano w miejscowości Carral. Wydarzenie to posłużyło później do stworzenia mitu o 12 męczennikach z Carral, którzy staną się symbolami oporu i buntu wobec Hiszpanii (de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 43–44).

Ideologię prowincjonalistów cechowały (de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 44–45): liberalny historycyzm, który w przeszłości Galicji odnajdywał nie tylko organiczny charakter prowincji, lecz także zapowiedź współczesnej wolności, oraz postrzeganie Galicji jako zbiorowości odmiennej pod względem etnicznym od pozostałych regionów zjednoczonego Królestwa Hiszpanii z uwagi na przypisywanie sobie korzeni celtyckich⁸. Owa celtyckość Galisyjczyków w połączeniu z istnieniem odrębnego języka, bogatego folkloru i zwyczajów stanie się kamieniem węgielnym i mitem nacjonalistycznego dyskursu przyszłych pokoleń. Prowincjoniści przyczynili się również do rekonstrukcji historii Galicji, gloryfikując czasy niepodległości, przypadające na okres przebywania na tych ziemiach Celtów⁹ i Swewów (Swebów), czyli lata 411–585. Narzędziem ideologicznym stały się w tym przypadku powstałe na przestrzeni XIX w. teksty opisujące dzieje Galicji. Wyróżniają się wśród nich trzy dzieła noszące tytuł *Historias de Galicia*: pierwsza, autorstwa Leopolda Martíneza Padína (Madрид 1849), druga, napisana przez Benita Vicetta (Ferrol 1865–1873), i trzecia, pióra Manuela Murguui (tom I i II – Lugo 1865–1866, tom III i IV – A Coruña 1888 i 1891; de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 44).

Prowincjoniści postulują stworzenie jednego narodu hiszpańskiego (*nación española*), będącego unią pomniejszych narodów, które otrzymają gwarancję praw politycznych i gospodarczych oraz zachowają swoją odrębność kulturową. Decentralizacja władzy hiszpańskiej i rozwój społeczno-gospodarczy Galicji miały być receptą na zacofanie przemysłowe, atrofie miejską, ubóstwo, niską kulturę i emigrację zarobkową Galisyjczyków. Prowincjonalizm możemy uznać za ruch intelektualno-kulturalny, który realizuje swoje działania poprzez publicystykę na łamach różnych czaso-

⁸ O celtyckich korzeniach Galisyjczyków mówił po raz pierwszy Joseph Vereá i Aguiar w swojej książce pt. *Historia de Galicia... hasta la llegada de los romanos*, wydanej w Ferrol w 1838 r. (de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 44).

⁹ Celtowie to Indoeuropejczycy z Europy Środkowej. Okoliczności ich przybycia na Półwysep Iberyjski nie są znane, gdyż chronologia napływu celtyckich fal migracyjnych stanowi kwestię sporną. Istnieją źródła wspominające o dwóch falach celtyckich, z których pierwsza miała napłynąć zza Pirenejów ok. 1000 r. p.n.e., druga zaś – ok. VI w. p.n.e. Inne źródła mówią jednak o jednej fali, przybyłej ok. VIII w. p.n.e. Najnowsze badania uznają przemieszczanie się ludów związanych z kulturą lateńską za bezpośrednią przyczynę inwazji celtyckiej (Gierek, 1998: 38; por. Filipowicz-Rudek, 2003b: 11). W dziele rzymskiego poety Rufusa Festusa Avienusa *Ora maritima* (IV w. n.e.) odnajdujemy wzmiankę o walecznej nacji marynarzy i handlarzy Oestrymnów. Zdaniem autora, zostali oni wypędzeni z Galicji przez inwazję Saefes, czyli „węży”, jak literacko określa on Celtów (Villares, 1984: 14; por. Filipowicz-Rudek, 2003b: 11). Jak podaje M. Filipowicz-Rudek (2003b: 12), „z ludów pochodzenia celtyckiego osiadłych na północnym-zachodzie (Półwyspu Iberyjskiego) najbardziej znani byli Gallekowie, którzy stworzyli tzw. «kulturę castro», czyli ufortyfikowanych, czasem nawet trzykrotnie, osad, zabudowanych kamiennymi domostwami na planie koła i posadowionych na szczytach wznięsień”.

pism¹⁰, przyczynia się do rozwoju historiografii galisyjskiej i promuje idee odrodzenia języka galisyjskiego w literaturze. Ten ostatni postulat spełnił się w epoce *Rexurdimento*, chociaż pierwszy tekst literacki odrodzenia galisyjskiego, jakim są *Cantares gallegos* Rosalii de Castro z 1863 r., poprzedziły inne teksty o cechach literackich. Jak podaje M. Boguszewicz (2012: 167), „pierwszym tekstem autentycznie literackim, w którym użycie [języka galisyjskiego] było motywowane wzrostem świadomości narodowej Galisyjczyków, była *A gaita gallega* Xoana Manuela Pintosa z 1853 roku”. W tekście tym odnajdujemy jednak pluralizm językowy – oprócz języków galisyjskiego i kastylijskiego występuje tam też łacina. Wielu autorów z epoki *Rexurdimento* łączy imperatyw pisania w języku galisyjskim właśnie z aspiracjami językowymi prowincjonalistów. Co zadziwiające, w epoce *Rexurdimento* w latach 1875–1891 opublikowano 36 tomików poezji, 6 powieści i 7 utworów teatralnych (de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 100). W okresie tym tworzyli wybitni poeci: Rosalía de Castro (*Follas Novas*, 1880), Manuel Curros Enríquez (*Aires da Miña Terra*, 1880; *O Divino Sainete*, 1888) i Eduardo Pondal (*Queixumes dos Pinos*, 1886). Tej zmianie jakościowej na polu rodzimej literatury nie towarzyszyła jednak żadna zmiana w kwestii postrzegania wartości języka. W dalszym ciągu w świadomości Galisyjczyków pokutuje stereotyp wiejskiego dialektu, za jaki uważa się galisyjski. Znajomość jedynie tego języka uniemożliwia jakikolwiek awans społeczny.

W latach 1885–1890 prowincjonalizm wkroczył w nową fazę, zwaną regionalizmem (*rexionalismo*). Był to ruch zróżnicowany ideologicznie na trzy frakcje: liberalną, federalistyczną i tradycjonalistyczną. Ich celem stały się obrona ogólnych interesów Galicji oraz uzyskanie w parlamencie silnej reprezentacji galisyjskiej, która skupi się na polityce wewnętrznej regionu.

Frakcja liberalna, której głównym ideologiem był Manuel Murguía (autor *El regionalismo gallego*, 1889), lansowała model kapitalistycznego rozwoju Galicji, promując demokrację społeczną, rodzimą kulturę i politykę progalisyjską. Swoich zwolenników upatrywała w mieszczaństwie. Odłam federalistyczny, o najmniejszym znaczeniu, opowiadał się za demokratyczno-republikańskim modelem *galeguismo*, adresowanym do chłopstwa i drobnomieszczaństwa galisyjskiego. Frakcja tradycjonalistyczna, wroga kapitalizmowi i liberalizmowi, skupiona wokół Alfreda Brañasa (*El regionalismo*, 1889), gromadziła zwolenników katolicyzmu i powrotu do przeszłości, polityki decentralistycznej oraz wskrzeszenia dawnych przywilejów regionów i grup zawodowych. Pomimo zauważalnej różnicy aspiracji, przedstawiciele

¹⁰ Są to: „El clamor de Galicia” (1854–1856), „Galicia. Revista Universal de este Reino” (1860–1866), „La Oliva” (1856–1857), „El Miño” (1857–1868).

wszystkich odłamów wykazywali jednomyślność w zasadniczej kwestii – twierdzili, że: „Galicia jest regionem, a Galisyjczycy narodowością samą w sobie, co daje im prawo do odrodzenia własnej kultury i języka, a przede wszystkim do autonomii politycznej, która zaradzi wszystkim problemom w kraju”¹¹. Regionaliści, podobnie jak wcześniej prowincjoniści, wydawali czasopisma w języku hiszpańskim, o tematyce polityczno-kulturalnej, takie jak: „Galicia. Revista Regional” (A Coruña, 1887–1889 / 1892–1893), „El Regionalista” (Santiago, 1893), a także w języku galisyjskim: „O Novo Galiciano” (Pontevedra, 1888) i „A Monteira” (Lugo, 1889). W A Coruña powstały pierwsze wydawnictwa galisyjskie: Librería Gallega i Biblioteca Gallega (de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 101). Przedstawiciele wspomnianych trzech ugrupowań regionalistycznych tworzyli również organizację o nazwie Asociación Regionalista Gallega (1890–1893), o charakterze nacjonalistycznym (*galleguizadora*) i wyraźnych aspiracjach decentralistycznych. Pluralizm polityczny tego stowarzyszenia i wynikające z niego ciągle napięcia pomiędzy tradycjonalistami a liberałami doprowadziły jednak do dalszego rozproszenia i podziału regionalistów. Powstały kolejne ugrupowania: Liga Gallega da Coruña z Manuelem Murguía na czele oraz Liga Gallega de Santiago z Cabezą de León i Alfredem Brañasem. Regionalizm możemy postrzegać jako ruch o znaczeniu bardziej kulturalno-umysłowym niż politycznym, który nie znajdował się w centrum zainteresowania elit rządzących (mieszczanstwa, szlachty czy kleru galisyjskiego) i pozostał również obcy miejskiej klasie robotniczej, a także samemu chłopstwu. Jego schyłek nastąpił wraz z nadejściem XX w.

Mówiąc o mężu Rosalii de Castro, Manuelu Murguía (1833–1923), jednym z czołowych galisyjskich intelektualistów, historyków i regionalistów XIX w., musimy odnieść się do jego koncepcji celtyckich korzeni Galisyjczyków. Doprowadziła ona do stworzenia mitu o Galisyjczykach – potomkach króla celtyckiego Breogána („Nazón de Breogán”). Murguía zainspirował się pracami socjologów R. Gobineau i L. Gumplowicza, a także A. Thierry’ego, który pisał o antagonizmach rasowych oraz o istnieniu ras zwycięskich i zwyciężonych. W dziełach Murguía (*Historia de Galicia, El regionalismo gallego* [1889]), *Galicia* [1888]) odnajdujemy ślady ideologii rasistowskiej, supremacji rasy białej, aryjskiej, będącej symbolem cywilizacji i panowania nad innymi rasami. W kontekście zniewolonego narodu galisyjskiego, odbudowującego swoją utraconą tożsamość, szczególnego znaczenia nabiera mit o przodkach celtyckich, będących

¹¹ „Galicia es una región o nacionalidad *per se* que, en cuanto tal, tiene derecho a la regeneración de los rasgos culturales y lingüísticos propios y, sobre todo, a una autonomía política, instrumento indispensable para la resolución de los problemas del país” (de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 101).

odgałęzieniem wielkiej rodziny aryjskiej, która dominuje nad narodem hiszpańskim z jego fenicką, semicką i arabską domieszką krwi. Murguía wielokrotnie podkreślał w swych pracach celtyckość Galisyjczyków i ich wyższość nad pozostałymi mieszkańcami Półwyspu Iberyjskiego. Takie stwierdzenie odnajdujemy w jego dziele pt. *Galicja* (1888): „Wspólnymi elementami, które wiążą naród galisyjski z wielką i wielce szlachetną rodziną aryjską są: język, religia, sztuka i rasa”¹², a także w innym fragmencie tego dzieła:

Celtowie zawładnęli Galicją jak prawdziwi zwycięzcy, to znaczy całą i na zawsze... Aby nadać blasku naszej przeszłości, aby przywrócić wspomnienia i zapisać pierwsze strony historii, trzeba, by powstałi tamci ludzie, którzy zaludnili ziemię galisyjską, bo bez wątplenia cała współczesność odnajduje w nich swój początek i korzenie... Celtowie są naszymi jedynymi i prawdziwymi przodkami¹³.

Właśnie celtyckie korzenie stanowią *leitmotiv* dzieła *Historia de Galicia* (t. I – 1865), w którym Murguía stwierdza: „[...] przynajmniej w prowincjach La Coruña i Lugo rasa celtycka dominuje nad innymi [...]. Naród galisyjski jest celtycki z nielicznymi tylko przodkami rzymskimi [...]. Tym samym przewaga rasy celtyckiej w Galicji jest rzeczą oczywistą”¹⁴. Murguía wskrzesza dziedzictwo materialno-kulturowe Celtów, tzw. kulturę *castro* celtyckiego ludu Galleków¹⁵. Sam nie tylko umitycznia chlubną obecność Celtów w dziejach Galicji, lecz także aktualizuje mit celtyckości Galisyjczyków, w przekonaniu o jego żywej obecności we współczesnym mu pokoleniu. Dla Murguía celtycka Galicja to uosobienie niezależnej państwowości i suwerenności oraz własnej duchowej i materialnej kultury górującej nad innymi etniami, a także zachęta do osiągnięcia politycznej niezależności w XIX i XX w. W swojej „celtofilii” Murguía z całą stanowczością neguje dziedzictwo oraz wpływy innych plemion i ras podbijających czy zamieszkujących Galicję podczas późniejszej romanizacji półwyspu. Wyjątek robi

¹² „Por el lenguaje, por la religión, por el arte, por la raza está el pueblo gallego ligado a la grande y nobilísima familia ariana” (Máiz, 1984: 158).

¹³ „El celta se apoderó de Galicia como verdadero vencedor; esto es, por entero y para siempre... Para que nuestro pasado se ilumine, para que los recuerdos empiecen y la historia escriba sus primeras páginas, se necesita que asome aquella gente que de tal modo llenó el suelo gallego, que no parece sino que todo lo actual tiene su origen y raíz en ella sola... El celta es nuestro único, nuestro verdadero antepasado” (Máiz, 1984: 160).

¹⁴ „[...] al menos en las provincias de La Coruña y Lugo el tipo celta domina sobre todos [...]. La población gallega es céltica con algunas bolsas romanas [...]. Así, la preponderancia de la raza céltica en Galicia es un hecho evidente” (Máiz, 1984: 159).

¹⁵ Poza Manuelem Murguía propagatorem ukształtowanego w XIX w. mitu celtyckich korzeni Galisyjczyków był również Eduardo Pondal (1835–1917), poeta z okresu *Rexurdimento*.

dla plemienia germańskich Swewów, na co wskazują jego słowa: „Stwierdziliśmy, że naród galisyjski ma korzenie celtyckie, a później dodaliśmy, że cywilizacja, do której przynależy, jest pochodzenia swebskiego”¹⁶. Plemię Swewów odegrało szczególną rolę ideologiczną w procesie kształtowania się nacjonalizmu galisyjskiego w XIX w.; uważano je za pierwowzór niezależności politycznej, a jego członków – za założycieli pierwszego samodzielnego królestwa (411–585), utworzonego na terenach zamieszkałych przez Galleków, co potwierdza w swoim artykule Carlos Barros (1994: 251): „W bibliografii poświęconej nacjonalizmowi galisyjskiemu «pierwsze królestwo katolickie na Półwyspie Iberyjskim» rywalizuje z celtycką Galicją o prymat założycielski nacji galisyjskiej”¹⁷.

Murguía z całą stanowczością odmawia pozytywnego wizerunku narodom semickim i szczególnie nisko ocenia znaczenie obecności arabskiej – umniejsza jej wkład we wspólne dziedzictwo kulturowe Hiszpanów i postrzega ją jako siłę antagonistyczną wobec plemion germańskich. Jego niechęć do kultury arabskiej ostro zarysowuje się w dychotomicznym zestawieniu pojęć i cech desygnowanych przez kultury aryjską oraz semicką (Máiz, 1984: 168):

Kultura Celtów i Swewów

Wyższa
Europejska
Rozwój
Urodzajna nizina
Odwaga
Upór
Współczesność
Trwałość
Indywidualizm
Biały
Cywilizacja
Element własnej kultury
Moc działania
Gruntowność
Praca
Wolność
Autentyczność
Północ

Kultura semicka (arabska)

Niższa
Afrykańska
Dekadencja
Jałowa pustynia
Obojętność
Uległość
Przeszłość
Ulotność
Zbiorowość (wspólnota)
Kolorowy (skóra ciemna)
Zacofanie
Element obcej kultury
Niemoc twórcza
Powierzchnowość
Wygodne życie
Autorytaryzm
Fikcyjność
Południe

¹⁶ „Hemos afirmado que la base de la población gallega es céltica, añadimos después que la civilización es sueva” (Máiz, 1984: 163).

¹⁷ „El «primeiro reino católico da península» rivaliza en la bibliografía galleguista con la Galicia celta en la función creadora de la nacionalidad gallega” (Barros, 1994: 251).

W swoich wywodach o wyższości kultury aryjskiej nad arabską i ich antagonistycznym charakterze Murguía podważa zasadność istnienia jednego monolitycznego państwa hiszpańskiego, które neguje odmienny charakter swoich części składowych (regionów i zamieszkujących je zbiorowości), co potwierdzają jego słowa:

Hiszpanię zamieszkują, pozostając w ciągłym intelektualnym konflikcie, narody o prawdziwie europejskich korzeniach i takie, których pochodzenie, rasa i cywilizacja są całkowicie afrykańskie [...]. Jakie więzy krwi, jakie więzy historyczne mają łączyć narody, których kultura ma tak odmienne pochodzenie i podwaliny?¹⁸

To, że Galisyjczycy, potomkowie Celtów i Swewów, zachowali odrębność kulturową pomimo obecności innych plemion, tłumaczy ich walecznością i oporem wobec jakichkolwiek prób narzucenia obcej dominacji. Dopatruje się też homogeniczności tzw. ducha narodu galisyjskiego¹⁹, a celtyccy przodkowie są dla niego gwarantami wyższej kultury i cywilizacji, która zbliża dziewiętnastowiecznych Galisyjczyków do mieszkańców cesarstwa niemieckiego, czyli części Europy symbolizującej w owym czasie siłę, postęp, nowoczesność oraz przyszłość, tak pożądane w zacofanej Galicji. Zajmując takie stanowisko, Murguía kategorycznie odcina się od związków z kulturą i rasą semicką, za której przedstawiciele na Półwyspie Iberyjskim uważa Kastyljczyków i Andaluzjczyków; wróży im też rychły upadek. Owa mityczna celtyckość Galisyjczyków skłaniała go do zakwestionowania centralistycznej struktury państwa hiszpańskiego, w którym rasa niższa, semicka, narzuca swoją wolę rasom wyższym, północnym: Katalończykom, Baskom czy Galisyjczykom i pozbawia ich suwerenności politycznej oraz możliwości stworzenia własnego rządu.

W całej ideologii celtyckości Galisyjczyków i ich przynależności do rasy aryjskiej kluczowym stało się dla Murguía pojęcie rasy, utożsamianej ze współczesnością i liberalizmem poprzez gloryfikowanie indywidualizmu członków tej wspólnoty. Odniesienie się do rasy aryjskiej usprawiedliwiało wszelkie aspiracje związane z przywróceniem godności i prestiżu Galisyjczykom pośród innych grup etnicznych. Pomimo tak kategorycznych postulatów czy przekonań, w ideologii Murguía zasadzającej się na zróżni-

¹⁸ „España, donde viven en perpetuo conflicto intelectual, pueblos verdaderamente europeos y pueblos cuyo origen, cuya raza y civilización son por entero africanos [...] ¿Qué lazo de sangre, qué lazo histórico ha de unir naciones cuya cultura tiene tan distinto origen y fundamento?” (Máiz, 1984: 170).

¹⁹ Tezę tę podał w wątpliwość Ramón Villares (1984: 26), który napisał, że „obecnie nie można podtrzymać tezy o wyłącznie celtyckich korzeniach ludu Galleków, twórców tzw. kultury *castro*” („non pode sosterse na actualidade esta exclusividade céltica da poboación castrexa”).

cowaniu rasowym narodu hiszpańskiego nie odnajdujemy postaw ksenofobicznych lub jakichkolwiek przejawów agresji Galisyjczyków w stosunku do innych nacji bądź wspólnot językowo-kulturowych. Ramón Máiz (1984: 178–179) zauważa:

[w]yraźnie nakreślony charakter mityczno-założycielski i rasowo-nacjonalistyczny, który Murguía przypisuje elementowi etnicznemu, jak i też jego włączenie do narodowego, otwartego, liberalnego i postępowego projektu ówczesnej Galicji, silnie ukierunkowanego na przyszłość, który otwarcie sprzeciwia się jakiemukolwiek powrotowi do „zamkniętej raz na zawsze przeszłości”, lecz ma być jej przywołaniem i podjęciem wspólnej decyzji w sprawie odzyskania własnej godności [...]”²⁰.

Nacjonalizm galisyjski w wydaniu Murguía zostaje zatem wzbogacony o element etniczny – rasę – który pozwala na umitycznienie osobliwych cech Galisyjczyków oraz projekcję lepszej przyszłości poprzez odzyskanie suwerenności politycznej. Jak możemy się domyślać, lansowany przez niego mit o celtyckich przodkach Galisyjczyków zostanie podjęty przez przedstawicieli kolejnego pokolenia *galeguistów*. Wśród nich znajdują się Vicente Risco, autor *Teoría do nacionalismo galego* (1920), i Alfonso R. Castelao. Risco tworzy własną definicję narodu, rozumianego jako „istota naturalna, biologiczna i niezależna od determinacji ludzkiej”²¹; podkreśla, że Galicja jest krajem, a Galisyjczycy – narodem. Naród natomiast to żywy system dziedzicznych relacji i wartości wypracowanych na przestrzeni dziejów. Risco w swojej koncepcji *sentimento da terra* zespala w całość dwa elementy: rasę celtycką (etnia) i ziemię, czyli miejsce pochodzenia (*terra*). Ich wzajemna interakcja determinuje swoistego ducha narodu galisyjskiego, tzw. *Volksgeist galego*, i jego dystynktywne cechy, które wybitny *galeguista* Alfonso R. Castelao przedstawił w opozycji do ducha kastylijskiego (Monteagudo, 2000: 116).

Volksgeist galisyjski

wielowiekowa tradycja
homogeniczność ducha narodu (celtyckość)

Volksgeist kastylijski

brak tradycji
hybrydyzacja
ducha narodu

²⁰ „La patente finalidad mítico-fundadora y genético-nacionalitaria que Murguía otorga al elemento étnico, así como su inclusión en la interioridad de un proyecto nacional abierto, liberal y de progreso en la Galicia del momento-marcadamente abierto al futuro y opuesto explícitamente a cualquier retorno «a lo que ya pasó para siempre jamás», sino como evocación y decisión nacionalitaria de recuperación de la propia dignidad” (Máiz, 1984: 178–179).

²¹ „Hecho natural, hecho biológico, independiente de la voluntad de los hombres” (de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 106).

autochtoniczność części składowych	kosmopolityzm
społeczność wiejska	społeczność miejska
charakter demokratyczny	rządy autorytarne
liryka	epika
nostalgia (<i>saudade</i>)	mistycyzm
humor	wzniosłość

W koncepcji *sentimento da terra* zwraca się uwagę na mieszkańców terenów wiejskich, którzy pielęgnują tradycyjne wartości i formy życia, a przede wszystkim kultywują język galisyjski; są kolebką oraz mitem autentycznej kultury galisyjskiej. W odniesieniu do języka, determinującego tożsamość narodową Galisyjczyków, należy wspomnieć, że stanowi on jeden z podstawowych komponentów *sentimento da terra*. Jest postrzegany jako duchowy element kultury kształtujący językowy obraz świata jego rodzimych użytkowników. Ponadto, język to również wyznacznik narodowej tożsamości, jeżeli podlega zjawisku dyglosji, tak charakterystycznemu dla Galicji; również to rozszczepienie językowe Galisyjczyków przekłada się na ich ambiwalentny stosunek do kwestii tożsamości narodowej.

W obronie języka galisyjskiego stanął również Alfonso R. Castelao, jeden z najbardziej zaangażowanych literacko i politycznie pisarzy z grupy Nós. Zachęcał on swoich rodaków do kultywowania tradycji, która jego zdaniem

[o]bjawia się poprzez język, swoistego ducha narodu, kulturę, sztukę, sposób myślenia i życia, poprzez transcendentalny sens życia i śmierci, dążenie do uniwersalizmu przy jednoczesnym zachowaniu indywidualizmu galisyjskiego, w poczuciu sprawiedliwości, w dobrosąsiedzkich stosunkach, w relacji miłości do ziemi, w ciągłym oczekiwaniu lepszego świata, w językowej predyspozycji do tworzenia poezji²².

Ojciec *galeguismo*, jak bywa określany Castelao, przyczynił się do tego, że w świadomości Galisyjczyków upowszechnił się mit o Portugalii. Miał on wyrażać utraconą szansę na suwerenność Galicji, która w przeciwieństwie do Portugalii nie odłączyła się w XII w. od Kastylii. Zdaniem Castelao, fragment Galicji wszedł w skład Portugalii, a jako że nie utworzyły one wspólnej państwowości, Portugalii nigdy nie udało się dorównać sile Kastylii:

Narodziliśmy się ponownie w Portugalii, po tym, jak umarliśmy. [...] Większą część Portugalii stanowi odszczepiony pęd Galicji. [...] Tak zrodziła się Portu-

²² „[A nosa tradición] revélase no idioma, no espírito, na cultura, na arte, no xeito de vivir e de pensar, no sentido trascendente da vida e da morte, na afán de universalidade e de particularidade, no amor á xusticia e ás boas formas de convivencia, na identificación amorosa coa terra, na esperanza dun mundo mellor, na predisposición á poesía [...]” (Castelao, 1986: 36).

galia: z kawałka ziemi galisyjskiej. Portugalii zabrakło obecności Galicji i dlatego nigdy nie stała się tak silnym państwem jak Kastylia²³.

Celtyckość Galisyjczyków nie została jednoznacznie potwierdzona poprzez badania naukowe. Znaczący temat pozostawiają w sferze domniemań obecność Celtów na terenie dzisiejszej północno-zachodniej Hiszpanii. Jeśli weźmie się pod uwagę specyficzne uwarunkowania rekonstrukcji historii Galicji w XIX w., zrodzonej z wielowiekowej „próżni”, w której umityczniona historia małej ojczyzny przeplata się z udokumentowanymi faktami, obecność mitu o celtyckich przodkach w dyskursie *galeguistów* – mitu silnie zakorzenionego w tradycji ludowej oraz galisyjskiej historiografii okresu romantyzmu – staje się zrozumiała. W owym czasie „celtofilia” odgrywała rolę nacjonalistycznej ideologii rozpalającej umysły Galisyjczyków w ich dążeniu do odbudowania własnej narodowości i tożsamości, którą wyznaczała nierozłączna triada: *lingua, terra, identidade*.

W podsumowaniu rozważań należy zauważyć, że nacjonalizm galisyjski u jego zarania i u schyłku XX w. w odróżnieniu od nacjonalizmu baskijskiego nie jest separatystyczny. Cechuje go raczej nostalgiczne dążenie do reafirmacji i przywrócenia własnej odrębności narodowej, zasadzającej się na posiadaniu własnego języka, bogatej historii i kultury, jednak nie tak silnie skonsolidowane społecznie i świadome jak w przypadku nacjonalizmu katalońskiego. To właśnie te elementy posłużyły do stworzenia określenia *nacionalidad histórica*, wyróżniającego autonomiczne dziś regiony: Kraj Basków, Galicję i Katalonię z reszty kraju. Określenie to budzi kontrowersje i ostrą krytykę wśród tych, którym odmawia się prawa do historycznej przeszłości²⁴. Jak zauważyliśmy, rodzący się nacjonalizm galisyjski za najważniejszy element walki o przywrócenie oraz utrwalenie tożsamości narodowej Galisyjczyków uznał kwestię języka. Zdegradowany do rangi wiejskiego dialektu, przestał on być traktowany jako mowa ojczysta przez rodzimych użytkowników, a stagnacja i heterogeniczność dialektalna, na jakie był skazany przez wieki, wytworzyły pustkę kulturową. Dlatego właśnie kluczowymi elementami nacjonalizmu galisyjskiego w XX w. stały się uznanie oficjalności języka galisyjskiego na równi z kastylijskim i wypracowanie jednej ponaddialektalnej formy językowej (dokonało się to dopiero na początku lat 80. XX w.), w której tworzone „nową” literaturę narodową, pod-

²³ „Trunfamos en Portugal, dispois de mortos. [...] Unha gran parte de Portugal é un retallo saído de Galiza. [...] Así naceu Portugal: un anaco de terra galega. A Portugal faltoulle Galiza e nunca chegou a ser unha nación tan forte como Castela” (Castelao, 1986: 335).

²⁴ Problem ten doskonale opisuje Roberto Blanco Valdés w swojej książce o wymownym tytule *Nacionalidades históricas y regiones sin historia* (2005).

czas gdy język stopniowo wprowadzano do urzędów i szkół galisyjskich. Dwudziestowieczny nacjonalizm galisyjski był zatem walką o język – bez którego trudno mówić o zachowaniu odrębnej tożsamości narodowej – i o jego przyszłość.

Bibliografia

- Barros, Carlos (1994). „Mitos de la historiografía galleguista”. *Manuscripts: Revista d’Història Moderna*, 12. 245–266.
- Blanco Valdés, Roberto (2005). *Nacionalidades históricas y regiones sin historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Boguszewicz, Maria (2012). „Znaczenie tekstów drukowanych w języku galisyjskim z okresu *prerrexurdimento* (1800–1840) dla późniejszego rozwoju kultury galisyjskiej”. W: M. Loba, B. Łuczak & A. Gregori (red.). „*Literatury mniejsze*” *Europy romańskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 165–175.
- de la Granja, José Luis, Justo G. Beramendi & Pere Anguera (2003). *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Madrid: Síntesis.
- Filipowicz-Rudek, Maria (2003a). „Literatura stara czy nowa?”. W: A. Álvarez Lugrís, T. Eminowicz-Jaškowska & M. Filipowicz-Rudek (red.). *Studia iberystyczne, 2: Almanach Galicyjski 1*. 31–55.
- (2003b). „Ta druga Galicja”. W: A. Álvarez Lugrís, T. Eminowicz-Jaškowska & M. Filipowicz-Rudek (red.). *Studia iberystyczne, 2: Almanach Galicyjski 1*. 9–25.
- Gierek, Bożena (1998). *Celtowie*. Kraków: Znak.
- González-Millán, Xoán (1991). *Silencio, parodia e subversión*. Vigo: Xerais.
- (1992). „A configuración historiográfica dunha literatura marxinal”. W: *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. 445–452.
- Máiz, Ramón (1984). „Raza y mito céltico en los orígenes del nacionalismo gallego: Manuel M. Murguía”. *Reis*, 25, styczeń–marzec. 137–180.
- Monteagudo, Henrique (2000). *Castelao: defensa e ilustracion do idioma galego*. Vigo: Galaxia.
- Pardo de Guevara y Valdés, Eduardo (2006). „La pacificación de Galicia por los Reyes Católicos. El hecho que Zurita llamó la doma y castración del Reino de Galicia”. W: Francisco Singul Lorenzo & Sabela Concheiro Pérez (red.). *Os Capítulos da Irmandade. Peregrinación y conflicto social en la Galicia del siglo XV*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. 438–465.
- Rodríguez Castelao, Alfonso (1986). *Sempre en Galiza*. Vigo: Galaxia.
- Villares, Ramón (1984). *A Historia*. Vigo: Galaxia.
- Xove Ferreiro, Xosé & al. (2000). *Diccionario da lingua galega*. Vigo: Obradoiro / Santillana.

Tempo di Roma – czas historii, czas mitu

Powieść *Tempo di Roma* belgijskiego pisarza Alexis Curversa (1906–1992) ukazała się w 1957 r. Pozostaje dziełem w pewnym sensie zapoznanym, rodzajem „literackiego UFO”, jeśli użyć zwrotu Christiana Libensa (2013). To powieść mająca swoich wielbicieli, znana w kręgu wtajemniczonych, jedna z tych książek, które „przekazywane z rąk do rąk, stopniowo krąg ten poszerzają, a ich znajomość służy za znak rozpoznawczy ukrytej wspólnoty, pozwala nawiązać nić porozumienia z kimś zupełnie obcym” (Fijałkowski, 2011). Impulsem do napisania *Tempo di Roma* stała się podróż do Włoch, którą Alexis Curvers, jego żona Maria Delcourt, wybitna hellenistka, oraz malarz Edgar Scauflaire, przyjaciel obojga, odbyli tuż po zakończeniu II wojny światowej, w 1946 r. Autor pisał swoją książkę przez siedem lat. Jak można przeczytać na ostatniej stronie powieści, pracę nad nią rozpoczął w 1949 r. w Perugii, zakończył zaś w 1956 r. w swoim domu w Tilff niedaleko Liège. Ukończony rękopis wędrował od wydawcy do wydawcy, a publikacji odmówił między innymi Gallimard. Wreszcie, dzięki protekcji pisarki Marii de Vivier, której zresztą powieść została zadedykowana, *Tempo di Roma* trafia do rąk Roberta Laffonta. Książka ukazała się w 1957 r. i odniosła sukces, którego nie spodziewał się sam Laffont – wydając powieść Curversa z myślą o wąskiej, elitarnej grupie miłośników Rzymu i Italii (Peuchmaurd, 1991: 13). Tymczasem w tym samym roku powieść uhonorowano we Francji Nagrodą Sainte-Beuve, rok później – nagrodą rządu belgijskiego, a w 1960 r. – Nagrodą Prince-Pierre-de-Monaco. Przetłumaczona na angielski, niemiecki, szwedzki, włoski i hiszpański¹,

¹ W 1958 r. powieść ukazała się we Włoszech (przeł. Giacomo Falco; Milano, Bompiani) i w Niemczech (przeł. Friedrich Hagen; Karlsruhe, Stahlberg). W następnym roku, przełożona na angielski przez Edwarda Hyamsa, została wydana w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii (New York, McGraw-Hill; London, Secker & Warburg), a także w Szwecji (przeł. Gun i Nils A. Bengtsson; Stockholm, Bonnier) i Argentynie (przeł. Hermán Mario Cueva; Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora). Jako ostatnie ukazały się przekłady na języki czeski (przeł. Markéta Vinická; Praha, Nakladatelství Vlasty Brtníkové, 1996) i polski (*Tempo di Roma*, przeł. Elżbieta Jogała; Kraków–Budapeszt, Austeria, 2011).

szybko stała się bestsellerem. Tę popularność przypieczętowała adaptacja filmowa – w 1963 r. powieść została przeniesiona na ekrany przez Denysa de la Patellièrego, według scenariusza Pascala Jardina. Film ten, dziś zupełnie zapomniany, był przeznaczony dla szerokiej publiczności, którą miał przyciągnąć udział gwiazd, takich jak Arletty czy grający główną rolę Charles Aznavour. „Nigdy nie dopuszczono się większej zdrady wobec książki”, miał powiedzieć Alexis Curvers, co Christian Libens (2007: 53) komentuje tymi słowami: „Oczywiście, film ten jest niezapomnianą porażką, a sens powieści został wypaczony na wszystkich planach”². Słabnącą z czasem popularność powieści ożywiła świętowana w 2007 r. 50. rocznica jej wydania. Wzbudziła ona nową falę zainteresowania dla *Tempo di Roma* i przyczyniła się do wznowienia książki³ (zob. Curvers, 2007). W 2011 r. powieść ukazała się w języku polskim, w przekładzie Elżbiety Jogałły, w edycji przygotowanej przez wydawnictwo Austeria. To niezwykle piękne i starannie przygotowane wydanie swoją urodę zawdzięcza w dużej mierze nostalgicznym czarno-białym fotografiom Wojciecha Plewińskiego, powstałym podczas podróży do Włoch w 1957 r.

Zarówno krytycy, jak i czytelnicy są zgodni co do tego, że trudno streścić intrygę *Tempo di Roma*. Narrator powieści, młody Belg, pozbawiony pieniędzy, za to z bagażem wojennych doświadczeń, trafia do Włoch: najpierw do Mediolanu, a stamtąd do Rzymu. Choć w Wiecznym Mieście jest po raz pierwszy, dzięki wcześniejszym studiom znajduje zajęcie jako przewodnik zagranicznych wycieczek. Pracę tę wykonuje jednak nielegalnie, co rychło ściąga na niego kłopoty. W międzyczasie bohater zakochuje się w pięknej dziewczynie o imieniu Geronima, a sam, wcale o tym nie wiedząc, staje się obiektem innej miłości, niemożliwej i niespełnionej. Jeśli więc ze względu na intrygę powieść Curversa można by nazwać edukacyjną czy inicjacyjną, to jednak takie zaklasyfikowanie wydaje się redukujące, gdyż *Tempo di Roma* zawiera również fragmenty o charakterze erudycyjnym, poświęcone historii, historii sztuki, religii oraz polityce, które rozbijają i komplikują narrację.

Krytycy belgijscy zaliczyli dzieło Curversa do nurtu powieści klasycyzującej, ahistorycznej, a nawet antyhistorycznej czy wręcz eskapistycznej. Zarzucano mu wynikające z traumy lat międzywojennych i wojennych „odrzućcie historyczności” oraz dążenie „do pewnego rodzaju umorzenia sprawy, zajęcia się wygodą terażniejszości” (Quaghebeur, 1998: 276–277)

² Cytaty z języka francuskiego, jeśli nie podano inaczej, w tłumaczeniu autorki artykułu.

³ W latach 1957–1991 powieść została kilkakrotnie wydana we Francji, w Szwajcarii, Belgii i Monako – zarówno w wersji luksusowej, jak i kieszonkowej.

– by nie poruszać bolesnych i drażliwych problemów przeszłości związanych z latami wojennego upodlenia i poprzedzającym je czasem konfliktów. Według Marca Quaghebeura, *Tempo di Roma* realizuje dawne marzenie belgijskiej literatury francuskojęzycznej. Krytyk ma na myśli to, że Curwersowi udało się stworzyć dzieło, w którym nie ujawnia się w sposób widoczny jego pochodzenie: niedościgniony w mistrzowskim władaniu językiem autor osiągnął efekt klasycznej, beczasowej doskonałości (Quaghebeur, 1998: 289). Konsekwencją takiego zabiegu jest ahistoryzm, w niebezpieczny sposób maskujący złożoność rzeczywistości.

Jeśli intryga *Tempo di Roma*, która dotyczy relacji między młodym przybyszem z północy Jimmym, piękną rzymianką Geronimą i tajemniczym Anglikiem Sir Cravenem, nadaje powieści minimum spójności, bez której projekt powieściowy nie mógłby istnieć, służy ona przede wszystkim jako pretekst do głoszenia wspaniałości Rzymu. To Rzym jawi się jako centralna postać tekstu i to on okazuje się zdolny do uszczęśliwienia człowieka, który zdecydował się odrzucić swoje północne korzenie na rzecz splendorów cywilizacji łacińskiej. (Quaghebeur, 1998: 290)

Krytycy chętnie klasyfikują tę powieść jako rodzaj literackiego przewodnika po Rzymie, literaturę podróżniczą, lekturę wakacyjną (Gravet, 2008: 134). Tę etykietkę wydawcy skwapliwie wykorzystują na potrzeby reklamy – drukują na obwolutach powieści zachęcające hasła, jak to, które można znaleźć również na okładce polskiej edycji: „Jeśli wybierasz się do Rzymu, najważniejszą i bezwzględną regułą winna być lektura *Tempo di Roma*”. To, że taka lektura jest możliwa, potwierdza tłumaczka dzieła, Elżbieta Jogała, przez wiele lat mieszkająca w Wiecznym Mieście. W radiowym wywiadzie, w którym opowiadała o swojej pracy nad przekładem, podkreślała dokładność opisów, wierność detali, wiarygodność obrazu miasta przedstawianego z punktu widzenia spacerowicza, *flâneura*: jeśli autor pisze, że w ulicę Via Giulia schodzi się po trzech schodkach, to zgadza się to w sposób niezwykle dokładny z rzeczywistością (Gacek, Łukomska, 2011).

Tempo di Roma wpisuje się zarazem w topos Italii jako ojczyzny sztuki, pełnej zabytków, arcydzieł, skarbów kultury. Cytaty z dzieł Monteskiusza, Chateaubrianda i Stendhala pojawiające się już na pierwszej stronie powieści, wyjątki z utworów Joachima du Bellaya, Katullusa, Corneille’a przywoływane jako motta rozdziałów wydają się potwierdzać taką intencję autora. Liczne aluzje do sztuki, prawdziwe minieseje poświęcone słynnym rzymskim pałacom, kościołom, placom i fontanom, w tym błyskotliwe opisy Bazyliki św. Piotra i Kaplicy Sykstyńskiej, podkreślają estetyczne doświadczenie Wiecznego Miasta (Leray, 2008: 142). Wiele wskazuje jed-

nak na to, że można zadać sobie pytanie, czy ten realizm nie jest tylko pozorny i czy mimo topograficznych detali nie mamy do czynienia z mitem miasta, z jego zmitologizowaną postacią.

Jimmy, narrator i główny bohater powieści, trafia do Rzymu, jak i do samych Włoch przypadkiem, czy – jak sam mówi – „na skutek wojny, za którą wlokłem się przez całą prawie Europę” (Curvers, 2011: 10). Akcja powieści rozpoczyna się w Mediolanie, który bohater, wmieszany w kryminalną aferę, musi nagle opuścić. Rzym wybiera przypadkiem. O losie bohatera decyduje bańka mydlana, która spada na obraz Chirico zatytułowany *Tempo di Roma*, będący własnością markizy Mandriolino i podarunkiem od Mussoliniego. Dzieło to zostaje opisane w powieści tak, jak widzi je główny bohater: „Dwa rzędy leżących posągów pośrodku białej i uroczystej samotności łagodnie prowadziły mój wzrok ku szaremu morzu pod niebem z błękitnego marmuru”⁴ (Curvers, 1991: 33). I choć tekst może sugerować, że chodzi o autentyczne dzieło znanego włoskiego malarza Giorgia de Chirico, w rzeczywistości taki obraz nigdy nie istniał. Z dokumentów przechowywanych w rodzinnym archiwum autora wiadomo, że Curvers wysłał do artysty swoją powieść opatrzoną dedykacją. Zachował się też list de Chirico z podziękowaniem, noszący datę 30 grudnia 1957 r. Jakkolwiek malarz wydaje się doceniać powieść, zauważa jednocześnie:

Żałuję tylko, że nazywa mnie pan *Chirico*, podczas gdy moje nazwisko brzmi *de Chirico*, Giorgio de Chirico [...], a poza tym obraz, który mi pan przypisuje, daleki jest od mojego sposobu myślenia; podobnie jego tytuł; nigdy nie namalowałbym takiego obrazu i nigdy nie nadałbym mu takiego tytułu⁵. (Nahon, 2008: 193)

Można się zastanawiać, na ile świadomie postąpił Curvers, deformując pisownię nazwiska artysty, a przez to umieszczając w swojej książce nieistniejący obraz nieistniejącego malarza. „Wydał mi się – mówi narrator – doskonałą reprezentacją nie tyle miasta, ile mojego o nim od najwcześniejszego dzieciństwa wyobrażenia” (Curvers, 2011: 20)⁶. Tak silnie zaakcentowana obecność obrazu każe się zastanowić, czy *Tempo di Roma*

⁴ „Deux rangées de statues couchées, au milieu d'une blanche et solennelle solitude, menaient doucement mon regard vers une mer grise, sous un ciel de marbre bleu”. W polskim przekładzie posągi zostały zastąpione kolumnami: „Dwa rzędy zwalonych kolumn pośród uroczystej i białej samotności prowadziły mój wzrok ku szaremu morzu pod błękitnym niebem z marmuru” (Curvers, 2011: 20).

⁵ W polskim wydaniu, wbrew oryginałowi, tłumaczka konsekwentnie dodaje przedrostek *de* do nazwiska malarza (Curvers, 2011: 19–20).

⁶ Na mitotwórczą funkcję malarstwa Giorgia de Chirico zwrócił uwagę również Antoni Libera. Narratorowi opowiadania *Widok z góry i z dołu* sceneria metafizycznych obrazów artysty przywołała w pamięci pejzaż Warszawy jego dzieciństwa (zob. Libera, 2013: 18–67).

jest powieścią o mieście prawdziwym, czy tylko wyobrażonym – tak jak wymyślony został obraz, który nadaje jej tytuł.

W książce belgijskiego pisarza od pierwszych stron zarysowuje się opozycja pomiędzy Północą a Południem. Intryga stanowi jednocześnie opowieść o ucieczce na Południe, daleko od „wypucowanej płyty kuchennej”, „frytek i piwa”, „ołowianego nieba” i „bezwzględного braku piękna” (Curvers, 2011: 9), ucieczce do Italii, która jawi się jako „ziemia obiecana”, gdzie życie jest „lekkie i piękne” (Curvers, 2011: 10). To właśnie tutaj ujawnia się ów eskapizm, tłumaczący sarkazm, z jakim wspomniany już Marc Quaghebeur (1990: 398) streszcza fabułę powieści: bohater opuszcza „północne mgły kraju, który ma upodobanie do frytek, aby stać się przewodnikiem turystycznym w krainie makaronu i cienkiego wina”.

Północ w powieści Curversa zaczyna się tuż za granicą Alp. Należy do niej rodzinne miasto narratora. Nazwa miasta nie zostaje przywołana, ale można w nim rozpoznać Liège, skąd pochodził autor. Na północy znajduje się również obóz pracy pod Szczecinem, w którym narrator spędził wojenne lata jako więzień – w opowieści przywołuje go kilkakrotnie, wraz z jego barakami z falistej blachy (Curvers, 2011: 210)⁷. Zza Alp przybywają „barbarzyńcy”, turyści i wycieczkowicze – Szwajcarzy, Niemcy, Francuzi, Anglicy. Rzym zalewa „wszechogarniający potok Cymbrów, Biturygów i Toksandrów” (Curvers, 2011: 128).

Narrator konsekwentnie opisuje świat, z którego przybył, jako rzeczywistość kojarzącą się z rozsądkiem, przymusem, obowiązkiem, brzydotą. Nieustannie powtarzają się uwagi przedstawiające rodzimą Belgię w negatywnym świetle – jest to jeden z tych barbarzyńskich krajów, którego jedynym bogactwem są „smutne zasoby węgla, stali, ziemniaków” (Curvers, 2011: 96). Rodzinne miasto, zaludnione przez mieszczan, którzy wzbogacili się przez skąpstwo (Curvers, 2011: 119), jest obciążone brzemieniem regularnego przepracowania (Curvers, 2011: 65) i skażone uderzającą brzydotą, raniącą tylko niewielu spośród tamtejszych mieszkańców (Curvers, 2011: 95). Ta właśnie Północ zostaje skontrastowana z Italią – krajem piękna, lekkości, radości życia i „nadmiaru ładnych rzeczy” (Curvers, 2011: 96).

Północ to dla narratora świat niezbyt szczęśliwej młodości, rozsądnych rodziców, nieustannych nieporozumień. O jego ojcu dowiadujemy się, że miał autorytarny charakter (Curvers, 2011: 183), wymógł na synu

⁷ Jak pisze tłumaczka polskiego wydania Elżbieta Jogalla, chodzi prawdopodobnie o obóz pracy przymusowej Außenlager Pölitz bei Stettin – filię obozu koncentracyjnego Stutthof. Przy produkcji benzyny syntetycznej pracowało tam ok. 30 tys. robotników przymusowych różnych narodowości, między innymi Polacy, Jugosłowianie, Francuzi i Belgowie (Curvers, 2011: 65).

ukończenie kursu historii sztuki i nie pozwolił mu zostać artystą (Curvers, 2011: 12). O matce narrator mówi z większą czułością, wspomina jej zgaszoną twarz okoloną siwymi włosami (Curvers, 2011: 52). Zastanawia się, czy opuszczając matkę, nie postąpił okrutnie (Curvers, 2011: 86). Ten świat, początkowo mało obecny w powieści, pojawiający się tylko jako negatyw dla szczęśliwej terażniejszości, z czasem zaczyna zajmować coraz więcej miejsca, przede wszystkim za sprawą listów od matki, które przychodzą coraz częściej i sprawiają, że i narrator coraz częściej myśli o porzuconej ojczyźnie. Przeszłe życie powraca nie tylko za sprawą listów i wspomnień, lecz także materializuje się w konkretnej formie: pośród tłumu barbarzyńskich przybyszów odwiedzających Rzym narrator rozpoznaje – albo tak tylko sobie wyobraża – znajome twarze mieszkańców swojego rodzinnego miasta:

sędziego pokoju z rogu ulicy, na której się urodziłem, piękną sprzedawczynię parasoli z dwiema córkami, pewnego emerytowanego kolegę mojego ojca [...]. Kroczyli przede mną, owiani rodzimym pejzażem, w moich marzeniach nakładającym się jak zasłona dymu na miejsca i wspaniałości rzymskie, które miałem przed nimi odkryć. (Curvers, 2011: 110)

Narrator patrzy na nich, ale sam pozostaje niedostrzeżony. Zachowuje bezpieczny dystans, *incognito* – tak jakby nie chciał mieszać terażniejszości z przeszłością.

W pewnym momencie dochodzi jednak do konfrontacji. „Na jedną chwilę ta przeszłość wróciła do mnie w prawdziwym wymiarze, nie przemieniona przez magię Rzymu, ale realna” (Curvers, 2011: 144), mówi Jimmy. Przeszłość pojawia się – niemalże wdzierą przemocą – w terażniejszość, ucieleśniona w postaci Meurice’a, dawnego kolegi ze studiów, tłustego, łysego, ubranego w smutne i konwencjonalne ubrania. Narrator staje twarzą twarz z kimś, kim sam mógł się stać, kimś, kto uosabia gorszą, alternatywną wersję jego własnego życia, tego życia, które mogłoby – albo musiałyby – wieść, gdyby pozostał w kraju: „Wizytatorzy, pokój nauczycielski, zadania domowe do poprawy, konieczność wygłupiania się...” (Curvers, 2011: 146). „[W]yrwałeś się z gówna” (Curvers, 2011: 146), mówi do Jimmy’ego Meurice. Paradoksalnie jednak, jego pełen „obelżywej gwałtowności” (Curvers, 2011: 147) monolog, w którym o kraju, mieście, wspólnych przyjaciółach mówi same najgorsze rzeczy, niczego nie zmienia. Przeszłość, młodość i rodzinny kraj ukazują się Jimmy’emu tylko na chwilę, po to, żeby na powrót zapaść się w rodzaj spokojnej niepamięci, o której mówił wcześniej: „Moja ojczyzna i moje dzieciństwo spoczywały w głębi mnie jak spokojne jezioro” (Curvers, 2011: 137).

Zdarza się jednak coś, co narusza ten pozorny spokój. Matka narratora przyjmuje pod swój dach dwóch emigrantów włoskich, Maria i Giocchina, którymi opiekuje się tak, jakby zajmowała się własnymi synami. Rezygnuje z planowanej podróży do Rzymu i w listach zaczyna opisywać swoje miasto, patrząc na nie oczyma włoskich lokatorów: miejsce w pobliżu pętli tramwajowej zostaje nazwane *mercato dei fiori*, a jeden z placów zyskuje miano *Piazza San Marco*: „Wydawało się, że nawet klimat się zmienił” (Curvers, 2011: 230). Jak pisze Sara Arena (2013): „W tej grze lustrzanych odbić i odwróceń Belgia ukazuje [...] się [narratorowi] (pod postacią ludzi, listów, wspomnień) w Rzymie, a Italia pojawia się, a nawet zostaje na nowo stworzona, dzięki jego matce i włoskim imigrantom w Belgii”⁸. „[P]arę razy miałem ochotę spakować walizki”, wyznaje wtedy Jimmy (Curvers, 2011: 230).

Rodzinne miasto, „ponure, zadymione i północne” (Curvers, 2011: 232), zostaje jakby przemienione i ukazują się w nim miejsca piękne. Wyłaniają się one z pamięci tylko po to, by zostać natychmiast unicestwione. Wraz z listami od matki przychodzą gazety, z których Jimmy dowiaduje się, jak bardzo miasto zmieniło się podczas jego nieobecności. Znikło wszystko to, co było w nim ładne: ulubiona kawiarnia, śliczne fontanny-wodopoje, drzewa i trawa. W odbudowanym po bombardowaniach mieście wyrosły straszliwe domy czynszowe i pojawiły się „potworne geometryczne arterie [...] jak podwórce fabryk czy obozów koncentracyjnych” (Curvers, 2011: 232). Symbolem tej estetycznej degradacji miasta jest zastąpienie poetyckiej nazwy ulicy *Notre-Dame-des-Trois-Tilleuls* twardo brzmiącym bulwarem *Hector-Vander-Vervaeckeren*. „Tak wszystko się zmieniło, nazwy i rzeczy” (Curvers, 2011: 233), komentuje narrator. Nie ma już powrotu.

Listy od matki, które wyzwalają falę wspomnień, wywołują poczucie *lontananza*:

Oddalony od spraw, jakie dawniej były moją codziennością, oddalałem się od tych, które mnie otaczały teraz. Jak drzewo pływające z nurtem rzeki [...] leżałem i kołysałem się w jakiejś pustce z korzeniami wydartymi i gotowymi przycześć się gdziekolwiek, ale powierzchownie. (Curvers, 2011: 210)

W Rzymie wszystko wydaje się pięknem, lecz na koniec okazuje się oszustwem. Pod śmiechem, jaki może budzić ta *quasi*-łotrzykowska epopeja, i pod zachwytem nad wspaniałością Wiecznego Miasta skrywają się niepokój i melancholia. Jimmy czuje się cudzoziemcem pomiędzy rodakami, ponieważ jego marzenia o sztuce są czymś niezrozumiałym w rodzinie i społe-

⁸ Na temat sytuacji emigrantów włoskich w Belgii i identyfikacji narratora z losem „zbiegłych niewolników” por. uwagi Anne Morelli (2008).

czeństwie, które pielęgnują wartości utylitarne. Lecz i w Italii jest cudzoziemcem już przez samą swoją belgijską narodowość, a bardziej jeszcze z powodu nieokreślonej, wymykającej się tożsamości: jeden z bohaterów powieści, Ambrucci, nazywa go kolejno: „Jimmym-lunatykiem, człowiekiem opatrnościowym, smarkaczem, obcym czy wreszcie artystą”⁹ (Curvers, 1991: 90; por. Leray, 2008: 151). W Rzymie Jimmy traci swoje prawdziwe imię, które zna tam jedynie kilka najbliższych mu osób – dla wszystkich innych jest po prostu „przewodnikiem z kwiatem”, *la guida col fiore* (Curvers, 2011: 108). Bohater nigdzie nie czuje się u siebie: „Zapomniałem, jaka była moja dawna ojczyzna, a nowa mnie nie zasymilowała. Byłem cudzoziemcem tu i tam. [...] [N]ie wiedziałem już, kim jestem” (Curvers, 2011: 136). Italia, Rzym rozczarowują, okazują się iluzją. Powieść opowiada o micie Rzymu, gdyż to nie prawdziwe, ziemskie miasto uwodzi Jimmy’ego, lecz jego idea. „Zastanawiałem się czasem – mówi narrator – czy Włochy istniały naprawdę, poza mitem, który z wielką miłością sobie stworzyłem” (Curvers, 2011: 137). Jak bańka mydlana, która w kluczowej scenie powieści rozpryskuje się na nieistniejącym obrazie nieistniejącego malarza, tak samo pęka iluzja realizmu, którą czytelnik wydaje się dostrzegać na pierwszych stronach książki. „Utraciłem zamilowanie do podróży”, wyznaje na koniec Jimmy i zastanawia się: „Gdzie się udać? Wszędzie będzie tak samo” (Curvers, 2011: 310).

Pozorna lekkość narracji, prowadzonej w rytmie fantazyjnych, szalonych, karkołomnych wycieczek po Rzymie z samozwańczym przewodnikiem, narracji osnutej wokół perypetii miłosnych, błyskotliwych rozmów, portretów malowniczych, a niekiedy groteskowych postaci mieszkańców Rzymu i oczarowanych nim cudzoziemców, jest podszyta niepokojem, tworzącym, jak słusznie zauważa Morgane Leray (2008: 151), prawdziwą, głęboką strukturę powieści. *Tempo di Roma* ukazuje ludzi bez ojczyzny, podobnie jak narrator chroniących się w krainie wiecznego Piękną, uciekających od brzydoty świata, wojny, ubóstwa, liberalizmu. Narrator przywołuje swój niepokój, niepewność i cierpienie dzielone z wszystkimi ludźmi żyjącymi w tym powojennym czasie, w którym chaos obalił wcześniejsze stałe wartości:

dreczęł mnie głęboki niepokój, mniej związany z moim statusem cudzoziemca, co z nieokreślonym poczuciem, że nie mam papierów w porządku. To uczucie dzieli teraz, jak sądzę, wszyscy mieszkańcy naszej planety, zajęci potajemnie bezustannym usprawiedliwianiem się na zapas [...], ze skrępowanymi rękami

⁹ Fragment ten („Jimmy le lunatique, le providentiel, le gamin, l'étranger et finalement artiste”) w przekładzie E. Jogally brzmi następująco: „Jimmym-lunatykiem, zrzadzeniem Opatrzności, chłopakiem, obcym czy wreszcie artystą” (Curvers, 2011: 64).

i nogami przed wymagowanym i straszonym żandarmem, którego współczesne społeczeństwo wysyła aż do najgłębszych tajników naszej duszy, by w ten sposób narzucić swoje prawo. (Curvers, 2011: 97)

Czy można więc twierdzić, że pisarz, umieszczając akcję swojego utworu w powojennych latach 1949–1950, odwraca się od historii? Czy niepokój dręczący Jimmy’ego, jego melancholia, niezdecydowanie, niemożność określenia siebie i znalezienia swojego miejsca wynikają tylko z konstrukcji powieściowej postaci? A może raczej *casus* głównego bohatera odnosi się do sytuacji wszystkich żyjących w świecie, który jeszcze nie otrząsnął się z katastrofy? Można by też przekornie powiedzieć, że niezdecydowanie Jimmy’ego odzwierciedla w jakiś sposób belgijski binaryzm: Belg jest tam, gdzie go nie ma, i nie ma go tam, gdzie jest.

Na koniec warto zapytać, jak dalece rozterki bohatera *Tempo di Roma* sięgają doświadczeń samego autora i na ile ucieczka do Wiecznego Miasta jest milczeniem o historii, a na ile jej poruszającym komentarzem.

Nie jestem pewien – pisze Alexis Curvers w swego rodzaju *postscriptum* do powieści – czy gdyby dodać wszystkie moje pobyty w Rzymie, rozłożone na wiele lat, zebrałyby się w sumie trzy miesiące... Co prawda, zaoszczędziłem nieco czasu, gdyż jak tylko postawiłem stopę na placu Esedra, zakochałem się od pierwszego wejrzenia. A potem wróciłem do Italii i długo w niej mieszkalem, nie opuszczając mojego kraju kopalni węgla, zaludnionego przez włoskich emigrantów. To oni, jak sądzę, zainspirowali mnie do napisania *Tempo di Roma*, silniej niż papież, ruiny albo fontanna di Trevi. Na razie to trochę smutne: nie mam wielkiej ochoty powrócić do Rzymu. Ani nawet, jak widać, pisać o Rzymie. Spaceruję nad brzegiem Mozeli. Zaczęła przypominać Tybr. (Curvers, 1958: 12)

Bibliografia

- Arena, Sara (2013). „La complexité du souvenir dans *Tempo di Roma*”. *Publif@rum*, 20 [nr monograficzny „Lire le roman francophone: hommage à Parfait Jans (1926–2011)”]. Dostęp: 15 lipca 2013 r. w: http://publifarum.farum.it/ezine_articles.php?id=247.
- Curvers, Alexis (1958). *En marge de Tempo di Roma*. Liège: Dynamo.
- (1991). *Tempo di Roma*. Arles / Bruxelles / Lausanne: Actes Sud / Labor / L’Aire.
- (2007). *Tempo di Roma*. Espace Nord, 129. Bruxelles: Labor.
- (2011). *Tempo di Roma*. Przeł. Elżbieta Jogała. Kraków / Budapest: Austeria.
- Fijałkowski, Tomasz [Lektor] (2011). „Powieść o Mieście”. *Tygodnik Powszechny*, 27, 3234 [Kultura]. Dostęp: 15 lipca 2013 r. w: <http://tygodnik.onet.pl/kultura/powieśc-o-miescie/nzhpb>.

- Gacek, Dorota, Łukomska, Elżbieta (2011). „Rozmowa z Elżbietą Jogałła, tłumaczką powieści *Tempo di Roma* Alexisa Curversa”. *Co słycać w literaturze*. 20 lipca. Warszawa: Polskie Radio Dwójka. Dostęp: 15 lipca 2013 r. w: <http://www.polskieradio.pl/8/402/Artykul/404381,Zlote-ryby-Malina-i-Tempo-di-Roma> [materiał dźwiękowy].
- Gravet, Catherine (2008). „Réception de *Tempo di Roma* dans la presse francophone”. *Cahiers internationaux de symbolisme* [nr specjalny „*Tempo di Roma: Actes du colloque organisé à l’Academia Belgica du 17 au 19 septembre 2007 à l’occasion du cinquantième du roman d’Alexis Curvers*”]. C. Gravet (red.). 125–139.
- Leray, Morgane (2008). „Épouser une ville comme on épouse une femme»: l’art, l’amour et l’exil dans *Tempo di Roma*”. *Cahiers internationaux de symbolisme* [nr specjalny „*Tempo di Roma: Actes du colloque organisé à l’Academia Belgica du 17 au 19 septembre 2007 à l’occasion du cinquantième du roman d’Alexis Curvers*”]. C. Gravet (red.). 141–155.
- Libens, Christian (2007). „Jamais livre ne fut mieux trahi...”. *Le Bulletin de l’Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, LXXXV, 1–2. 51–53.
- (2013). „*Tempo di Roma*, d’Alexis Curvers”. *Espace Nord*. Dostęp: 15 lipca 2013 r. w: <http://vimeo.com/69605747> [materiał audiowizualny].
- Libera, Antoni (2013). *Niech się panu darzy*. Warszawa: Biblioteka WIEZI.
- Morelli, Anne (2008). „L’émigration italienne en arrière-plan de *Tempo di Roma*”. *Cahiers internationaux de symbolisme* [nr specjalny „*Tempo di Roma: Actes du colloque organisé à l’Academia Belgica du 17 au 19 septembre 2007 à l’occasion du cinquantième du roman d’Alexis Curvers*”]. C. Gravet (red.). 179–189.
- Nahon, Valérie (2008). „*Tempo di Roma*: de la peinture métaphysique au retour à l’ordre”. *Cahiers internationaux de symbolisme* [nr specjalny „*Tempo di Roma: Actes du colloque organisé à l’Academia Belgica du 17 au 19 septembre 2007 à l’occasion du cinquantième du roman d’Alexis Curvers*”]. C. Gravet (red.). 191–200.
- Peuchmaurd, Jacques (1991). „Préface”. W: A. Curvers. *Tempo di Roma*. Arles / Bruxelles / Lausanne: Actes Sud / Labor / L’Aire. 11–14.
- Quaghebeur, Marc (1990). *Lettres belges entre absence et magie*. Bruxelles: Labor.
- (1998). *Balises pour l’histoire des lettres belges de langue française*. Bruxelles: Labor.

Pad w literaturze padańskiej – mitotwórcza moc rzeki w opowiadaniach Guida Contiego

Padania

Padania, termin do lat 80. utożsamiany z Niziną Padańską, na początku lat 90. stała się przedmiotem refleksji akademickiej dotyczącej tożsamości społeczno-kulturowej i ekonomicznej regionu (por. Pacini & al. 1992). Nieco później, 15 września 1996 r., Italią wstrząsnął projekt Umberta Bossiego¹, ówczesnego lidera Ligi Nord, który ogłosił „Deklarację niezależności Padanii” złożonej z 10 państw federalnych: Doliny Aosty, Piemontu, Ligurii, Lombardii, Trydentu, Górnej Adygi, Vento, Friuli-Wenecji Julijskiej, Emilii, Romanii oraz trzech regionów środkowych Włoch: Toskanii, Umbrii i Marchii. Polityczny i kontrowersyjny projekt Bossiego ostatecznie upadł w referendum konstytucyjnym z 2006 r., pozostawiając ambiwalentne odczucia społeczeństwa co do prawdziwości geopolitycznego bytu Padanii i możliwości jej uniezależnienia się jako państwa federalnego².

Krótki żywot bytu politycznego, jakim była Republika Padańska, przyczynił się jednak – i należy mu to poczytać za zasługę – do rozślawienia regionu, który ma przecież bardzo długie historyczno-kulturowe tradycje oraz ścisłe powiązania z literaturą, o czym pisze pięknie Guido Conti w swojej książce *Il grande fiume Po*³. Jest to rodzaj reportażu, eseju, dziennika z podróży. Autor podąża z biegiem tytułowej rzeki, od źródła po

¹ Polityka wspiera ideolog partii Gilberto Oneto, autor książki *L'invenzione della Padania* (1997).

² Problemem istnienia odrębnej tożsamości padańskiej zajmowali się: Gilberto Oneto (2008, 2012) i Stefano Bruno Galli (2013). Badania na temat lingwistycznej *koine* Padanii prowadził Sergio Salvi (1999, 2011).

³ Conti odżegnuje się od jakichkolwiek związków z separatystycznym projektem Bossiego. Podkreśla wielowiekowe bogactwo kulturowe obszaru Niziny Padańskiej oraz jej indywidualny

ujście, tropiąc literackie ślady i świadectwa historycznych wydarzeń, których arenę stanowiła Nizina Padańska, a także związki wielkich osobistości literatury włoskiej (Ariosta, Boiarda, Petrarki, Tassa, Manganellego, Pavese) z terytorium padańskim. Współcześni pisarze wywodzący się z Niziny Padańskiej (Gianni Celati, Pier Vittorio Tondelli, Ermanno Cavazzoni, Guido Conti, Roberto Barbolini), począwszy od lat 70. ubiegłego wieku, starają się nadać wartość czemuś, co można by nazwać „padańskością”: podkreślają regionalną tożsamość, czynią z historii, folkloru, legend, ustnych przekazów i pejzażu swojej małej ojczyzny materię własnej twórczości. Na określenie tendencji dążącej do uwypuklenia padańskiej odrębności kulturowej Fulvio Panzeri (1995: 33) stosuje formułę „korzenie Padanii”. Tendencja ta mieści się zresztą w granicach szerszego prądu zaznaczającego swą obecność w ostatnich dziesięcioleciach, który polaryzuje geograficznie literaturę włoską na tzw. linie regionalne, czyli „literatury mniejsze” *all'italiana*⁴.

Rzeka

Niezależnie od tego, czy będziemy mówić o Padanii, czy o Nizinie Padańskiej, czy uznamy ten obszar za makroregion europejski, krainę geograficzną, czy niezależne państwo, czy nadamy temu terminowi wąskie, czy też bardzo szerokie i dyskusyjne znaczenie, niezmiennie pozostaje to, że został on zbudowany na wybrzmiewającej w nim nazwie rzeki – najdłuższej i największej we Włoszech – która, zdaniem Contiego (2012: 72), „wkracza do historii Włoch i Europy z powodu swojego historyczno-geograficznego oraz kulturowego znaczenia”⁵. Rzeka ta zajmuje centralne miejsce we współczesnych narracjach wspomnianych już pisarzy padańskich, np. Gianniego Celatiego (*Verso la foce* czy *Narratori delle pianure*), Alberta Bevilacqua (*Una scandalosa giovinezza*) czy Gianniego Brery (*Po, magia di un fiume*)⁶, co dziwić nie może, bo jest to przecież dominujący element

charakter, jak również powiązania wspólnotowe z historią, sztuką i tradycją całego Półwyspu Apenińskiego.

⁴ Od lat 90. w literaturze włoskiej rozwijają się dwa przeciwstawne kierunki. Pierwszy z nich dąży do rewaloryzacji regionalnych tradycji kulturowo-literackich oraz związków literatury z pejzażem i folklorem danego terytorium Włoch (por. Panzeri, 1995); drugi, poprzez tzw. *migrants writers*, którzy pojawiają się we Włoszech, sprzyja transferowi i przyswajaniu elementów wywodzących się z innych cywilizacji i tradycji (por. Gnisci, 1998).

⁵ Wszystkie tłumaczenia cytatów w niniejszym artykule, jeśli nie podano inaczej, pochodzą od autorki.

⁶ Pad pojawia się także jako motyw łączący teksty 30 różnych autorów z regionu Emilii-Romanii, które z inicjatywy władz lokalnych zebrano w zbiorze *Dal grande fiume al mare* (zob. Donati i inni, 2003) po to, by dookreślić i zaakcentować lokalną tożsamość.

krajobrazu, którego mitotwórczą rolę potwierdzają owe liczne narracje, a nawet, jak u Contiego, całe cykle tekstów z Padem jako pierwszo- lub drugoplanowym bohaterem (Łotman, Minc, 2002: 81)⁷. Conti (2012: 265) pisze: „tylko poezja i literatura mogą wyrazić tę energię, która przenika terytorium, po którym przepływa Pad”. Opowieści powstałe w tym regionie i skupione wokół rzeki, nie zawsze istniejące w formie zapisanej, lecz przekazywane przez wieki z ust do ust⁸, są jednocześnie wyrazem uświęcenia lokalnego krajobrazu, które stanowi, jak twierdzi Joseph Campbell (1994: 150), podstawową funkcję mitologii.

Nizina Padańska jest bezsprzecznie zdominowana przez potężną rzekę, przecinającą Półwysep Apeniński na całej jego szerokości. Omawiając literackie obrazy Padu, warto przypomnieć, że to właśnie rzeki miały zasadniczy wpływ na rozwój pierwszych wielkich cywilizacji starożytnych w III tysiącleciu p.n.e. W mitologiach tzw. cywilizacji potamicznych – Mezopotamii (Tygrys i Eufrat), Egiptu (Nil) oraz Indusu (dorzecze Indusu) (Piskozub, 2001: 15) – rzeka, czy ogólnie: woda, ma życiodajną moc. W mitologii mezopotamskiej pierwotną substancją była właśnie woda (Kalonatas, 2009), w mitologii egipskiej bóstwo nilowe Hapi zwano „Panem Rzeki Niosącej Życie” (Wikia, 2014), a w hinduizmie Indus stał się jedną z siedmiu świętych rzek. W młodszej, morskiej już cywilizacji starożytnej Grecji mitologiczna rzeka Styks, umiejscowiona na pograniczu świata żywych i umarłych, wyraża ideę zniszczenia.

Pad, zwany przez starożytnych Erydanem⁹, pojawia się także w historiografii i mitologiach antyku. Hezjod w *Teogonii* wspomina o nim jako o jednej z wielkich rzek starożytności (zob. Conti, 2012: 18–19), a Owidiusz w I i II księdze *Metamorfoz* opowiada historię Faetona, syna Heliosa i nimfy Klimene, który nie potrafi zapanować nad szalejącym na niebie rydwanem słońca, za co zostaje strącony przez Zeusa piorunem. Faeton wpada do Erydanu, który tym samym staje się jego grobem (Conti, 2012: 26–27). Wydaje się, że ten właśnie obraz rzeki-grobu będzie miał duży wpływ na wizerunek Padu w twórczości Contiego (por. 2013). Możemy tu z pewnością mówić o wykorzystaniu – starożytnego w tym przypadku – mitu jako kategorii interpretacyjnej pozwalającej ustalić znaczenie badanego współ-

⁷ Jurij Łotman i Zara Minc (2002: 81) piszą, że: „rozmaite epoki historyczne i typy kultury wyodrębniają różne zdarzenia, postaci i teksty jako mitogenne”. W przypadku literatury padańskiej z pewnością do roli takiego bohatera urasta Pad.

⁸ Niektóre z tych ustnych opowieści zostały zapisane przez Celatiego w *Narratori delle pianure* i przez Contiego w cytowanych zbiorach opowiadań.

⁹ Na określenie Padu starożytni używali terminów: Eridanus, wywiedzionego od greckiego „Eridanós”, oraz Padus, pochodzącego od celtycko-liguryjskiego „pades”, które oznaczało żywicę pewnego gatunku sosny występującego nad brzegami Padu (por. Redazione Mole24, 2012).

czesnego tekstu (Kuzma, 1992: 95). Oprócz motywu sepulkralnego – rzeki będącej ostatnim schronieniem dla zmarłych – u Contiego można spotkać „potamiczne”, czyli rzeczne wątki wyrażające obecny w kulturze od zawsze mit potęgi i bezwzględności natury, a także mit nieracjonalności i tajemniczości żywiołu. Powyższe mity zostaną wyłonione z analizy opowiadań zawartych w zbiorach *Il cocodrillo sull'altare* (1998) i *Un medico all'opera* (2004) oraz powieści *Il tramonto sulla pianura* Guida Contiego (2005).

Padus – sepulcrum

Idea grobu, myśl o możliwej kontynuacji życia po śmierci to jedno z pierwszych świadectw próby zrozumienia i wytłumaczenia świata oraz życia poprzez mit (Campbell, 1994: 199). Gest, który racjonalnie wspiera ją jedynie względy higieniczno-estetyczne, staje się aktem myślenia symboliczno-mitycznego. Obraz rzeki-grobowca, anonimowego, szczodrego, przyjmującego w swe otchłanie ludzkie zwłoki, pojawia się kilkakrotnie w omawianej prozie, wzbogacając ów gest o dodatkowe sensory mityczne. Opowiadanie *Sul fiume* ze zbioru *Un medico all'opera* zaczyna się od zdania: „Któregoś dnia cię zabiję!” (Conti, 2004: 53), wykrzyzanego nad rzeką przez Nuta, jednego z dwóch braci, którzy są bohaterami tej niemal archetypicznej historii o bratobójstwie – niemal, ponieważ Nuto to podrzutek przygarnięty przez Zire, matkę Giulia. Skłócony ze wszystkimi i znienawidzony przez wszystkich Nuto jest odmieńcem, niepasującym nigdzie elementem. Czując na sobie piętno inności i nieuzasadnioną wrogość wiejskiej społeczności, ucieka z domu. Mieszka w lesie nieopodal rzeki, która tym samym wkracza do opowiadania jako ważny element dramatyczny, scenografia, a może nawet uczestnik zdarzeń. To nad rzeką następuje pierwsze po odejściu Nuta z domu spotkanie obu braci. To nad nią Nuto wraca prawie codziennie, aby „słuchać wody, która zderzała się ze skałami. Huczący odgłos rzeki ogłuszał [...]” (Conti, 2004: 65). Giulio natomiast „schodzi w dół rzeki, która wypalała mu duszę” (Conti, 2004: 65). Jednemu z braci rzeka zagłusza i wycisza myśli (por. Campbell, 1994: 199), „zabiera ze sobą myśli” (Conti, 2004: 184), drugiemu zaś – napelnia duszę nienawiścią. To nad rzeką wreszcie dochodzi do dramatycznej sceny: Giulio zabija Nuta i wrzuca jego ciało do rzeki-grobu. Jak mówi narrator: „Nuta zabrała ze sobą rzeka i już go nie odnaleziono” (Conti, 2004: 67). Giulio natomiast następnego ranka popełnia samobójstwo – wiesza się. Ta historia o bratobójstwie, zazdrości, nienawiści i niezaspokojonej matczynej miłości jest prawdziwie archetypiczna, a więc i uniwersalna.

W jej tle pojawia się jednak potężna rzeka, która żyje i współdziała: wycisza albo pobudza, daje schronienie, także to ostateczne, również niechciany, odrzucony. Tworzy się tu zatem mit – by tak rzec – inteligencji rzeki, może nawet moralności natury, która nie odtrąca i nie dyskryminuje, lecz akceptuje i przynosi ukojenie.

Trochę inną wymowę ma opowiadanie *La morte sul fiume* ze zbioru *Il coccodrillo sull'altare*. Przynosi ono też inny obraz rzeki-grobu. Podczas II wojny światowej Stefano wydaje faszystom zaprzyjaźnionych partyzantów. Wszyscy zostają rozstrzelani i pochowani w zbiorowym grobie poza murami cmentarza. Po wyzwoleniu Stefano zostaje zidentyfikowany, zlinczowany i w okrutny sposób zabity. Zwłoki zdrajcy zostają wrzucone do Padu „na pożarcie rybom” (Conti, 1998: 84). Anonimowość grobu-rzeki jest tu karą za zdradę, pozbawieniem miejsca wiecznego spoczynku, miejsca pamięci. To gest całkowitego wykluczenia i wymazania. Kontynuując logikę myślenia symbolicznego, dochodzimy do wniosku, że wrzucenie do anonimowego grobu-rzeki oznacza przedłużenie kary także na życie po śmierci, jeśli takowe istnieje. Rzeka staje się tutaj narzędziem oraz współnikiem społecznego, choć niezinstytucjonalizowanego systemu sprawiedliwości, siłą wspomagającą oczyszczenie świata ze zła, co wpisuje się w sens przypisywany wodzie, wręcz każdej jej kropli, która w wyobraźni poetyckiej Bachelarda (2005: 163) ma moc oczyszczenia i odnowienia.

Zdarza się, że Pad-grób sam inicjuje pochówek. Z taką przedsiębiorczą rzeką mamy do czynienia w opowiadaniu *La maestra* ze zbioru *Un medico all'opera*, napisanym na podstawie prawdziwych zdarzeń z 1951 r., zrelacjonowanych przez Alberta Panciroliego z Colorno (miejscowości niedaleko Parmy) – jednego z bohaterów tej historii. Opowiadanie zawiera w sobie element grozy, ale przede wszystkim dużą dawkę makabrycznego humoru, co wpisuje się w nadpadańską tradycję literacką, której charakterystycznymi rysami są właśnie dystans, śmiech, komizm i ironia (Conti, 2012: 281). Wielka fala powodziowa dociera do miasteczka w tym samym czasie, w którym umiera stara nauczycielka. Wystawioną w kostnicy trumnę porywa silny prąd rzeki. Emilio i Panciroli, dawni wychowankowie nauczycielki i bohaterowie opowiadania, postanawiają odszukać „porwaną” trumnę i wyrwać ją z odmętów Padu. Podczas tej dramatycznej powodzi rzeka staje się również grobem dla wielu zwierząt – ich szczątki wylaniają się od czasu do czasu spod zmieszanej z błotem wody. Kiedy młodzi mężczyźni przepływają się łodzią przez rzekę, dostrzegają dryfującą trumnę. Obija się ona o zatopione drzewa, a w pewnym momencie gubi nawet wieko, odsłaniając ciało zmarłej i przeistaczając się w coś na kształt czółna. Pad staje się w tym obrazie niemal mitologicznym Styksem, po którym

w trumnie – jak w łodzi, chociaż bez Charona – zmarła żegluje do innej krainy. Emilio i Panciroli przywiązują trumnę do swojej łodzi i tym samym udaremniają ostatnią podróż czy może rzeczny pochówek nauczycielki. Teraz oni, niczym współcześni Charonowie, przewożą po Padzie-Styksie na właściwy brzeg zmarłą, która „uśmiechała się, ze skrzyżowanymi ramiionami i różańcem wokół palców. Kto wie, może myślała, że to nie Pad, tylko piekielna rzeka” (Conti, 2012: 248). Oto jak literatura przetwarza historię w mit, jak *logos* przechodzi w *mythos*.

Kolejnym opowiadaniem utrwalającym wizerunek Padu jako grobu jest historia otwierająca książkę *Il grande fiume Po*, zatytułowana *Lo sciacallo*. Rzecz dzieje się zaraz po zakończeniu II wojny światowej. Szakal – to przydomek głównego bohatera – co noc wychodzi na łowy nad rzekę, z której wydobywa to, co „rzeka zwracała” (Conti, 2012: 16), czyli gnijące trupy niemieckich żołnierzy wypływające na powierzchnię wody. Szakal okrada je z drogocennych przedmiotów: obrączek, łańcuszków, medalików, gemm, bezczeszcząc ludzkie zwłoki. Nie ma skrupułów – jest przekonany, że „to, co gromadził, było więcej niż skarbem, było okazją, która zdarza się tylko jeden raz w życiu” (Conti, 2012: 17). Skojarzenie z cmentarnymi kradzieżami i profanacją zwłok rodzi się niemal automatycznie – w tym powojennym pejzażu to Pad jest cmentarzem, jednym wielkim grobem, w którym „trupy niemieckich żołnierzy spływały wzdłuż rzeki przez przynajmniej dwa tygodnie” (Conti, 2012: 17). Zamknięcie tego opowiadania zbliża je w wymowie do dwóch poprzednich. „Natura zawsze wymazuje horror historii, przemoc człowieka”, pisze w ostatnim zdaniu Conti (2012: 17). Rzeka, będąc grobem, ma jednocześnie moc oczyszczenia, zmywania zła. Jak krwiobieg terytorialnego organizmu wypłukuje z niego odpady ludzkiej historii. Pad reprezentuje niezwykłą potęgę natury i to jest kolejna mityczna prawda utrwalona w opowiadaniach Guida Contiego, co pokazują jeszcze lepiej kolejne przykłady.

Potęga natury

Opowiadanie *La piena* ze zbioru *Un medico all'opera* ma bardzo prostą fabułę. Przedstawia pełen grozy epizod, do jakiego dochodzi w trakcie wylewu Padu i przejścia fali powodziowej. Głównym bohaterem opowiadania nie jest jednak Pietro Lusardi, chroniący się z chorą matką na ostatnim piętrze swojego domostwa, lecz – z uwagi na liczbę poświęconych jej opisów i rolę, jaką odgrywa – właśnie ona, rzeka: niebezpieczny żywioł natury. Warto przyjrzeć się warstwie leksykalnej opisów Padu z tego opo-

wiadania. Rzekę opisuje cała seria przymiotników – jest ona „porywczą”, „wzdęta”, „szybka”, „bezlitosna”, „przerażająca”, „niebezpieczna”. Wodny żywioł personifikują czasowniki odnoszące się zarówno do wydawanych przez niego dźwięków, jak i do przypisywanych mu zamiarów. Rzeka „ryczy”, „jęczy głucho” oraz „biadoli w oddali”. Przyrównana do przerażającej magmy woda „połyka domy, drzewa i pola”, „wrywa połacie ziemi”, „pieni się i wrze pod podłogą, wybijając płytki”, gdyż „daje upust swojemu choremu głodowi” i swej „furii śmierci”. O wizerunku śmiercionośnej wody w wyobraźni poetyckiej pisze Bachelard (2005: 68): „Woda nie jest już substancją, którą się pije; jest substancją, która pije”. Powraca także mit rzeki-grobu, który pochłania zwierzęta i ludzi: „Pad niósł ze sobą w dół w stronę morza swój ładunek śmierci” (Conti, 2004: 28). Jak widać, rzeka nadaje się osobowość, charakter i wolę sprawczą. Dostrzega się w niej inteligentną siłę i niemal moce duchowe. Rzeka to mityczny byt, święte miejsce, zmitologizowana przyroda, a takie jej przedstawienie – po raz kolejny oddajemy głos Josephowi Campbellowi (1994: 151) – wynika z potrzeby przyswojenia sobie świata. Tę mistyczną i mityczną współzależność człowieka od otoczenia zauważa także Conti, który w swojej książce poświęconej „wielkiej rzece” pisze: „Pad jest chory od dziesięcioleci, jak całe społeczeństwo. Pad się odrodzi, kiedy odrodzi się nowe społeczeństwo i ludzie, którzy będą mu oddawać szacunek, jemu, jego wodom i jego ziemi” (Conti, 2012: 250).

O człowieku oraz rzece, a więc poniekąd o historii i micie, mówi także epizod z powieści *Il tramonto sulla pianura*, opowiedziany przez niejakiego Pessinę, jednego z pacjentów luksusowego domu starców, w którym toczy się akcja utworu. W 1902 r. do Gualtieri przybywa niespełna dwudziestoletni nauczyciel szkoły podstawowej. Postanawia on dać swym małym uczniom lekcję odwagi, a może i swoistego patriotyzmu, mającą u podstaw mit potężnej, nieprzewidywalnej rzeki, nadającej moc tym, którzy się z nią zmierzają: „Człowiek musi umieć rzucić wyzwanie prądom rzeki życia! Musi zapanować nad prądami i nad wydarzeniami! To właśnie znaczy być prawdziwym Włochem, przez duże W! Trzeba zapanować nad tą rzeką!” (Conti, 2005: 238). W pojęciu młodego nauczyciela rzeka jest metaforą życia, pełnego nieoczekiwanych, podstępnych zdarzeń. Dalej czytamy:

Rzeka jest jak życie człowieka, które bardzo często jest spokojne, a później staje się burzliwe i rujnujące [...]. Później życie cię powala i wtedy żyć oznacza jakby dać się nieść przez rzekę w trakcie powodzi... poddajesz się losowi... sądzisz, że panujesz nad życiem, kiedy tak naprawdę to ono wsysa cię w swój wir i nie wypłuje cię, póki nie staniesz się zgniłym kawałkiem drewna. (Conti, 2005: 234)

Młody nauczyciel chce zilustrować i uwiarygodnić swój wykład. W tym celu postanawia rzucić wyzwanie rzece. Ryzykując utratę życia, walcząc przez kilka godzin ze strasznymi wirami, a czasami pozwalając się nieść prądom, po to, by móc odpocząć, nie utonąć oraz nie dać się pokonać rzece, jak sam zapowiadał, przepływa na drugi brzeg Padu i z powrotem. Odnosi pełen triumf. Człowiek jest niczym wobec energii rzeki, lecz przetrwanie konfrontacji z mocą natury może być zapowiedzią jego własnej potęgi. Czy mit przełoży się na historię? Czy pozaczasowa prawda znajdzie potwierdzenie w historycznym wymiarze? Innymi słowy, czy młodemu nauczycielowi uda się zapanować także nad prądami życia? Z pewnością wiele z nich pokona, gdyż ten młody mężczyzna, który w 1902 r. przybył do szkoły podstawowej w Gualtieri, by uczyć w niej dzieci, zwał się Benito Mussolini. Historia i mit scaliły się w jedno.

Tajemnica

Pad, który spotykamy w prozie Contiego, jest również domeną tajemnicy, tego, co dla człowieka niepojęte, niezrozumiałe, przynależne do sfery metafizycznej. W sanktuarium Najświętszej Marii Panny w Mantui nad ołtarzem wisi zabalsamowany krokodyl, pochodzący z początków XV w. Historię tego zwierzęcia przywołuje kilka miejscowych legend (Conti, 2012: 330). Dla Contiego to nadzwyczajne wotum stało się inspiracją do napisania opowiadania *Il coccodrillo sull'altare*, zamieszczonego w zbiorze o tym samym tytule. Jego akcja toczy się w bliżej nieokreślonej współczesności, a bohaterami są dwaj mali chłopcy, Andrea i Eugenio, poszukujący skarbów na odsłoniętym w wyniku suszy dnie Padu. W palącym słońcu, w dziwnej, niezwyklej ciszy, pośród smrodu błota i zgnilizny wyczuwa się napięcie oraz atmosferę zagrożenia: „Nieruchomość rzeki budziła niepokój. W powietrzu panowała dziwna cisza, zbyt spokojna. [...] Ale ta cisza mu przeszkadzała, sprawiała, że zwęził oczy. Nie było słyhać nawet wróbli, a nizina wydawała się nieruchoma, bez czasu” (Conti, 1998: 9).

Nagle z nieruchomej wody wynurza się krokodyl. Zwierzę najpierw odgryza ramię Andrei, a następnie wbija szczęki w nogę chłopca i ten po chwili znika pod wodą. Eugenio ucieka. Po kilku dniach, podczas których ma wysoką gorączkę, opowiada o zdarzeniu. Początkowo nikt nie daje wiary zadziwiającej opowieści chłopca. Ktoś jednak odnajduje odgryzione ramię i dziwne ślady na piasku. Rusza polowanie na krokodyla. Rozpoczyna się również proces, który nazwałabym wejściem w obszar mitu. *Logos*, miejsce racjonalności, ustępuje pola *mythosowi*. Starsi mieszkańcy mias-

teczka zaczynają rozprawiać o dziwności rzeki. Rybacy nie wypływają już na swoich łodziach. Krokodyl, który być może był jedynie dużym, lecz zwykłym przecież sumem pospolitym, zamieszkującą wody Padu drapieżną rybą osiągającą długość nawet dwóch metrów, wywołuje nieokreślony strach przed czymś, co złe i nieznanne. Mówi się wręcz o przekleństwie rzeki, któremu zaradzić może jedynie ksiądz – pośrednik umożliwiający kontakt ze sferą *sacrum*. Umacnia on mit złych mocy, jakie kłębią się w odmętach Padu, głosząc z ambony, że „każdego roku rzeka żąda swojego trybutu z ludzi. Każdego roku rzeka albo jej odgałęzienie bierze sobie mężczyznę albo dziecko, inaczej ta rzeka umiera” (Conti, 1998: 15). Mit przekształca Pad w tajemniczy byt, potwora, złe, ludożercze bóstwo, któremu należą się coroczne daniny z ludzi. Ksiądz rozpala nad rzeką ogniska, odprawia modlitwy, zbiera z ziemi piasek i zawozi do sanktuarium w Mantui, gdzie nad ołtarzem wisi zabalsamowany krokodyl. Sprowadza go do swojej parafii, odprawia uroczystą mszę i prowadzi procesję nad rzeką, a wtedy wydaje się, że na powierzchnię wypływa coś podobnego do pnia drzewa, by zaraz zniknąć pod wodą. Krokodyla wprawdzie nigdy nie złapano, ale tak czy inaczej – jak twierdzi miejscowa ludność – trzeba bardzo uważać, ponieważ wiry Padu „wciągają pod wodę zupełnie tak, jakby ktoś chwycił cię za nogę i wciągał do piekiel” (Conti, 1998: 21). Fantastyczne zwierzęta zamieszkują, rzecz jasna, różne akweny w mitologiach generowanych przez rozmaite kultury. Wystarczy wspomnieć rodzimą Syrenkę – bohaterkę założycielskiego mitu miasta stołecznego. Fantastyczność krokodyla polega na jego nieprawdopodobnym pojawieniu się w Padzie, dzięki czemu może on stać się narzędziem żadnej śmierci rzeki. Warto zauważyć tę cechującą padańskiego krokodyla konotację ze złem i śmiercią, powracającą tu po raz kolejny. Jeśli posłużyć się zaproponowanym przez Josepha Campbella (1994: 231) kluczem interpretacyjnym, zgodnie z którym woda w opowieściach mitycznych stanowi metaforę nieświadomionego, i uznać, że historie zebrane przez Contiego, będące produktami wyobraźni pobudzonej przez Pad, są współczesnymi mitami, krokodyl może być odczytywany jako obraz lęku przed wypieraną ze współczesnej świadomości i coraz bardziej tabuizowaną śmiercią, co zbiega się z postrzeganiem mitu jako zbiorowego wyrazu nieświadomości (Burszta, 2003: 25).

Wielkie rzeki mają potężną moc mitotwórczą, a współczesna literatura padańska wykorzystuje ten potencjał najbardziej emblematycznego elementu rodzimego krajobrazu. Odwołując się do funkcji mitów wyróżnionych przez Campbella (1994: 60), można uznać, iż mitologia generowana przez Pad w omawianej literaturze ma przede wszystkim charakter mistyczny, gdyż mówi o tajemnicy świata, jego niepojętym misterium. Jeśli

przyjmujemy, że „mit jest sfabularyzowaną metaforą” (Kuźma, 1992: 91), symptomatyczne i zastanawiające okaże się to, iż jej sensu w tym przypadku nie stanowi życiodajna moc, lecz idea śmierci, ostatniej tajemnicy życia, do której docieramy poprzez obraz rzeki-grobu, potężnej, niebezpiecznej mocy natury postrzeganej jako żywioł, rzeki żądnej ofiar z ludzi.

Bibliografia

- Bachelard, Gaston (2005). *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- Burszta, Wojciech Józef (2003). „Logos i mythos w antropologii kultury”. W: S. Wysłouch, B. Kaniewska & M. Brzostowicz-Klajn (red.). *Logos i mythos w kulturze XX wieku*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne. 23–32.
- Campbell, Joseph (1994). *Potęga mitu: rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*. B.S. Flowers (red.). Przeł. Ireneusz Kania. Kraków: Signum.
- Conti, Guido (1998). *Il cocodrillo sull'altare*. Parma: Ugo Guanda Editore.
- (2004). *Un medico all'opera*. Parma: Ugo Guanda Editore.
- (2005). *Il tramonto sulla pianura*. Parma: Ugo Guanda Editore.
- (2012). *Il grande fiume Po*. Milano: Mondadori.
- (2013). „Vi racconto la voce del grande fiume Po”. *Rai Cultura: letteratura*. Dostęp: 31 marca 2014 r. w: <http://www.letteratura.rai.it/articoli/guido-conti-vi-racconto-la-voce-del-grande-fiume-po/16750/default.aspx> [materiał audiowizualny].
- Donati, Angela & al. (2003). *Dal grande fiume al mare: trenta scrittori raccontano l'Emilia-Romagna*. Bologna: Pendragon.
- Galli, Stefano Bruno (2013). *Il grande Nord: cultura e destino della Questione settentrionale*. Milano: Guerini.
- Gnisci, Armando (1998). *La Letteratura Italiana della Migrazione*. Roma: Lilith.
- Kalontas [pseud.] (2009). „Tiamat”. *Archeos.pl*. Dostęp: 31 marca 2014 r. w: <http://archeos.pl/mezopotamia/mitologia/artukul/5680>.
- Kuźma, Erazm (1992). „Kategoria mitu w badaniach literackich”. W: H. Markiewicz & J. Sławiński (red.). *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Kraków: Wydawnictwo Literackie. 76–101.
- Łotman, Jurij & Zara Minc (2002). „Literatura i mitologia”. W: B. Żyłko (red. przeł.). *Sztuka w świecie znaków*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria. 69–94.
- Oneto, Gilberto (1997). *L'invenzione della Padania*. Ceresola: Foedus Editore.
- (2008). *La questione settentrionale: la Padania fra mito, storia e realtà*. Milano: Libero.
- (2012). *Polentoni o Padani? Apologia di un popolo di egoisti, xenofobi, ignoranti ed evasori*. Rimini: Il Cerchio.
- Pacini, Marcello & al. (1992). *La Padania, una regione italiana in Europa*. Torino: Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli.
- Panzeri, Fulvio (1995). *I nuovi selvaggi: le condizioni del narrare oggi*. Rimini: Guarraldi.
- Piskozub, Andrzej (2001). *Rzeki w dziejach cywilizacji*. Toruń: Adam Marszałek.

- Redazione Mole24 (2012). „Eridano, il vero nome del Po”. *Moleventiquattro*. Dostęp: 27 marca 2014 r. w: <http://www.mole24.it/2012/06/18/eridano-il-vero-nome-del-po>.
- Salvi, Sergio (1999). *La lingua padana e i suoi dialetti*. Novara: La Libera Compagnia Padana.
- (2011). *La Lingua del Mi: il Padano e i suoi dialetti*. Rimini: Il Cerchio.
- Wikia (2014). „Hapi (bóg nilowy)”. *Mitologia Wiki*. Dostęp: 31 marca 2014 r. w: [http://pl.mitologia.wikia.com/wiki/Hapi_\(bóg_nilowy\)](http://pl.mitologia.wikia.com/wiki/Hapi_(bóg_nilowy)).

W Szwajcarii, czyli nigdzie... *Prawda o sprawie Harry'ego Queberta Joëla Dickera*

Pisząc „w Polsce, czyli nigdzie”, Alfred Jarry z pewnością nie spodziewał się tego, że pod koniec XX w. zostanie ogłoszony „koniec historii” i że jego nienawiść do teatru historycznego i powieści historycznej stanie się całkowicie niezrozumiała, a nawet anachroniczna. Francuski autor pragnął uwolnić się od dziewiętnastowiecznej obsesji historyczno-filologicznej, od rekonstruowania i przedstawiania przeszłości. W naszych ponowoczesnych czasach wielu pisarzy w ogóle nie dostrzega historii – tak jakby była ona nieobecna, jakby jej ciężar stał się nieodczuwalny. Dość liczna grupa poetów, powieściopisarzy i artystów zdaje się żyć i tworzyć zgodnie z Heglowskim przekonaniem, że nastąpił kres historii, a jedyne, co nam pozostaje, to utwierdzać wolność jednostki i jej duchowe aspiracje. Na współczesności skupia się zatem cała uwaga twórców, którzy zatrzymują czas, żyją w nieustannym tu i teraz, pozbawionym odniesień do wydarzeń i faktów z przeszłości¹. W obliczu idei, a nawet pewnej egzaltacji końca historii można jednak postawić pytanie o to, czy postulowane unikanie jej to wyłącznie przypadłość późnej nowoczesności, czy też może chodzi o coś, co trwa od zawsze, co występuje w historii i łączy *Gotowe na wszystko* z nowelami Boccaccia i Małgorzaty z Nawarry. Można zastanawiać się nad tym, czy swoiste wyparcie historii nie jest czymś, co wiąże się z nowoczesną odmową filiacji, odrzuceniem związków, formą *dé liaison* (Grossman, 2010: 54) i nie dotyczy jedynie tych, którzy żyją w kulturach o tożsamościach wyrazistych, uznawanych za opresyjne. Szczególnie istotne wydaje się to w przypadku twórców z kręgu „literatur mniejszych”. Czy Belg i Katalończyk mogą odwrócić się od swojej historii? Czy mogą

¹ Są i tacy, którzy nie uciekają od takich odniesień, ale tworzona przez nich literatura nierzadko mumifikuje historię – przeszłość staje się w niej obiektem nekrofilskich namietności i pragnień. Tym, którzy wybierają historię jako materiał swoich dzieł, rzadko udaje się wymknąć formatującemu, często naiwnie aktualizującemu przeszłość mechanizmowi storytelling.

o niej zapomnieć? Czy takie zapomnienie nie wiązałoby się z utratą tożsamości, która jest przecież jedną z najważniejszych trosk autorów „mniejszych”? Slavoj Žižek w eseju *Raduj się swoim narodem jak sobą samym* pisał o uwikłaniu, w jakim zawsze żyje ten, kto pragnie określić się narodo. Według słoweńskiego filozofa, brak pamięci o swojej tożsamości lub przesadne przywiązanie do niej zawsze wiąże się ze stosunkiem do czegoś, co realnie pozostaje, choć nie podlega werbalizacji:

Naród istnieje tylko o tyle, o ile jego specyficzna rozkosz zostaje zmateriowana w zbiorze praktyk społecznych i jest przekazywana przez narodowe mity strukturyzujące te praktyki. Mylące jest zatem podkreślanie w trybie „dekonstrukcjonistycznym”, że naród nie jest faktem biologicznym czy ponadhistorycznym, lecz przygodną dyskursywną konstrukcją, pewnym nad-determinowanym skutkiem praktyk tekstualnych: taka emfaza przeczcza pozostałość czegoś realnego, niedyskursywnego jądra rozkoszy, które musi być obecne, aby Naród jako dyskursywny efekt bytowy mógł osiągnąć spójność ontologiczną. (Žižek, 2001: 60)

Definiowanie siebie poprzez historię i mity zawsze jest obarczone dużym ryzykiem, toteż wielu pisarzy podejmuje próby uwolnienia się od tej niebezpiecznej konieczności. Rezygnują oni z pejzażu własnego kraju i umieszczają swoich bohaterów w odległych kontekstach, decydują się na swoiste *dépaysement*. Współcześni twórcy na miejsce akcji bardzo często wybierają Amerykę. Tak uczynił między innymi Alessandro Baricco w powieści *City*. To rozwiązanie zastosowała też Julia Kristeva w swoich historiach kryminalnych rozgrywających się w Santa Barbara. Polska pisarka Dorota Masłowska umieściła akcję powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty* w Nowym Jorku. Lista autorów, którzy czynią podobnie, jest z pewnością długa. Nie o katalog tu jednak chodzi, ale o unacznienie zjawiska wyboru miejsca akcji i materii powieści, obcych i odległych od rodzimego języka, którym posługuje się pisarz. Polka pisząca po polsku, a także Włoch i Szwajcar odcinają się od swojego miejsca oraz czasu i budują symboliczny obraz współczesności w amerykańskim mieście. Konstruując obcą przestrzeń, posługują się językiem o innej przeszłości, używają słów, w których żyją inne, odmiennie kulturowo i geograficznie nacechowane treści (zob. Rybicka, 2014: 34).

W tradycji literackiej i filozoficznej jest kilka pojęć na określenie tej sytuacji. Michel de Montaigne wspominał o *estrangement*, dystansie wobec siebie i swojego miejsca. Sceptycyzm renesansowego eseisty jak najbardziej wpisuje się w koncepcję „literatur mniejszych”. Dwudziestowieczny dramaturg Bertolt Brecht posługiwał się terminem wyobcowania, efektu obcości, by uzmysłwić sobie i zobrazować krytyczny ogląd samego sie-

bie. Ta sytuacja jest swoistą inną formą kondycji „literatur mniejszych”. W obliczu imperialnego dyskursu, którym posługuje się zglobalizowana wyobraźnia, piszący próbują wyartykułować swój głos, swoją partykularność, swoją lokalność w peryferyjnym języku. Aby to uczynić, muszą jednak wywołać pewien efekt obcości w stosunku do dominującej formy. Ta strategia stawania się „mniejszym” wobec większości dla Gilles’a Deleuze’a miała charakter etyczny. Ponowoczesna, zglobalizowana literatura światowa w jeszcze inny sposób przewartościowuje relacje pomiędzy większościami i mniejszościami językami i kulturami. Doskonałym przykładem i symptomem praktyki wywoływania efektu obcości – czy też gry z nim – jest powieść *Prawda o sprawie Harry'ego Queberta*, która w 2012 r. otrzymała nagrodę Akademii Francuskiej. Jej autorem jest młody Szwajcar Joël Dicker, w którego dorobku można znaleźć jeszcze dwa utwory: *Le Tigre* (2005, *Tygrys*) i *Les Derniers Jours de nos pères* (2010, *Ostatnie dni naszych ojców*). To, że Joël Dicker mieszka w Genewie i pisze po francusku, formalnie czyni go pisarzem Szwajcarii romańskiej. Tymczasem w jego dotychczasowych powieściach odniesienia do rodzimego kraju i jego historii są praktycznie nieobecne. Pozostaje jedynie przynależność do rodzinnej mowy. Ponadto, pisząc po francusku, czyli w języku, który jest „mniejszy” od angielskiego, Dicker stara się stworzyć powieść amerykańską, światowy bestseller. Czy w jego twórczości jest zatem coś, co łączy ją ze szwajcarskimi mitami i szwajcarską historią?

Mit i historia

Literatura Szwajcarii romańskiej od swoich początków jest zakorzeniona w historii, religii i pejzażu. Przywołując jej przeszłość poprzez obrazy wsi, przyrody, architektury, C.-F. Ramuz, J. Chessex, C.-A. Cingria budowali wizerunek Szwajcarii romańskiej, który stworzył dla Europy Jean-Jacques Rousseau. Ci dziewiętnasto- i dwudziestowieczni pisarze pogłębiali symboliczny kapitał Konfederacji i kreowali jej mit. Według Marie-Hélène Laroche (2012), w utworach Ramuza i Cingrii można odnaleźć to, co jest jego esencją: górski pejzaż, introspekcję, język. Ceną, jaką przychodziło płacić za takie obrazowe, geograficzne pisanie, było włączenie do katalogu twórców literatury regionalnej. Pisarze szwajcarscy, chcąc odróżnić się od francuskich, w pewien sposób czuli się zobowiązani podkreślać własne miejsca oraz własną przeszłość. Każdy z wymienionych powieściopisarzy w inny sposób wyraża odrębność i tożsamość Szwajcarii. Charles-Ferdinand Ramuz odchodzi od formalnego piękna ję-

zyka francuskiego. Charles-Albert Cingria dostrzega specyfikę Szwajcarii w pięknie przyrody, którą poznaje w trakcie wypraw rowerowych, a później upamiętnia w tekstach literackich. Z kolei Jacques Chessex, odrzucający ideę utożsamiania Szwajcarii z jej folklorem, poświęca się poszukiwaniu specyfiki duszy szwajcarskiej i rozdieraniu jej ran. Wszyscy trzej autorzy zdają sobie sprawę z trudnej konieczności podkreślania własnej specyfiki, utkanej z historii oraz mitu. Jako spadkobiercy dziewiętnastowiecznej świadomości historycznej, starają się stale balansować pomiędzy wolnością artysty a poczuciem obowiązku wobec wspólnoty, której wizerunek podtrzymują. Tworzą z głębokim przekonaniem o tym, że – by nie tyle zachować odrębność wobec Francji, co utrzymać szwajcarską tożsamość – muszą aktualizować, nawet krytycznie, własną historię i jej mity.

Współczesność

Świadomość historyczna jest doświadczeniem nowoczesnym. Od czasów rewolucji francuskiej człowiek musi żyć w żywole historii, który staje się coraz trudniejszy do zniesienia. Tymczasem ponowoczesność postanowiła wyzwolić się od wielkich narracji, od przymusu uczestniczenia w linearnej historii, w chronologicznym czasie. Ponowoczesna historia straciła swoją solidność, stała się wielkim znakiem zapytania, pozbawionym sensu zbiorem konkurujących ze sobą narracji. W psychoanalizie przeszłość, jakkolwiek niepodważalna, pozostaje zawsze niezrozumiałym bagażem, tym, co rozumiemy za późno. Można też z całą pewnością powiedzieć, że sens historii przedstawianej bądź unikanej we współczesnej ponowoczesnej literaturze także dociera za późno, *après coup*, do jej autorów i czytelników.

Jeżeli pisarz reprezentujący „literatury mniejsze” wybiera teraźniejszość, a ponadto umieszcza akcję swoich utworów w krajach, które nie są rodzime, to ów wybór można odczytać jako grę, prowokację lub obronę przed stereotypem, mitem i ciężarem historii, ciężarem mitu, jaki musi pojawić się w jego języku. Można go też potraktować jako wkroczenie w przestrzeń tego, co nazywamy dzisiaj *world literature* (zob. Casanova, 2008), w nowoczesną topikę, zglobalizowaną geografie mityczną, łatwo rozpoznawalną, nieprzytłaczającą lokalnymi szczegółami i problemami.

Skupienie się na teraźniejszości wcale nie musi oznaczać zerwania z historią, z historycznym bytowaniem; może być po prostu błędzeniem, poszukiwaniem śladów. W słynnym eseju *Czym jest współczesność?* Giorgio Agamben powiada za św. Pawłem, że jest ona mrokiem, ciemnością.

Do swego czasu należy ten, kto do niego nie całkiem pasuje, kto nie odpowiada na wszystkie jego roszczenia i dlatego pozostaje w pewien sposób nieaktualny. Współczesny to ten, kto wpisuje się w swój czas i jednocześnie dystansuje się wobec niego. Ludzie zbyt bliscy swojej epoce nie są jej współcześni, bo nie potrafią jej zobaczyć, tłumaczy włoski filozof. „Wszystkie czasy są ciemne dla tego, kto doświadcza ich współczesności. Współczesnym jest właśnie ten, kto potrafi tę ciemność dojrzeć, kto umie pisać, maczając pióro w mroku terażniejszości” (Agamben, 2010: 19). Być współczesnym to znaczy zauważać ciemność swojego czasu jako coś, co nas dotyczy i nie przestaje przyzywać, coś, co bardziej niż światło zwraca się bezpośrednio i wyjątkowo do nas. „Współczesnym jest ten, komu świeci prosto w twarz snop ciemności bijący od jego czasów” (Agamben, 2010: 20). Włoski filozof udowadnia dalej, że formą ciemności jest światło nocy:

Być współczesnym oznacza postrzegać w mroku terażniejszości owo światło, które usiłuje do nas dotrzeć i nie może. Dlatego współcześni rzadko się zdarzają. I dlatego być współczesnym jest przede wszystkim sprawą odwagi, znaczy bowiem umieć nie tylko wpatrywać się uporczywie w mrok epoki, lecz także postrzegać w tym mroku skierowane ku nam światło, które od nas nieskończenie się oddala. Albo też: stawiać się punktualnie na spotkanie, do którego nigdy nie dojdzie. (Agamben, 2010: 20)

Bycie nieaktualnym jest zatem pewną formą bycia w historii, stosunkiem do własnej historii. Powracając w kontekście tych uwag do Joëla Dickera, można zastanawiać się, czy jego wybór napisania „amerykańskiej powieści” nie jest właśnie próbą bycia współczesnym, wyzwolenia się z historii i dotarcia do wydarzenia, do prawdy.

Ameryka Dickera

Głównym bohaterem powieści *Prawda o sprawie Harry'ego Queberta*, której akcja rozgrywa się w 2008 r., tuż przed wyborami prezydenckimi, jest Marcus Goldman, młody, utalentowany pisarz (przypominający samego autora). Skonfrontowany z wielkimi oczekiwaniami wydawcy i czytelników, nie jest on w stanie napisać nowej powieści. Pisarski lęk przed białą kartką oraz obawy, jakie budzi konieczność zwrotu potężnej zaliczki, przerywa skandal związany z aferą kryminalno-seksualną, w którą jest wplątany wybitny pisarz i jednocześnie dawny profesor Marcusa – Harry Quebert. Bohater udaje się do New Hampshire, by wyjaśnić tajemniczą sprawę sprzed 33 lat. Zgodnie z prawami gatunku, w tej powieści detektywistycznej wszystko zaczyna się komplikować: śledztwo prowadzone

na własną rękę przez bohatera okazuje się równie ryzykowne jak pisanie nowej powieści, której materia staje się powoli mroczne życie Harry'ego Queberta. Poznając lepiej historię swojego profesora, Marcus odkrywa sekrety i ciemne strony jego sąsiadów oraz znajomych. W recenzjach książki Dickera podkreślano zresztą jego umiejętność przedstawienia współczesnej Ameryki i jej społeczeństwa. Mówienie o powieści Dickera w kontekście „literatur mniejszych” może więc wydawać się bezzasadne, gdyż autor nie pisze o odrębności własnego kraju, nie wprowadza lokalnej inności. Nie zawsze jednak trzeba być bardzo blisko swojego kraju, by móc o nim mówić. Czasem potrzebny jest efekt obcości. Tej zasady nie realizował przecież i Faulkner, kiedy pisał o amerykańskim Południu – nie przywoływał on bezpośrednio swojej przestrzeni, lecz wymyślił fikcyjne hrabstwo Yoknapatawpha. Może tym właśnie, co odróżnia pisarzy wybitnych od przeciętnych, jest obecne w ich pisaniu dramatyczne wahanie między prowincjonalizmem a uniwersalizmem, umiejętne konstruowanie efektu obcości i bliskości.

Mimo precyzyjnych odniesień czasowo-przestrzennych Ameryka, którą przedstawia Dicker, pozostaje dość konwencjonalna i pocztówkowa: w powieści pojawiają się typowe pejzaże Nowej Anglii, plaże, bary, kaznodzieje, duże samochody. Okładka książki, przedstawiająca obraz Edwarda Hoppera, przywołuje nostalgiczny obraz spokojnej, sennie amerykańskiej prowincji, ucieleśnia esencję amerykańskiego mitu. Szwajcarski pisarz zdaje się od samego początku sugerować, jak należy czytać powieść: wykreowana amerykańska przestrzeń jest jedynie kostiumem, ekranem przesłaniającym inną rzeczywistość. Dicker ucieka ze Szwajcarii i po drugiej stronie Atlantyku odnajduje lęki i obsesje podobne do tych, które dręczyły jego starszych kolegów po piórze. Marcus Goldman, tak jak bohaterowie powieści Chessexu i Ramuza, zderza się z czającym się w codzienności złem. Tytuł rękopisu powieści Queberta brzmi wszak *Źródła zła*. W Nowej Anglii na jednostkę czyhają te same niebezpieczne namiętności co w szwajcarskich dolinach.

Napisana w pierwszej osobie historia to także efektowna introspekcja. Kim staje się Dicker piszący amerykańską powieść? Jej bohater, który tak jak i on jest pisarzem odnoszącym planetarny sukces, zaczyna być obcy samemu sobie. Odkrywa, że ceną, jaką przychodzi zapłacić za globalną literaturę, jest upadek autorytetu i znaczenia słowa:

Ty jesteś, powiedzmy... współczesnym pisarzem. Podobasz się, bo jesteś młody, energiczny... No, jesteś trendy. Jesteś pisarzem trendy. I tyle. [...]
– A więc naprawdę tak myślisz? Że jestem rozrywkowym pisarzem?

– Nie przekreślaj tego, co powiedziałem, Marc. Ale chyba masz świadomość, że opinia publiczna ma do ciebie słabość, bo jesteś... Przystojnym facetem. (Dicker, 2013: 420)

U kresu swego przedsięwzięcia amerykański narrator pojmuje ograniczenia światowej literatury: wyparcie się tożsamości, ucieczkę od historii, stereotypowość, sprzyjanie gustom szerokiej publiczności.

W taki oto sposób w amerykańskim dziele Dickera, napisanym po francusku, odnajdujemy szwajcarskie – z ducha Rousseau i Amiela – pytania o istotę oraz tożsamość własnego ja i – jak u Chessex – próbę rozjaśnienia mroku współczesności. Czy zatem gest autora *Prawdy o sprawie Harry'ego Queberta*, piszącego powieść amerykańską, która ostatecznie jest tylko trawestacją powieści szwajcarskiej, można odczytać jako dialog „literatury mniejszej” ze zglobalizowaną literaturą amerykańską? Czy Szwajcarowi udało się wprowadzić do „literatury większej” coś, co mogłoby ją poruszyć, zmutować, osłabić, a jednocześnie pozwoić jej pozostać w obrębie „literatury mniejszej” z całym jej potencjałem subwersywności? Nawet jeśli na te pytania nie sposób odpowiedzieć jednoznacznie, istotne pozostaje to, że lektura powieści prowadzi do ich postawienia.

Storytelling a historia

Tym, co z pewnością utrudnia odpowiedź na te pytania, jest *storytelling*, czyli doskonale opanowana umiejętność posługiwania się narracyjnymi schematami, zdolność do ich konstruowania i rozwijania. Wszyscy możemy dzisiaj zostać autorami amerykańskich powieści, stworzyć doskonale zaprojektowane fabuły narracyjne, budzące podziw i ciekawość czytelnika. Każdemu może się to udać (to może jedyny autentyczny amerykański mit w powieści Dickera). Współczesna zbiorowa wyobraźnia została skolonizowana przez gotowe fabuły i schematy narracyjne. Dicker świetnie się nimi posługuje – naśladując Philippa Rotha, praktykuje zabawy intertekstualne. Potrafi nawet nabrać ironicznego dystansu do samego siebie, kiedy podejmuje problem fałszerstwa w literaturze. Szwajcarski autor udowadnia, że stał się pisarzem. A jednak nieznośna lekkość, z jaką rozwija i płacze intrygę, z jaką traktuje mrok, wyraźnie obecny w jego powieści, nie pozwala do końca przejąć się opowiadaną przez niego historią. Kalwińskie dziedzictwo, tematy winy i grzechu są pozbawione dramatyzmu. *Storytelling* bierze górę nad pewną programową szwajcarską niezgrabnością pisania typową dla prozy Chessex i Ramuza. Może należy

powiedzieć za Slavojem Žižkiem, że dla Dickera taki sposób pisania stanowi mechanizm obronny przed własną nieznośną rzeczywistością, gdyż pozwala opóźnić zderzenie z historią, z realnym? Może jest także końcem pewnego młodzieńczego doświadczenia, kresem dojrzewania? Kresem narracji Dickera staje się odkrycie, że nie można być prawdziwym pisarzem bez doświadczenia miłości, tak jakby tylko ona mogła nadać autentyczną wartość tworzeniu *world literature*. Szwajcarski autor dociera do tej prawdy w ostatnim zdaniu powieści: „No i co Pan teraz będzie robił, pisarzu? – Kiedyś Harry powiedział mi: «Musisz nadać swojemu życiu sens. Dwie rzeczy nadają sens życiu: książki i miłość». Ja znalazłem książki. Dzięki Harry’emu znalazłem książki. A teraz wyruszam na poszukiwanie miłości” (Dicker, 2013: 716). Zastanawiam się zatem, czy zdanie to nie sugeruje, że powinniśmy traktować powieść Dickera wyłącznie jako doskonałą zabawę, ćwiczenie stylistyczne, narracyjny fajerwerk. Jeśli tak, tytuł tego artykułu powinien brzmieć zupełnie inaczej: W Ameryce, czyli nigdzie...

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2010). *Nagość*. Przeł. K. Żaboklicki. Warszawa: W.A.B.
- Casanova, Pascale (2008). *La république mondiale des lettres*. Wyd. 2. Paris: Seuil.
- Dicker, Joël (2013). *Prawda o sprawie Harry’ego Queberta*. Przeł. Oskar Hedemann. Warszawa: Albatros A. Kuryłowicz.
- Grossman, Evelyne (2010). „Modernes Déhumanités”. *Alea*, 12/1. 47–57.
- Larochelle, Marie-Hélène (2012). „Chessex ou comment placer Ramuz à côté des toilettes”. *CONTEXTES*, 10 [nr monograficzny „Querelles d’écrivains (XIXe-XXIe siècles): de la dispute à la polémique”]. Dostęp: 22 października 2014 r. w: <http://contextes.revues.org/4946>.
- Rybicka, Elżbieta (2014). *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas.
- Žižek, Slavoj (2001). *Przekleństwo fantazji*. Przeł. Adam Chmielewski. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

**Mity,
literatura,
historia**

Romantycy na prowincji: literatura „ekscentralna” według Charles’a Nodiera¹

Niniejszy artykuł jest próbą konfrontacji pojęcia „literatur mniejszych” z dziełami epoki francuskiego romantyzmu, okresu, w którym wypracowywano nowoczesne koncepcje polityki i narodu, silnie skorelowanych z „mniejszością” w ujęciu Deleuze’a i Guattariego. I choć analizy przeprowadzone przez czołowych teoretyków „literatur mniejszych” odnosiły się przede wszystkim do twórczości autorów z XX i XXI w., sądzę, że można spróbować zastosować to pojęcie właśnie do omówienia momentu kształtowania się współczesnego rozumienia polityki, narodowości oraz samej literatury.

Wydawać by się mogło, że głównych przedstawicieli romantyzmu francuskiego, Victora Hugo, Alphonse’a de Lamartine’a czy Alfreda de Vigny’ego, zwanych przez Paula Bénichou (2004) „magami” lub „profetami” romantyzmu, należy łączyć z kategorią „literatury większej”, zinstytucjonalizowanej, zajmującej centralne miejsce w panoramie dziewiętnastowiecznej twórczości literackiej. Hugo wyznaczał sobie przecież misję bycia sumieniem narodu, a Alphonse de Lamartine kandydował na prezydenta Republiki Francuskiej. Z kolei Alfred de Vigny upatrywał cel poezji w filozoficznej refleksji nad przeznaczeniem człowieka, a ten uniwersalizm zdaje się być daleki od wszelkich prób deterytorializacji podmiotu i doświadczenia marginalności, charakterystycznych dla „literatur mniejszych” (Deleuze & Guattari, 1996: 29–33). A jednak, na przekór niekwestionowanemu zjawisku „klasycyzacji” czy „panteonizacji” romantyków, do której jako pierwsi przyłożyli oni rękę, błyskawiczne zaliczenie ich twórczości do „literatury większej” byłoby błędem z uwagi na mniejszościowe pochodzenie samego romantyzmu. Nurt ten w swoich początkowych starciach z estetyką klasycystyczną zajmował przecież pozycję „literatury mniejszej”.

¹ Projekt został sfinansowany ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2012/05/N/HS2/02744.

Pozbawiony instytucjonalnego wsparcia, po zerwaniu z dotychczasowymi modelami literackimi i gatunkami oraz jawnej krytyce literackiego establishmentu z czasów restauracji, romantyzm wypracował w latach 20. i 30. pewne strategie legitymizacji, które dopiero po latach doprowadziły go do tak wysokiej pozycji w literaturze XIX w. Nie sposób mówić tutaj o szczegółach tej iście heglowskiej walki o uznanie², której etapy wyznaczały lektury Shakespeare'a w salonie Alfreda de Vigny'ego, bitwa o *Hernaniego* czy moda na czerwone kamizelki pośród *Jeunes-France* (Bray, 1932). Etapy te przeszły *post factum* swoistą mitologizację jako wspólnotowe doświadczenie całego pokolenia młodych poetów (Gautier, 1874). Ta walka o uznanie będzie stanowić jedynie tło mojej refleksji nad jednym ze zjawisk romantycznej „literatury mniejszej”, a mianowicie nad miejscem zajmowanym w niej przez literaturę prowincjonalną i rolę, jaką w jej promocji odegrał jeden z „romantyków mniejszych” – Charles Nodier. Prowincja okazała się bowiem jednym z terenów walki o uznanie romantyzmu za konieczną innowację estetyczną, która powinna zająć symboliczne miejsce skostniałego klasycyzmu.

Prowincja Nodiera

Filolog, leksykograf, bibliofil, poeta, autor baśni, opowiadań fantastycznych i *avant la lettre* postmodernistycznej powieści *Historia króla Czech i jego siedmiu zamków*, ojciec francuskiego romantyzmu i frenetyzmu Charles Nodier był również pionierem w zakresie myśli o literaturze „ekscentralnej”, czyli – w tym wypadku – nie pochodzącej z Paryża. Na początku XIX w. podział na stolicę oraz prowincję Francji – zarówno pod względem ekonomicznym, jak i społecznym oraz kulturalnym – był bardzo wyraźny. Stwierdzenie to można zilustrować następującym zwięzłym fragmentem powieści *Muza z zaścianka* Balzaca (1837): „Francja w dziewiętnastym wieku jest podzielona na dwie wielkie strefy: Paryż i prowincję; prowincja zazdrości Paryżowi, Paryż zwraca się w jej stronę jedynie po to, by odebrać jej bogactwa” (Balzac, 1954: 45). Balzac nieustannie podkreślał różnicę między prowincją a Paryżem, uczynił z niej jeden z motorów fabularnych swoich powieści. Nodier natomiast pracował nad zatarciem, zniesieniem czy może nawet odwróceniem klasycznych relacji geopolitycznych między Paryżem a resztą kraju, co wiązało się ze szczególną koncepcją prowincji, którą wyrażał w swoich dziełach literackich.

² Tak jak u Hegla, strony konfliktu – klasycyzm i romantyzm – rozpoznają się i definiują dopiero poprzez konfrontację. Na temat wyłonienia się definicji klasycyzmu na początku XIX w. zob.: Sermain, 2004: 177–178.

W twórczości Nodiera temat prowincji zajmuje szczególne miejsce. Sam autor pochodził z Besançon – niewielkiego miasta w regionie Franche-Comté. Do Paryża przybył po raz pierwszy, na krótko, jako dwudziestolatek i powrócił tam dopiero po latach peregrynacji na obrzeża francuskiego imperium, dokąd doprowadziły go napoleońska administracja i praca bibliotekarza w Lublanie. Fascynacja prowincją odnalazła swój wyraz w fikcji: akcja wielu opowiadań Nodiera rozgrywa się w prowincjonalnym mieście bądź na wsi (*La neuwaine de chandeleur* [Nowenna do Matki Boskiej Gromnicznej]; *Jean-François les Bas Bleus* [Jean-François Mądrala]; *Baptise Montauban ou l’Idiot* [Baptiste Montauban, albo Idiota]). Autor przywołuje ludowe wierzenia i przesady, czyni z nich materię fabularną opowiadań (*Smarra, Trilby*) oraz szkiców teoretycznych (*Du fantastique en littérature* [O fantastyczności w literaturze]; *M. de la Mettrie ou les superstitions* [Pan de la Mettrie, albo przesady]). Prowincja zostaje przedstawiona jako teren wolności, fantazji i fantastyczności, miejsce sprzyjające rozwojowi uczuć, ojczyzna nieskrępowanego języka i wręcz mistycznej komunikacji z naturą, innymi ludźmi i obszarem transcendencji. W *Nowennie do Matki Boskiej Gromnicznej* z tomu *Wróżka okruchów i inne opowiadania* Nodier opisuje prowincję jako ostoję szczęśliwego dzieciństwa³:

W wewnętrznym życiu prowincji kryją się powaby, o których nie ma się najmniejszego wyobrażenia w Paryżu; dają one znać o sobie zwłaszcza w pierwszych latach życia. Można lubić Paryż w wieku działania, namiętności, potrzeby przeżyć i sukcesów; ale dzieckiem, подростkiem trzeba być na prowincji i tu doświadczać uczuć duszy, która zaczyna budzić się i siebie poznawać. W Paryżu nie zakosztuje się nigdy owych niepojętych wzruszeń, które w głębi serca budzi dźwięk pewnego dzwonu, wygląd drzewa, krzaka, promień słońca igrający na samotnym blaszanym daszku. Te słodkie tajemnice pamięci zawdzięcza się tylko prowincji. (Nodier, 1979: 306)

Ale prowincja to nie tylko wspomnienie – to także cel wędrówki. Nodier był niestrudzonym podróżnikiem i zaraził tą pasją również innych romantyków, między innymi młodego Victora Hugo, z którym w 1825 r. odbył dwie podróże: do Reims (z okazji koronacji króla Karola X) oraz do Szampanii, Burgundii i Szwajcarii (Zaragoza, 1992: 175–188). Owocem częstych wypraw Nodiera był między innymi monumentalny cykl *Voyages pittoresques et romantiques dans l’ancienne France* (*Podróże malownicze i romantyczne po starej Francji*), przygotowany razem z baronem Taylorem

³ Nodier wiąże okres dzieciństwa z utraconym rajem, podobnie jak później uczyni to Marcel Proust. Badacze zwrócili już uwagę na tę zbieżność (Roux, 1977: 20–27). Cytowany fragment autorstwa Nodiera zdradza zresztą pewne pokrewieństwo z wrażliwością Proustowskiego narratora. Możliwy wpływ Nodiera na Prousta zasługuje jednak na osobne studium komparatystyczne.

i malarzem Alphonsem de Cailleuxem, który odtworzył na ilustracjach zabytki różnych regionów: Normandii, Franche-Comté, Langwedocji. Autorzy zamierzali pokazać subskrybentom tej publikacji, a byli wśród nich między innymi król, liczni ministrowie i parowie Francji, bogactwo różnych części kraju i zwrócić uwagę na niszczące dzieła sztuki średniowiecznej (Nodier, Taylor & de Cailleux, 1825: 3), czym rozpoczęli dziewiętnastowieczną refleksję nad pojęciem dziedzictwa narodowego. Dla Nodiera prowincja to jednak nie tylko piękne pejzaże, średniowieczne katedry, historie i legendy; to również język, sposób mówienia i pisania nieskażony paryską, akademicką modą. W latach 20. i 30. XIX w., jako bibliotekarz Arsenau, Nodier będzie odgrywał rolę ambasadora prowincji w Paryżu i przyczyni się do procesu wyłaniania się jej literackiej odrębności w kontekście francuskojęzycznym.

Arsenal

Nodier na wiele sposobów promował twórczość poetów prowincjonalnych. Przyjmował ich na przykład w swoim salonie literackim, mieszczącym się w królewskiej Bibliotece Arsenau w Paryżu, której kustoszem był od 1824 r. Stanowiło to niemały zaszczyt, ponieważ w niedzielne wieczory Arsenal gościł w swych progach najbardziej znanych wówczas paryskich twórców romantycznych: Victora Hugo, Alfreda de Vigny'ego, Alphonse'a de Lamartine'a czy młodziutkiego Alfreda de Musseta. Przyjęcie do Arsenau równało się z konsekracją (choć w wąskim, romantycznym gronie), mianowaniem na poetę, publicznym uznaniem poetyckich zasług młodego aspiranta z prowincji, a nierzadko też z pewnym sukcesem wydawniczym.

Należy zaznaczyć, że w przeciwieństwie do salonów arystokratycznych, które dbały o zachowanie hierarchii i podziału na „swoich” oraz „obcych” – Balzowski Lucien de Rubempré, bohater *Straconych złudzeń*, był ofiarą takich właśnie podziałów – w salonie Arsenau nie kultywowano opozycji na Paryż i prowincję, a gości łączyły wspólne idee czy wręcz tożsamość romantyczna (Laisney, 2002: 382). Mimo tej otwartości, która działała jak lep na młodych przybyszów spoza Paryża, zachęconych przykładami sukcesów Nodiera i Hugo (pochodzących z Besançon) czy Lamartine'a (urodzonego w Macôn), wielu poetów prowincjonalnych czekało rozczarowanie podobne do tego, jakiego doświadczył wspomniany już Lucien de Rubempré. Musieli zmagać się z ubóstwem, brakiem znajomości salonowych pro-

tokołów i niechęcią wydawców. Był to los wielu twórców, którzy obecnie popadli w zapomnienie: Victora Paviego (z Angers), Eduarda Turquety’ego (z Rennes), Ymberta Galloix (z Genewy), Jeana Reboula (z Nîmes). Jedynie pochodzący z Dijon Aloysius Bertrand, debiutujący w Arsenaie w 1830 r., trwale zapisał się na kartach historii literatury XIX w. dzięki tomowi prozy poetyckiej pt. *Gaspard de la nuit (Nocny Kasper)*. Los innych poetów miał jednak rys tragiczny.

Szwajcar Ymbert Galloix, autor tomu *Méditations lyriques (Medytacje liryczne)*, wzorowanego na twórczości Lamartine’a, nie odniósłszy sukcesu w rodzinnej Genewie, latem 1827 r. przybył do Paryża, pełen nadziei na poetycką sławę. Twórczość otworzyła mu drzwi Arsenału, salonu Victora Hugo, Alfreda de Vigny’ego i Emile’a Deschamps’a, którzy poświęcili sporo uwagi pełnemu werwy oraz paradoksów poecie. Według świadectwa Hugo (1834: 190), Galloix odwiedzał literackie salony i zapamiętałe konwersował o poetach angielskich, nie zważając na swoje dziurawe buty i ostry kaszel. Żył w skrajnym ubóstwie i cierpiał na depresję. Zmarł po roku pobytu w Paryżu, mimo starań Hugo i Nodiera o zapewnienie mu środków do życia oraz stałego źródła dochodów (Hugo, 1834: 192–193; Dahan, 1987: 89–91).

Dzieła Galloix, wydane w 1834 r. po śmierci twórcy przez jego przyjaciela Charles’a Didiera, nie zdradzają śladów „szwajcarskości”. Hugo znajduje w nich co najwyżej kilka helweckich zwrotów i wyrażen (Hugo, 1834: 197). Są to poematy filozoficzne i kontemplacyjne (*Descartes [Kartezjusz]*; *Les systèmes [Systemy]*; *L’Automne de l’épicurien [Jesień epikurejczyka]*). Tematyka tych, które powstały pod koniec życia autora, jest bardziej nostalgiczna; coraz bardziej widoczny staje się w nich melancholijny czy nawet desperacki nastrój (*Les rêves du passé [Sny przeszłości]*; *Les oiseaux blancs [Białe ptaki]*). Podobnie jak w wypadku wielu innych poetów przybywających do Paryża, Galloix wybrał strategię dostosowania się do nowej romantycznej tożsamości – nie pretendował do narodowej inności, starając się podążać za paryską modą romantyczną. Jego tragiczny los przysporzył mu pewnej pośmiertnej sławy, niestety dość krótkotrwałej. W 1834 r. Victor Hugo poświęcił Galloix długi artykuł, w którym prowincjonalny poeta został przedstawiony jako symbol nędzy artysty w mieszczańskim społeczeństwie, drugi Stello, wzorowany na nieszczęśliwym głównym bohaterze powieści Alfreda de Vigny’ego noszącej właśnie taki tytuł. Tekst Hugo nie był jednak panegirkiem – wskazano w nim również błędy prowincjusza, który pokładał zbyt wielkie nadzieje we francuskiej stolicy i roztrwoniał talent na salonowe pogadanki, zamiast skupić się na pisaniu dzieła:

Gdzie tylko usłyszał huk kowadła literackich idei, przybywał. Przedkładał swoje pomysły, obrabiał je z przyjemnością podczas dyskusji i często z powodu tego obrabiania właśnie deformował je. Ymbert Galloix jest dowodem na to, że dla umysłów drugorzędnych konwersacja jest niebezpieczna. Kiedy umierał, nie miał ani jednej prostej idei w głowie⁴. (Hugo, 1834: 191–192)

Wbrew intencji Nodiera, Arsenał, jeden z najważniejszych salonów na romantycznej mapie Paryża, mógł zatem stanowić zagrożenie dla młodych pisarzy.

Wielu poetów prowincjonalnych popełniło podobny błąd: zamiast poświęcić się literaturze, trwoniło czas na salonowych zabawach. Jednym z wyjątków był Édouard Turquety, który zadebiutował w Arsenału w 1828 r. Początki jego znajomości z Nodierem sięgają 1827 r. – wtedy to, jako debiutant, licząc na aprobatę mistrza, przesłał mu swoje utwory poetyckie. Pierwsza krytyka oraz gorzkie słowa o realiach wydawniczych Paryża (Saulnier, 1885: 58) nie zniechęciły Turquety’ego. Powrócił on do rodzinnej Bretanii, by tam dalej pracować nad swoim dziełem. Drugi przyjazd do Paryża (wiosną 1829 r.) przyniósł lepsze skutki: tym razem Nodier zaopiekował się młodym poetą, udzielił mu wskazówek stylistycznych, wypracował wraz z nim układ utworów i skierował go do swojego wydawcy – Delange’a. Vincent Laisney (2002: 420–422) tłumaczy to nagle zainteresowanie ochłodzeniem relacji Nodiera z Victorem Hugo, do tej pory wiernym uczniem i pupilem bibliotekarza Arsenału:

Nodier zachowywał się wobec Turquety’ego jak prawdziwy Pigmalion, modelując go na własny obraz. Tego samego roku u tego samego wydawcy wychodzą dwie książki identyczne przez swój format i charakter, dwa bliźniacze zbiory [...]: drugie wydanie *Poésies diverses* (*Poezje różne*) Charlesa Nodiera i pierwsze wydanie *Esquisses poétiques* (*Szkice poetyckie*) Edouarda Turquety. (Laisney, 2002: 421)

Religijna inspiracja Turquety’ego oraz zastosowana przez niego elegijna, harmonijna forma poetycka – przypomnijmy, że Victor Hugo wydał już swoje obrazoburcze *Orientales* (*Poezje wschodnie*), które wywołały spór między nim a Nodierem i przyczyniły się nawet do krótkotrwałego zerwania przez nich kontaktów – musiały spodobać się Nodierowi, jako że jego wrażliwość poetycka zatrzymała się na estetyce lat 20. Turquety nie krył swojego podziwu i wdzięczności dla bibliotekarza Arsenału: swój pierwszy utwór, *Esquisses poétiques*, zadedykował właśnie Nodierowi.

⁴ Nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej fragmenty tekstów podaję we własnym przekładzie.

(De)centralizacja

Działalność Nodiera w Arsenale nie ograniczała się jedynie do centralizacji literatury, czyli skupianiu jej przedstawicieli w stolicy. Romanizm francuski wypracował dwa rodzaje podejścia do prowincji. Z jednej strony, było to realne wspieranie literatury departamentów, a więc pewna strategia decentralizująca, którą stosował Nodier. Druga postawa zakładała kolonizację prowincji. Jej autorami byli Victor Hugo, Charles-Augustin Sainte-Beuve oraz Émile Deschamps. Scharakteryzuję teraz te dwa podejścia.

Według Nodiera, tendencja do centralizacji życia literackiego w Paryżu wiązała się ściśle z tym, co w jego oczach uchodziło za negatywny mit czy fantazmat udoskonalania (*perfectionnement, perfectibilité*) społeczeństwa, a w szczególności języka francuskiego. Przejawem tego oświeceniowego udoskonalania miało być między innymi wykorzenienie tzw. *patois*, czyli języków lokalnych, którymi posługiwała się ludność na prowincji. Sam termin *patois* w XIX w. miał negatywne konotacje, choć Nodier starał się odwrócić tę tendencję – wskazywał na to, że *patois* mają swoją gramatykę, ortografię, składnię, prozodię (zdaniem Nodiera, bogatszą od języka francuskiego), a także historię i literaturę, inspirującą najwybitniejszych autorów francuskojęzycznych, takich jak Rabelais, Montaigne, Molière oraz La Fontaine (Nodier, 1835: 4–5; 2010: 164–166)⁵.

Temat losu *patois* pojawiał się w licznych pismach Nodiera w latach 30., między innymi w pionierskim traktacie z zakresu językoznawstwa pt. *Notions élémentaires de linguistique* (1828, *Elementarne pojęcia lingwistyki*), w artykule *Virgile virai en borguignon* (1831, *Wergiliusz po burgundzku*) czy w opowiadaniu fantastycznym *Comment les patois furent détruits en France* (1835, *Jak patois zostały zniszczone we Francji*). Powracał więc zarówno w fikcji, jak i pracach o charakterze krytycznym i erudycyjnym. We wszystkich tych pismach Nodier sprzeciwiał się prowadzonej przez dziesięciolecie – bo już w czasach *ancien régime*’u – polityce wykorzeniania *patois*, kontynuowanej również w okresie rewolucji francuskiej. Michel de Certeau zauważył, że języki lokalne były plamką ślepą oświeceniowej teorii politycznej: by budować naród i jednolite państwo, należało najpierw ujednoczyć język, którym posługują się jego mieszkańcy. Twierdzono bowiem, iż w przeciwnym wypadku sam lud nie rozumiałby posiadanych

⁵ Nodier używa zamiennie pojęć *patois, dialectes nationaux* oraz *langues* (Nodier, 2010: 164; 1835: 3–8), ale ze względu na współczesne znaczenie terminu „dialekt” oraz odmienną klasyfikację języków i dialektów zdecydowałam się pozostawić termin *patois* w wersji francuskiej.

przez siebie praw politycznych (Certeau, Julia & Revel, 1975: 106). Jedną ze strategii ujednolicania języka była właśnie eliminacja *patois*, przeprowadzona w myśl projektu księdza Grégoire'a, autora słynnego *Raportu Grégoire*, którego pełen tytuł dobrze oddaje cele rewolucyjnej polityki językowej (*Rapport sur la nécessité et les moyens d'anéantir les patois et d'universaliser l'usage de la langue française* [*Raport o konieczności i sposobach unicestwienia patois i upowszechnienia języka francuskiego*]). Mimo powrotu Burbonów, tę myśl polityczną kontynuowano jeszcze w latach 30. XIX w. W tekście *Comment les patois furent détruits en France* Nodier oburza się na dekret komitetu powiatowego Cahors, pryncypialnie zakazujący używania *patois* we Francji. Nazywa ten projekt „szaloną utopią lingwistów” (1835: 4) i staje w obronie języków lokalnych. Wskazuje nawet na to, że języki używane na północy są w takim samym stopniu *patois* jak postawione pod sąd języki z południa (Nodier, 1835: 6–7). W innym tekście komentuje w ironiczny sposób lekceważenie, z jakim traktują *patois* paryscy i akademicy autorzy:

Patois jest zabroniony, *patois* jest barbarzyński, *patois* jest zacofany, dziki, przeciwny cywilizacji; *patois*, którego sama nazwa wskazuje na jego patriotyczne korzenie [*patriotique*], *patois* ojców, kraju, język ziemi ojczystej, święty znak, dzięki któremu rozpoznają się bracia między innymi ludami! (Nodier, 2010: 165)

W zgodzie z romantyczną fascynacją tym, co lokalne, Nodier wychwala *patois* i przeciwstawia je opresyjnemu językowi dworu oraz kultury klasycystycznej: „To język bez służalczych zahamowań, bez chmurnych odpowiedniości, język pozbawiony pogardliwej wzniosłości, pedanterii, mizdrzenia się i wyuczonych manier” (Nodier, 2010: 168). *Patois* jest więc przeciwieństwem języka Akademii Francuskiej, języka miasta, języka Paryża. Z dala od centrum, stoi w opozycji do języka klasycystycznego, odznaczającego się taki cechami jak *politesse*, *atticisme*, *urbanité*, *civilité*, w których pobrzmiewają łacińskie i greckie derywaty słowa „miasto” (Nodier, 2005: 173). *Patois* to żywa historia języka, brakujące ogniwo między językami klasycznymi i autochtonskimi. Dzięki niemu można dotrzeć do źródeł słów i poznać etymologię wyrazów:

To w prowincjonalnym *patois* bierze swoje źródło język francuski, to z niego ma ducha. Tam kryją się finezja oryginalnego języka, śmiałość elokwentnej inwersji, wspaniały zmysł przysłowia z jego obrazowymi wyrażeniami, genialnymi figurami, rytmicznym zwrotem i refrenami w kadencjach. W nim tkwi energia surowego galicyzmu, trywialnego czy groteskowego, ale poruszającego, zapalającego myśl. *Patois* jest duchem języka, duchem prostym, niezdołym, ale pełnym życia, werwy i dowcipu. (Nodier, 2010: 164)

Mimo swojej prostoty, *patois* to jedyny język, w jakim jest jeszcze możliwa poezja: „Dla języków bogatych sztuka i smak; dla języków bogatych luksus erudycji i obfitość synonimów. Dla języków biednych siła wyrażenia i malowniczość obrazu, dla języków biednych – poezja” (Nodier, 2005: 176).

Dla Nodiera ilustracją tych tez była twórczość gaskońskiego poety o pseudonimie Jasmin, autora zbioru *Las Papillotos (Papiloty)*, napisanego w dialekcie langwedockim języka prowansalskiego. Jasmin był w pewnym sensie „dziełem” Nodiera. Bez jego protekcji i wstawiennictwa u paryskich wydawców poeta z Agen prawdopodobnie nie zdobyłby sławy poza swoim regionem. Tematyka jego utworów jest wiejska i idylliczna: oprócz tradycyjnych świąt i tańców, Jasmin opisuje również ważne wydarzenia z życia na prowincji, np. wzniesienie w miasteczku Nérac pomników sławnych Gaskończyków: króla Henryka IV oraz marszałka Lannesa, bohatera wojen napoleońskich⁶. Podobnie jak w przypadku twórczości poetów omawianych wcześniej, dzieło Jasmina w swej poetyce nie jest „separatystyczne”; kod poetycki nie podlega subwersji, lecz – wyraźniej niż u poetów prowincjonalnych identyfikujących się z romantyzmem – wspiera się na klasycznych wzorcach retorycznych. Odrębność i lokalność Jasmina wyrażają się w języku, którym się on posługuje.

Nodierowska fascynacja Jasminem dowodzi tego, że jego działalność nie była jedynie nakierowana na centralizację ruchu romantycznego. Wręcz przeciwnie, zależało mu właśnie na wspieraniu literatury departamentów. Innym przykładem takiego zaangażowania jest udział Nodiera w założeniu Akademii Prowincjalnej, wzorowanej na Akademii Francuskiej, ale niezależnej od jej dekretów i wyborów. Jej honorowym prezydentem został Chateaubriand, a Nodiera powołano na roczną prezydencję⁷. To właśnie w czasach tworzenia Akademii autor użył po raz pierwszy terminu *excentral*, którym scharakteryzował relacje geopolityczne, na jakich zaszła literatura francuska tamtego czasu. W liście z 30 października 1826 r. Nodier zachęca Victora Hugo, by wsparł on inicjatywy wydawnicze we „Francji ekscentralnej” (co usprawiedliwia w pewnym stopniu dobór argumentów skupiony na własnych zamierzeniach):

To prawda, że sam poniechałem uświadomienia Ci, jak ważna może być Akademia Prowincjalna, jak użyteczne mogą być związki między najznamienszy-

⁶ W tych okolicznościowych utworach pochwalnych Jasmin podkreślał pochodzenie i wielkie zasługi króla Henryka IV oraz marszałka Lannesa.

⁷ Akademia Prowincjalna ukazuje ambiwalentny stosunek romantyków do tradycyjnych instytucji literackich ściśle związanych z klasycyzmem. Szerzej na ten temat zob.: Laisney, 2002: 386–394.

mi przedstawicielami Francji ekscentralnej, jak korzystne i pożądane może być założenie nowego, prawdziwie wolnego magazynu literackiego, w którym moglibyśmy wyłożyć nasze doktryny polityczne i literackie bez konieczności odczuwania wstydu wywołanego kontaktem z tymi pedantami z kongregacji czy z potomkami pana Robespierre'a. (Dahan, 1987: 71–72)

Obok jasno wyartykułowanych własnych celów, jakie romantycy paryscy planowali osiągnąć, współuczestnicząc w założeniu Akademii Prowincjalnej („wyłożyć nasze doktryny polityczne i literackie”), Nodier podkreślał również niezależność instytucji znajdującej się poza Paryżem. Celami Akademii Prowincjalnej miały być opracowanie słowników *patois*, wspieranie literatury powstającej w tych językach, praca nad historią regionów, opór wobec paryskiej mody (Nodier, 2010: 163–164), a nawet przeniesienie centrum ruchu romantycznego z Paryża na prowincję (Laisney, 2002: 393). W cytowanym już liście do Victora Hugo Nodier tak określał jej polityczne i symboliczne znaczenie:

W grę wchodzi [...] dobro Francji i całego społeczeństwa. Najwyższy czas założyć Akademię obok Akademii, gazetę obok innych gazet, literaturę obok literatury, bo czas też najwyższy stworzyć Naród. To, co ci młodzi ludzie próbują zorganizować, przypomina trochę Arkę Noego. Ona mieściła wszystkie rodzaje zwierząt, ale też te, które były pełne cnót i wartości [...]. (Dahan, 1987: 73)

Tworzenie narodu w ujęciu Nodiera nie jest jednak ujednoczeniem, wyrugowaniem wszelkich różnic, jak działo się to za czasów rewolucji. Naród Nodiera przypomina raczej arkę Noego, otwartą na różnorodność, w tym przypadku – językową i literacką.

Ostatnim omówionym przeze mnie przykładem strategii decentralizacji literatury będzie udział Nodiera w inicjatywie wydawniczej poetów Alphonse'a Rastoula i Jean-Baptiste'a Desloye'a z Lyonu. W 1825 r. założyli oni „L'Indépendant, Journal de Lyon, des départements, de Paris et de l'étranger” – gazetę, której jawną ambicją było odwrócenie klasycznych relacji geopolitycznych i kulturalnych. Tę ambicję widać już w samym tytule pisma: na pierwszym miejscu wymieniono Lyon, następnie inne prowincjonalne departamenty, Paryż i resztę świata (Laisney, 2002: 384–385). Nodier gorąco zachęcał romantycznych autorów ze stolicy do aktywnego wspierania lionńskiego wydawnictwa poprzez wykupienie abonamentu i współpracę literacką. Projekt uniezależnienia się od stolicy był jednak utopią: by zainteresować swoich czytelników, redaktorzy musieli publikować przede wszystkim teksty autorstwa poetów paryskich. Po roku redaktorzy zmienili również tytuł gazety na mniej ambitny, „L'Indépendant, Journal de la France provinciale”, ale całe przedsięwzięcie zakończyło się fiaskiem w maju 1827 r.

Omówię teraz pokrótce drugą strategię, jaką wobec poetów z prowincji obrali romantycy: Victor Hugo, Charles-Augustin Sainte-Beuve oraz Émile Deschamps. W części wstępnej artykułu wspomniałam, że sam romantyzm można traktować jako „literaturę mniejszą”. I rzeczywiście, uciekanie się do pojęcia prowincji w latach 20. jest jedną ze strategii legitymizacji literatury romantycznej jako „wciąż jeszcze” „literatury mniejszej”. Victor Hugo oraz Sainte-Beuve tworzyli pewien mit literatury prowincjonalnej, który służył realizacji ich własnych celów. W artykule poświęconym Aloysiusowi Bertrandowi Sainte-Beuve w ten oto sposób skomentował zaangażowanie pisarzy prowincjonalnych w batalię romantyczną:

Dowiedziano na licznych przykładach, że ruch poetycki lat 1824–28 nie był zwykłą fascynacją wewnątrz koterii, spiskiem czterech czy pięciu osób, ale wyrazem uczucia wczesnego, błyskawicznego, zaraźliwego, które potrafiło skupić wokół kilku głównych nazwisk wielką liczbę autorów drugorzędnych, ale godnych uwagi. [...] Prowincja szybko dostrzegła nowy sztandar, jaki wznoszono w Paryżu, i w wielu miejscach naraz elita lokalnej młodzieży pospieszyła z odpowiedzią, która nie zawsze była jedynie echem. Wystarczyło, by w każdym mieście znalazło się dwóch czy trzech autorów o żywej, młodzieńczej wyobraźni, by obudzić resztę i uderzyć w literacki dzwon. (Sainte-Beuve, 1993: 582)

W cytowanym fragmencie Sainte-Beuve starał się oddalić zarzuty o tzw. *camaraderie littéraire*, jakie pod adresem poetów romantycznych sformułował w głośnym artykule z 1829 r. Henri de Latouche (Glinoer, 2008). Argument „z prowincji” ma udowodnić, że romantyzm nie wypływa jedynie z samouwielbienia wąskiej koterii paryskich poetów, którzy zdecydowali się wspólnymi siłami opanować literacką scenę, ale jest źródłowym doświadczeniem całego pokolenia twórców. Inny cień na sprawę *camaraderie littéraire* i rolę poetów prowincjonalnych rzuca wypowiedź poety Émile’a Deschamps’a, przyjaciela Victora Hugo. Zwrócił się on w następujących słowach do Eduarda Turquety’ego, bywającego w salonie Alfreda de Vigny’ego:

Trzeba, aby szkoła rekrutowała takich młodych pułkowników jak Pan [...]. Jest między nami poetami solidarność: nie wyobrażam sobie sztuki bez tego słodkiego braterstwa i świadomość tego, że w Rennes są serce i wyobraźnia jak Pańskie, jak nasze, ma dla mnie wiele uroku... Proszę kontynuować i nie tracić odwagi. Mówił mi Pan, że jest Was czworo w Rennes, którzy czujecie poezję: Pańska publikacja pomnoży liczbę adeptów, jest Pan bardzo przydatnym nam misjonarzem. (Saulnier, 1885: 87–88)

Deschamps podkreśla rolę, którą w formowaniu się nowej szkoły literackiej odgrywa solidarność między poetami. Twórcy prowincjonalni mają być „misjonarzami” paryskiej romantycznej nowiny; stolica potrzebuje takich misjonarzy czy, jak się ich tam określa, „pułkowników”.

O instrumentalnym traktowaniu prowincji przez koterię Victora Hugo może świadczyć ewolucja myśli autora *Hernaniego*. Po długo przygotowywanym i orkiestrowanym triumfie jego sztuki na deskach Comédie Française, kiedy batalia romantyków zakończyła się zwycięstwem, Hugo będzie ostrzegał prowincjonalnych poetów przed iluzją szybkiej kariery literackiej w Paryżu i niejako zniechęcał ich do migracji. W cytowanym już artykule o Ymbercie Galloix Hugo ironicznie wypowiadał się o marzeniach prowincjuszy:

Ymbert Galloix [...] przybył do Paryża [...] z tą myślą w głowie, która zwiadła już tylu innych: Paryż jest miastem możliwości, loteria, w której każdy, kto dobrze obstawi swój los, wygra; błogosławioną metropolią, gdzie gotowe kariery tylko czekają, aż ktoś dopasuje je do swojej egzystencji; ziemią obiecaną, która otwiera niesamowite horyzonty wszystkim osobom odznaczającym się inteligencją; wielkim warsztatem cywilizacji, w którym każdy talent znajduje pracę i robi fortunę; oceanem, z którego każdego dnia wyciąga się niesamowity połów; cudownym miastem, mówiąc krótko, miastem szybkiego sukcesu, w którym człowiek wprzód bez butów po roku jeździ w karocy. [Ymbert Galloix] przyjechał w październiku 1827. Umarł w nędzy w październiku 1828. (Hugo, 1834: 187–188)

W podsumowaniu rozważań można stwierdzić, że prowincja oraz powstająca tam literatura mają w romantyzmie francuskim duże znaczenie symboliczne i polityczne. „Literatury mniejsze” zostają włączone do szerszego obiegu estetyki romantycznej, która sama walczy o legitymizację na polu literackim zdominowanym przez klasycyzm i akademickie instytucje literackie. Ale nie wszyscy romantycy pojmowali w ten sam sposób rolę, jaką w tej batalii winna odegrać prowincja. Charles Nodier wspierał czasopisma ukazujące się z dala od Paryża, przewodniczył Akademii Prowincjalnej, pomagał przy wydawaniu tomów poezji autorstwa poetów prowincjonalnych, marzył o słowniku *patois*, był zagorzałym obrońcą języków lokalnych. Z drugiej strony, Hugo, Sainte-Beuve i Deschamps myśleli o prowincji jako o przyczółku Paryża, gdzie można rekrutować romantycznych „pułkowników”. Zostali oni wykorzystani w batalii z klasykami, a następnie zachęcani do powrotu do domów.

Bibliografia

- Balzac, Honoré de (1954). „La muse du département”. W: *L'Œuvre de Balzac*. T. 9. Paris: Le Club Français du Livre.
- Bénichou, Paul (2004). *Romantismes français*. Paris: Gallimard Quarto.
- Bray, René (1932). *Chronologie du romantisme*. Paris: Boivin.

- Certeau, Michel de, Dominique Julia & Jacques Revel, (1975). *Une politique de la langue: la Révolution française*. Paris: Gallimard.
- Dahan, Jacques-Rémi (red.) (1987). *Correspondance croisée de Victor Hugo et Charles Nodier*. Bassac: Plein Chant.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (1996). *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit.
- Gautier, Théophile (1874). *Histoire du romantisme*. Paris: Charpentier.
- Glinoyer, Anthony (2008). *La querelle de la camaraderie littéraire: les romantiques face à leurs contemporains*. Genève: Droz.
- Hugo, Victor (1834). *Littérature et philosophie mêlées*. Bruxelles: Louis Hauman.
- Laisney, Vincent (2002). *L’Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824–34)*. Paris: Honoré Champion.
- Nodier, Charles (1835). „Comment les patois furent détruits en France”. W: *Notices bibliographiques, philologiques et littéraires*. Paris: Techener. 1–8.
- (1979). *Wrózka okruczów i inne opowieści*. Przeł. Joanna Guze. Warszawa: PIW.
- (2005). *Notions élémentaires de linguistique*. Genève: Librairie Droz.
- (2010). *Feuilletons du Temps, I: Articles et feuilletons (1830–1843)*. Oprac. Jacques-Rémi Dahan. Paris: Classiques Garnier.
- Nodier, Charles, Justin Taylor & Alphonse de Cailleux (1825). *Voyages pittoresques et romantiques dans l’ancienne France: Franche-Comté*. Paris: Didot.
- Roux, Anne-Marie (1977). „L’âge d’or dans l’œuvre de Nodier. Une recherche du temps perdu à l’époque romantique”. *Romantisme*, 16. 20–33.
- Sainte-Beuve, Charles Augustin (1993). *Portraits littéraires*. Paris: Laffont.
- Saulnier, Frédéric (1885). *La vie d’un poète: Edouard Turquety*. Paris: Jules Gervais.
- Sermain, Jean-Paul (2004). „Les modèles classiques: aux origines d’une ambiguïté, et de ses effets”. *Dix-septième siècle*, 233, 2004/2. 173–181.
- Zaragoza, Georges (1992). *Charles Nodier, le dériseur sensé. Biographie*. Paris: Klincksieck.

Jak Kopciuszek spotkał księcia: *¡Desperta Polska!* Eduarda Pondala

Choć zręby nowoczesnie pojętego narodu hiszpańskiego ukształtowały się znacznie wcześniej niż dokonała się rewolucja liberalna w Hiszpanii, fundamentalną rolę w procesie narodotwórczym odegrała niewątpliwie wojna o niepodległość z lat 1808–1814 (de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 13–19). W Galicji¹ konflikt zbrojny z Napoleonem był pierwszym impulsem do użycia języka galisyjskiego w przestrzeni publicznej – dokonało się to za sprawą druków propagandowych. Niemal zupełny brak odniesień do Galicji jako odrębnej jednostki terytorialnej nie pozwala jednak sądzić, by okres ten miał zasadnicze znaczenie dla tworzenia się tożsamości narodowej w tym regionie². Dopiero działalność *provinciálistas*, którzy protestowali przeciw zainicjowanej w 1833 r. reformie terytorialnej Javiera de Burgos, zasada się na obronie Galicji jako organizmu o charakterystycznych cechach, wyróżniających go spośród innych regionów Hiszpanii. W tym kontekście niezwykle ważne okazało się znalezienie takiego elementu, który potwierdziłby odmiennność Galicji na tle reszty Hiszpanii. Istniały, co prawda, kryteria językowe i kulturowe, ale wobec postępującej dyglosji oraz odwrócenia się od rodzimej kultury wyższych warstw społecznych, a co za tym idzie, także zakorzenienia się w niższych grupach społecznych będących nosicielami tradycji miejscowych samo-

¹ Nie ma zgodności co do tego, jak należy tłumaczyć nazwę regionu Galicja („Galicja”, „Galicja” czy „Galicia”) oraz języka galego („galicyjski” czy „galisyjski”). Podobne wątpliwości budzi nazwa mieszkańców tego regionu. W tym artykule dla nazwy regionu przyjmuje pisownię „Galicja”, a dla języka i mieszkańca tego regionu – „galisyjski”, „Galisyjczyk” (za: Encyklopedia PWN, 2014).

² Zdecydowanie większe znaczenie przypisuje się w tym kontekście działalności przedstawicieli oświecenia w Galicji, zwłaszcza Martina Sarmiento (de la Granja, Beramendi & Anguera, 2003: 41–42). Niektórzy badacze kultury galisyjskiej, jak Anxo Angueira czy Mëndez Ferrin, proponują obecnie rewizję dotychczasowej periodyzacji literatury rodzimej i przesunięcie dolnej granicy *Rexurdimento* na twórczość tego pisarza. Z kolei Carme Hermida Guliás (1994: 563) uważa, że sam powrót języka galisyjskiego do pisma i druku jest wydarzeniem znaczącym i brzemieniem w skutki.

nienawiści³, należało odwołać się do wartości, z którymi mogłoby się identyfikować całe społeczeństwo. Takim spoiwem miały być celtyckie korzenie kultury galisyjskiej.

Choć celtyzm pojawia się sporadycznie wcześniej (np. u Neiry de Mosquera w 1844 r.), to jego popularyzacja w Galicji jest dziełem głównie Benita Vicetto. Celtyzm staje się u niego wyborem świadomym, zdeterminowanym chęcią odróżnienia się od dominującej kultury śródziemnomorskiej (a przynajmniej tej kojarzącej się z Hiszpanią). Pojawia się najpierw w dyskursie historycznym i politycznym, a także w prasie. Dopiero później przenika do kultury i literatury. To jednak u Pondala zyskuje tak wyraźny kształt i staje się motywem centralnym. Celtyzm w dziele Pondala wyraża się głównie poprzez wartości związane z gwałtowną, wojowniczą naturą, niezależnością czy wręcz niezdolnością do podporządkowania się – nie stanowią one jednak wartości kulturowych, ponieważ świat celtycki został tu przedstawiony jako prekulturowy, a jego wizja nie jest bynajmniej bukoliczna. Surowy pejzaż, pełen niedostępnych gór i pustkowi, harmonizuje z postacią wojownika pozostającego w ciągłej gotowości do walki (Lama López, 2001: 106–119). Pondal podejmuje się roli barda narodowego, przywołuje czasy świetności i wskrzesza dawnych bohaterów. Odwołuje się do Celtów i celtyckiej historii, aby dodać Galicji splendoru i by Galisyjczycy nakarmili się ich potęgą oraz odzyskali utraconą tożsamość. Celtycka Galicja pełni więc u Pondala dwie funkcje. Z jednej strony, ma odróżnić ten rejon od reszty Hiszpanii, nadać mu specyficzne cechy, pomóc przybrać odrębną tożsamość, z drugiej zaś – dodać Galisyjczykom pewności siebie, przekonać ich o wyjątkowości własnej kultury, o jej wręcz arystokratycznych korzeniach (Queizán, 1986: 56).

Eduardo Pondal należał, wraz z Rosalią de Castro i Manuelem Currosem Enríquezem, do wybitnych przedstawicieli odrodzenia galisyjskiego, *Rexurdimento*. Cała jego twórczość, poza pierwszą publikacją, powstała w języku galisyjskim. Pondal był jednym z nielicznych w owym czasie intelektualistów, którzy używali tego języka nawet w części swojej prywatnej korespondencji. Zaangażował się w tworzenie odrębnej tożsamości galisyjskiej właśnie wtedy, gdy Rosalia de Castro postanowiła, z różnych względów, definitywnie przestać tworzyć w rodzimym języku. Tymczasem jego poezja o charakterze narodowo-rewindykacyjnym wzbudzała zachwyt w środowisku galisyjskiej inteligencji. Podczas spotkań w Cova Céltica – księgarni Carrégo Aldao – Pondal był przyjmowany jak narodowy wieszcz,

³ Pojęcie „samonienawiść” zapożyczam od Brunona Synaka (1998: 71), który proponuje jako jego zamiennik termin „samoniechęć”. Jest to pojęcie ogólnie przyjęte w naukach socjologicznych.

do którego to tytułu przez całe życie aspirował. I rzeczywiście, poeta z Ponte-Ceso różnił się znacznie od pozostałej dwójki. Jak twierdzi Queizán (1986: 56), jedną z taktyk stosowanych przez przedstawicieli ruchów wyzwolenicznych jest asymilacja negatywnych treści i przekształcenie ich w element centralny walki wyzwolenczej. Nowa ideologia rodzi się wówczas z porażki, którą się gloryfikuje; opiewa się nędzę swojego położenia i odwołuje się do anachronicznych światów wiejskiej arkadii. Pondal zdecydowanie odrzuca takie rozwiązanie i proponuje Galisyjczykom „kontramitologię” (*contramitología*), mit pozytywny. Jego ideologia nie jest więc ideologią porażki, ale walki (Queizán, 1986: 55–56).

Cores Trasmonte (1957: 14) w artykule z 1957 r. zatytułowanym *Ideario hegemónico de Pondal* stwierdza, że Pondal to jedyny pisarz galisyjski, którego można określić jako nacjonalistę. W odróżnieniu od Rosalii de Castro, która w swej twórczości poruszała kwestie społeczne, i buntownika Currosa Pondal wychodzi od rasy (przez co zasłużył sobie na określenie „rasista”), żeby poprzez nacjonalizm dotrzeć do hegemonii. Chodzi tu jednak bardziej o hegemonię mesjańską czy może raczej mesjanizm hegemoniczny, bowiem najważniejszym jego elementem jest idea wspólnoty. O ile z reguły to wspólnota narzuca współpracę, która nie wynika z wolnej woli jednostek, o tyle u Pondala jest inaczej. Buduje on poczucie wspólnoty właśnie po to, by jednostki z własnej woli poświęciły dla niej część swojej indywidualnej wolności. Cores Trasmonte określa to jako „dobrowolny transpersonalizm” (*transpersonalismo voluntario*) i tłumaczy:

Wobec egoistycznego separatyzmu, hermetycznego politycznie, teza Pondala ma tę przewagę, że obejmuje szeroką wspólnotę międzygrupową, międzynarodową, na której łonie rozwija się współpraca o charakterze afektywnym między grupami o podobnych cechach, chociaż pod przewodnictwem, jakżeby inaczej, kultury celtyckiej, galaickiej, kultury doskonałej, którą należy naśladować, jak sądził poeta⁴.

Tak więc hegemonia u Pondala polega na przedkładaniu ubogiej, skromnej, zaściankowej niekiedy Galicji nad obiektywny blask i wielkość światów zewnętrznych, a więc obcych, poprzez wyrażenie pogardy dla tychże oraz manifestację przywiązania i uwielbienia dla swojskości. Staje się to szczególnie widoczne, kiedy poeta odwołuje się do Luzytanii lub Iberii (tak

⁴ „Frente al separatismo egoísta, de hermetismo político, la tesis de Pondal tiene la gallardía de la comunidad inter-grupal, internacional, es decir, de relación comunitaria y afectiva con otros grupos similares, si bien, naturalmente, bajo la enseña y el patrocinio de la cultura celta, galaica, la cultura perfecta a la que hay que imitar, según el criterio del poeta” (Cores Trasmonte, 1957: 14). Jeśli nie podano inaczej, cytaty w przekładzie autorki artykułu.

nazywa inne regiony Półwyspu Iberyjskiego). Kontemplując zepsucie, dekadencję, a nawet zacofanie jednej i drugiej, wzywa celtyckiego ducha Galicji, by przejął przywództwo i wyniósł kulturę na wyższe poziomy. Zamyśl zblżenia się do innych kultur ma więc charakter hegemoniczny. Jego ostatecznym celem jest przejście przewodnictwa. Cores Trasmonte konkluduje (1957: 17), że hegemonię Pondala należy rozumieć jako sposób na docenienie i uszlachetnienie własnej kultury poprzez hojne podzielenie się jej dobrodziejstwami z resztą ludzkości.

Niekiedy mówi się o diametralnej zmianie, jaka dokonała się w poglądach Pondala pod koniec życia. Wydaje się, że z narodowego poety Galicji przeobraził się on wówczas w hiszpańskiego nacjonalistę. Opinię tę wyraża się zwłaszcza w kontekście słynnego wiersza napisanego na cześć Valeriana Weylera, pacyfikatora powstania na Kubie (Ferreiro, 1991: 52–57). Należałoby jednak nieco stonować tego typu zarzuty wobec Pondala z uwagi na dwie okoliczności: specyfikę jego idei narodowej oraz kontekst polityczny. Co do pierwszej z nich, zgodnie z perspektywą nakreśloną przez wspomnianego Coresa Trasmonte, nie ma żadnej sprzeczności w jednoczesnym byciu patriotą galisyjskim i hiszpańskim. W odniesieniu do drugiej, należy podkreślić, że kiedy wybuchł konflikt na Kubie, działacze narodowi w Galicji, zajęci reorganizacją polityczną swojego środowiska, nie poświęcili mu wiele uwagi. Tymczasem liczni mieszkający tam galisyjscy emigranci, bezpośrednio dotknięci konfliktem, wypowiedzieli się zdecydowanie za dominacją hiszpańską. Początkowo ich postawy były mniej lub bardziej umiarkowane, jak Currosa Enríqueza, który mówił o potrzebie autonomii (ale nie niepodległości) dla Kuby, a przecież był republikaninem oraz zdecydowanym regionalistą galisyjskim. Z czasem jednak nastroje radykalizowały się – skłaniano się ku bezwzględnej pacyfikacji powstania na Kubie. W niektórych gazetach w Galicji, np. w „El Eco de Galicia”, publikowano z tej okazji teksty zdecydowanie prohiszpańskie i antyseparatystyczne (Beramendi & Taboada, 2010: 230). Lúgris Freire napisał wiersz poświęcony Kubańczykom (ludziom o twarzach demonów, nie tylko o czarnej skórze, lecz także czarnych duszach, sercach z kamienia pozbawionych godności i sumienia) i wzywający Galisyjczyków: „trzeba dać im poczuć / siłę celtyckiej kasty”⁵. Nie przeszkodziło to jednak regionalistom galisyjskim domagać się autonomii dla Galicji, gdy wywalczyła ją sobie Kuba (Beramendi & Taboada, 2010: 230–231).

Według Méndeza Ferrina (1990: 21), Pondal wprowadził do literatury galisyjskiej niezależność duchową i estetyczną. To właśnie celtyzm, który

⁵ „[...] hai que facerlles sentir / o empuxe da casta celta” (Beramendi & Taboada, 2010: 230).

u Pondala pojawia się pod wpływem Macphersona, czyni z niego wielkiego poetę (Méndez Ferrín, 1990: 24). I choć jest to element romantyczny, podobnie jak kostumbryzm u Rosalii de Castro, Ferrín nie sądzi, by twórczość Pondala (i ogólnie *Rexurdimento*) była konsekwencją romantyzmu, jak się powszechnie uważa, lecz realizmu. Należy przy tym pamiętać, że w Galicji realizm nie stał w opozycji do idealizmu, ale z nim współistniał, aż ostatecznie na przełomie wieków ten drugi zyskał przewagę. Idealizm galisyjski nie jest jednak mieszczański, ponieważ mieszczaństwo w Galicji w tamtym czasie miało dwojakie pochodzenie – było to mieszczaństwo napływowe (Kastylijczycy, Katalończycy) lub po prostu szlachta, która w skutek dezamortyzacji wybrała mieszczański model życia. Ani realizm, ani idealizm w Galicji nie mają więc charakteru miejskiego – nawet wówczas, gdy ich twórcy są tymi właśnie „zmieszczałymi” szlachcicami (jak Pondal) bądź oświeconymi mieszczanami. Realizm ma zasadniczo charakter chłopski (nie tylko ze względu na opis wiejskiego świata, lecz przede wszystkim z uwagi na utożsamienie z problematyką chłopską) i nie posługuje się powieścią, tylko poezją. Idealizm w Galicji nie był sposobem na ucieczkę od rzeczywistości – raczej drogą do większego zaangażowania się w tę rzeczywistość (Méndez Ferrín, 1990: 21–24). Poezja z tamtego okresu ma charakter społeczny, ideologiczny, niekiedy również doktrynalny i dydaktyczny. Nie znaczy to jednak, że poeta wyraża się jak chłop. Wręcz przeciwnie, Pondal stara się uwznioślić język z konieczności kolokwialny (język wsi, jakim był wówczas galisyjski) poprzez zastosowanie licznych kultyzmów pochodzenia greckiego lub łacińskiego. „Daleś mi język z żelaza, oddaję ci go ze złota”⁶, miał – według Lugrís Freirego – powiedzieć poeta. Nie może także mówić z pozycji mieszczańskiej. Pozostaje mu zatem zdystansować się od obu tych grup społecznych. Znajduje swoje miejsce w swoistym wymiarze arystokratycznym, ahistorycznym, oddalonym w równym stopniu od legendarnej przeszłości, co od prorokowanej przyszłości, a to pozwala mu głosić swobodnie sądy o losie kraju. W rezultacie wypracowuje obraz Galicji idealnej, heroicznej, wystylizowanej (Méndez Ferrín, 1990: 26).

Poza motywami celtycko-osjańskimi Pondal najchętniej sięgał w swojej poezji do starożytnej Grecji oraz Rzymu. Nierzadkie są również odniesienia do Biblii. Jeśli już nawiązywał do historii Galicji, to przede wszystkim po to, by opisać wydarzenia z nieodległej przeszłości, głównie za pośrednictwem konkretnych postaci. Męczennikom z Carral (*Mártires de Carral*), mitowi założycielskiemu nacjonalizmu galisyjskiego, poświę-

⁶ „Décheme unha lingua de ferro; devólvoche unha lingua de ouro” (Méndez Ferrín, 1990: 27).

cił trzy poematy. Do dawniejszych dziejów odwoływał się rzadko (z wyjątkiem długiego poematu *Terra verde*, podejmującego temat najazdów wikingów na Galicję w IX–X w.), a jeśli już to robił, były to najczęściej odniesienia do Swebów. W jego twórczości odnajdujemy też kilka wierszy poświęconych walkom narodowowyzwoleńczym ludów europejskich. I tak w jednym z utworów poeta wspomina Grecję i Irlandię, a także Czarnogórę (w oryginale *Cernagora*). Tylko jednak w dwóch poematach tematem centralnym jest walka narodowowyzwoleńcza innej nacji. Są to: *Bon cop de falç*, poświęcony Katalonii, oraz *¡Desperta Polska!* (Ferreiro, 1999: 511–514).

Rękopis *¡Desperta Polska!* został przekazany przez poetę Królewskiej Akademii Galisyjskiej (Real Academia Galega) wraz z innymi nieopublikowanymi utworami. Określenie dokładnej daty powstania poematu nie jest dzisiaj możliwe, ale Manuel Ferreiro (2002: XVII–XVIII), który zajął się publikacją tej spuścizny (*Poesía galega completa III: Poemas manuscritos*), ocenia, że Pondal napisał go prawdopodobnie między 1900 a 1910 r. Okoliczności jego powstania można się jedynie domyślać. Jest oczywiste, że na skutek kolejnych powstań Polska nie była w Europie *terra incognita*. Zwłaszcza powstanie styczniowe cieszyło się przychylnością europejskiej opinii publicznej. Na skutek Wielkiej Emigracji, której przedstawiciele osiedlili się głównie we Francji, w Paryżu rozwinął się silny ośrodek polityczny środowisk polskich. Jednocześnie kwitła kultura polska, a zainteresowanie nią przekraczało granice samej Francji. Również w Hiszpanii było głośno o Polsce. Deputowany Melquíades Álvarez, założyciel Partido Reformista, jeszcze w 1916 r. podczas obrad Kongresu powoływał się na sytuację w Poznaniu, kiedy mówił o Katalonii (Congreso de Diputados, 1916: 1015)⁷. Zresztą w centrum zainteresowania znajdowali się wówczas nie tylko Polacy, lecz także inne narody, o których zrobiło się głośno po Wiośnie Ludów, np. Węgrzy czy Irlandczycy.

Eduardo Pondal, zajmujący wspomnianą już wyizolowaną pozycję wieszczki narodowej, nie był zainteresowany angażowaniem się w bieżącą politykę. Jedynie podczas rewolucji (tzw. *La Gloriosa*), po wygnaniu Izabeli II w 1868 r. – a był to przecież czas szczególnego ożywienia społecznego – wykazał się aktywnością na tym polu. Namawiał wówczas swego serdecznego przyjaciela i zarazem czołowego przedstawiciela galisyjskiego regionalizmu, Manuela Murguie, do kandydowania w wyborach. Gdy ten odmówił, Pondal przyznał w jednym z listów: „polityka wyjaławia najlepsze umysły”⁸. Można jednak przypuszczać, że był

⁷ Odwołanie to zawdzięczam dr. Alfonsowi Gregoriemu.

⁸ „[...] la política suele esterilizar los mejores ingenios [...]” (Ferreiro, 1991: 94).

ważnym obserwatorem życia politycznego. Wyrósł wszakże w rodzinie, w której zarówno ojciec, jak i starszy brat angażowali się społecznie i politycznie. Studia w Santiago de Compostela podjął zaś w okresie, gdy środowiska inteligenckie zaktywizowały się wokół idei galisyjskości i mitu *Mártires de Carral*. Mimo iż zdobywał wykształcenie, które miało mu pozwolić zostać lekarzem (choć później wcale nie chciał nim być), uczęszczał również na zajęcia z innych dziedzin. Emilia Pardo Bazán, bliska przyjaciółka Pondala i wielka dama literatury hiszpańskiej, określiła go mianem „najlepiej wykształconego poety galisyjskiego”⁹. W późniejszym okresie swoje obserwacje na temat polityki lokalnej i krajowej przedstawiał w obfitej korespondencji, zwłaszcza z Murguía (Ferreiro, 1991: 11–18). W czasie, w którym prawdopodobnie napisał *¡Desperta Polska!*, nie był już aktywny ani politycznie, ani towarzysko. Zdarzało mu się jeszcze zajrzeć do Cova Céltica, ale coraz bardziej uwidoczniła się jego alienacja wewnętrzna. Podupadł wtedy na zdrowiu, pogłębiła się jego choroba psychiczna.

W *¡Desperta Polska!* Galicję, dobrą córkę Celtów, która strzeże grobu św. Jakuba i wypędziła z Hiszpanii muzułmanów, autor nazywa Kopciuszką. Ten właśnie cierpiący Kopciuszek wzywa Polskę do przebudzenia, przywołując rozmaitych bohaterów z jej chwalebnej historii, zwłaszcza tych związanych z walkami niepodległościowymi, królów oraz przedstawicieli kultury. W wierszu odnajdujemy więc odniesienie do króla Władysława („Ladislao”), nazwiska Poniatowskiego („Poniatouski”), Kościuszki („Kosciusko”), Sienkiewicza, Sowińskiego („Sovievski”). Listę uzupełniają postaci niekoniecznie związane z polską historią, jak Lotar, Kossuth czy aż dwukrotnie wymieniony (w zwrotce drugiej i czwartej) ukraiński poeta Szewczenko („Cheochenko”) ¹⁰. Kopciuszek woła do Polski, utożsamionej z Walkirią, właśnie teraz, gdy apokaliptyczna bestia, ten wilk stepowy, krwawi obficie, co zapewne jest nawiązaniem do kłopotów Rosji carskiej na początku XX w.:

Toczy się zakrwawionych
dwadzieścia bestii koron,
dwadzieścia głów wilczycy
przez pustkowie się toczy¹¹.

⁹ „[...] el más instruido de los poetas gallegos” (Ferreiro, 1991: 18).

¹⁰ Ortografia nazwisk przywołanych w wierszu nie zawsze jest właściwa. Identyfikację nazwisk zapisanych w sposób najbardziej odbiegający od poprawnej formy proponuję za Manuelem Ferreirą (2002: 414).

¹¹ „Rodan ensangrentadas / Súas vinte coroas, / Súas vinte cabezas / Polo deserto rodan” (Pondal, 2002: 139).

W świetle tego, co zostało już powiedziane, poemat nie zaskakuje ani treścią, ani formą. Znajdujemy w nim elementy widoczne już we wcześniejszej twórczości poety. Mamy więc surowy krajobraz harmonizujący z wojowniczym nastrojem utworu. Historia zostaje przywołana za pośrednictwem konkretnych postaci, o których za życia Pondala głośno było w Europie, a więc także i w Hiszpanii. Zapewne dlatego w wierszu pojawiają się postaci Lajosa Kossutha, bohatera węgierskiej Wiosny Ludów, czy ukraińskiego poety, chłopca z pochodzenia, o tragicznym życiorysie. Również Galicja została sportretowana w zgodzie z nakreśloną już tutaj filozofią Pondala. Wychodząc więc od konstatacji jej obecnego, pożałowania godnego stanu (cierpiący Kopciuszek), wspomina się jej bohaterską, mityczną przeszłość (dobra córka Celtów) i zasługi dla reszty kraju (obrona grobu św. Jakuba, wygnanie muzułmanów). Ten paralelizm (Polska również ma chwalebny historię i była swego czasu hegemonomem w regionie) ma zbudować poczucie solidarności, którego ostatecznym celem jest nie tyle przebudzenie odległego, wschodniego kraju, ile potrząśnięcie własną ojczyzną. Motyw przebudzenia pojawia się w poezji Pondala wielokrotnie. María Xosé Queizán w artykule z 1986 r. przywołuje kolejne utwory, w których poeta go wykorzystuje. Pondal woła tak do Galicji w *Os Pinos* i do Galisyjczyków w *A lira de Tyrteo* (Queizán, 1986: 55). Nie jest to zresztą wyłącznie domena tego autora, bowiem motyw snu Galicji i jej mieszkańców pojawia się w wielu tekstach współczesnych poecie¹², jak choćby u Francisca de la Iglesia w *A Galicia* czy u Murguui, kiedy pisze: „[...] ten kraj, który pogrążony jest we śnie w pewnym zakątku świata obojętny na to, co porusza inne ludy [...]”¹³.

¡Desperta Polska! stwarza jednak okazję do refleksji nad stosunkiem Pondala do „małych narodów”, „kultur mniejszościowych” czy „literatur mniejszych”. Poeta bowiem buduje poczucie solidarności z narodem, który w owym czasie jest, co prawda, „narodem bez państwa”, ale ani nie „małym”, ani „mniejszościowym”, ani „mniejszym” w takich znaczeniach, w jakich przyjęło się te określenia rozumieć w tym kontekście. Co więcej, Polska była państwem niejednorodnym etnicznie, którego zwierzchności sprzed zaborów Kaszubi nie wspominali wcale dobrze i z którym się nie utożsamiali. Jan Karnowski pisał w 1911 r.:

Ludność kaszubska długo, bo aż do drugiej połowy ubiegłego stulecia, polską nie była. Polskości w duszy nie miała. Co jedynie z przeszłości starej Polski

¹² Motyw ten pojawia się nie tylko w tekstach ówczesnych, jak sygnalizuje Queizán (1986: 55), przypominając *A longa noite de pedra* Celsa Emilia Ferreiry.

¹³ „[...] este país que duerme inmóvil en un rincón de la tierra, ageno á cuanto conmueve á los demás pueblos [...]” (Murguía, 1885: 437–438).

zachowała, to jest ową wiarę katolicką i język polski kościelny. Pozatem wie tylko, że istniała wielka Polska, Polska szlachecka, Polska niesprawiedliwa. Z tą pamięcią łączy się żywa nienawiść wobec szlachty polskiej. (Obracht-Prondzyński, 2003: 175)

Ceynowa (2004: 78) nie pozostawia na szlachcie suchej nitki, kiedy pisze *Krotochwilno rozmowa Polocha z Kaszebą* (*Ròzmowa Pòlocha z Kaszebą*)¹⁴: „To prawda, że Szlach jest przeklęty, [jak] i jego potomstwo, szlachta nie życzy człowiekowi szczęścia i dlatego mu nieustannie dokuczają, osobliwie w Kaszubie”¹⁵. Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy Ceynowa pisała w grudziądzkim więzieniu pierwszą wersję wydanej w 1850 r. *Ròzmowy Pòlocha z Kaszebą*, rosyjski etnograf Aleksander Hilferding (1989: 21) zapisywał następujące spostrzeżenia ze swojej podróży po Kaszubach: „Władająca tyle wieków Pomorzem Polska łatwo mogłaby zadzierzgnąć między nim [ludem kaszubskim] a sobą ściśle nici pokrewieństwa. Nie zrobiła tego wskutek wiecznej swej pogardy wobec prostego ludu”. Takie postawy wyższych warstw społecznych doprowadziły na Kaszubach – podobnie jak w Galicji – do ugruntowania się samonienawiści wśród przedstawicieli niższych warstw, które były nośnikami kultury i języka kaszubskiego. Ceynowa, starając się ratować kaszubską tożsamość, postanowił włączyć się w ruch pansłowiański. Stopień zagrożenia kultury kaszubskiej polityką pruskiego zaborcy był jednak tak duży, że przywódcy rodzącego się ruchu kaszubskiego zdecydowali się przyłączyć do polskiego ruchu narodowego, tylko w nim bowiem widzieli szansę na jej uratowanie. Ostatecznie jednak w wolnej już Polsce – w dwudziestoleciu międzywojennym – Kaszubów traktowano z rezerwą i podejrzliwością, co sprowadzało ich do roli polskiego Kopciuszka (Borzyszkowski, Mordawski & Treder, 1999: 50–62).

Nie ma większego sensu zadawać sobie pytania o to, czy Pondal zdawał sobie sprawę z sytuacji etnicznej Polski, do której wystosował apel w *¡Desperta Polska!*, ani czy w ogóle słyszał o Kaszubach. Z pewnością był wszechstronnie wykształcony, czytał w oryginale po grecku, łacinie, portugalsku, francusku, włosku, angielsku, a w niektórych z tych z języków również tworzył (Ferreiro, 1991: 27). Interesował się historią i uważnie śledził prace historiograficzne w Galicji. W jednym z listów do Murguñi skrytykował *Historię* Vicetty (Ferreiro, 1999: 511), za to prace przyjaciela bardzo chwalił. Gdy jednak przygotowywał się do napisania poematu *Terra verde*, w którym, jak wspominałam, zajął się tematem dla siebie nietypo-

¹⁴ Według Zygmunta Szultki (2004: 75), napisany przez Ceynowę w 1847 r. tekst pt. *Krotochwilno rozmowa Polocha z Kaszebą* został przeredagowany i wydany trzy lata później pod zmienionym tytułem *Ròzmowa Pòlocha z Kaszebą*.

¹⁵ W przekładzie Zygmunta Szultki.

wym, sięgnął nie tylko do publikacji rodzimych historyków. Zachowały się jego ówczesne notatki – bardzo dokładne, tworzone na podstawie różnych źródeł – a zebrane przez niego dane zostały zawarte w poemacie. Pondal przytoczył w nim inne daty niż te, które widnieją u Vicetty czy Murguui (Ferreiro, 1999: 514). Mimo to wydaje się, że Polsce, a już z pewnością Kaszubom, dokładnie się nie przyjrzał. Do takiej konkluzji prowadzą nie tylko nieścisłości w samym wierszu, lecz także wiedza o stanie zdrowia poety pod koniec jego życia. Nawet gdyby Pondal miał taki zamiar, byłoby to trudnym zadaniem. Aktualne i solidne informacje o Polsce, a już szczególnie o Kaszubach, nie mogły być w owym czasie łatwo dostępne. Odrodzenie kaszubskie przebiegało mniej więcej równoległe do galisyjskiego, którego Pondal był przecież przedstawicielem. Pierwsze publikacje Ceynowy ukazały się w latach 60. XIX w. i nie miały szerokiego zasięgu, nawet na samych Kaszubach. Wprawdzie Ceynowa pisał nie tylko po polsku czy kaszubsku, lecz także po rosyjsku i niemiecku; zdarzyło mu się nawet publikować w Czechach, jednak działalność ta nie odbiła się szerszym echem. O Kaszubach pisano sporadycznie w Rosji (Hilferding) czy Niemczech (Lorek, Seidel, Tetzner), ale publikacje te miały niewielki zasięg. Kaszubi nie wzięli też czynnego udziału ani w powstaniu listopadowym, ani w styczniowym, a ich próby zrywu w czasie Wiosny Ludów zakończyły się fiaskiem. Nie istniał więc powód, by w Hiszpanii mówić o Kaszubach.

Pytanie o stan wiedzy Pondala o Polsce czy Kaszubach nie jest zasadne nie dlatego, że obecnie trudno na nie odpowiedzieć, ale przede wszystkim z tego powodu, iż nie wydaje się potrzebne. W filozofii Pondala, jak wykazano, chodzi nie o granice, a o ich przekraczanie. Celem nie jest mnożenie podziałów, lecz łączenie się we wspólnotę, w której najsilniejszy powinien przejąć dowodzenie dla dobra ogółu. Pondal doskonale zdawał sobie sprawę z istnienia „kultur mniejszościowych” oraz ich „przebudzenia” w jego czasach. Murguía (1885: 441–442) nazywał to „nowoczesnym prądem” (*corriente moderna*), który – jak twierdził – pojawia się nawet w najdalszych zakątkach świata. Jego zdaniem, tendencje te wynikały z wewnętrznej potrzeby, dynamiki, historii, a nie z kaprysu i mody. Zastrzegął, że proces ten nie przebiega wszędzie tak samo i porównywał Galicję z Katalonią. Sama natura procesu i jego geneza są jednak zawsze takie same, przy czym język nie jest tu najistotniejszy. Murguía argumentuje, że o „regionalności” literatury decydują jej tematyka i charakter, a nie język¹⁶ (jako przykład podaje kultury mniejszościowe we Francji). Pondal idzie w przeciwnym kierunku. Jego wielkie dzieło, nad którym pracował

¹⁶ Sam niemal nie używał galisyjskiego – wygłosił w tym języku zaledwie trzy przemówienia.

całe życie, *Eoas*, to, jak pisze Murguía, „hiszpański poemat, napisany po galisyjsku”¹⁷, mówienie po galisyjsku o sprawach uniwersalnych. W ten sposób Pondal uświadamia Galisyjczykom i reszcie świata, że regionalizm galisyjski nie jest wcale tak wąty, jak im się zdaje (Murguía, 1885: 451). Murguía konkluduje, nawiązując do jednego z wierszy Pondala: „Ludy mają taki los, na jaki zasługują, nie uskarżajcie się na swoje niedole: nie proście, żądajcie: *albo honor, albo miecz*”¹⁸.

Dla Pondala nie ma więc narodów małych i dużych, a on sam nie czuje się z pewnością przedstawicielem „literatury mniejszej”. Kultury, które trwały w uśpieniu, budzą się i oto jesteśmy świadkami formowania się nowego porządku. Rola poety polega na przebudzeniu Galicii z jej wielowiekowego snu. Pondal podejmuje się tego trudnego zadania, jednocześnie kreśląc przed swoją ojczyzną świetlaną przyszłość, ponieważ wierzy, że jest ona zdolna do wielkich czynów. I chociaż na razie jest Kopciuszkim, kiedy już otrząśnie się z letargu i nabierze sił, może przeistoczyć się w królową.

Obudź się, Polsko!

Ten zboląły Kopciuszek,
 dobra córka celtycka,
 zrodzona z dumnych sosen
 tak dźwięcznie śpiewających,
 na straży grobu stoi
 Jakuba Apostoła,
 przepędziwszy z Hiszpanii
 armię walecznych Maurów,
 to ona z dala woła
 tak przenikliwym głosem:
 obudź się ze swego snu,
obudź się, Polsko!

Ziemio Poniatowskiego,
 o rozległych równinach,
 tajemnicza Walkirio
 znad słynnej rzeki Wisły;
 ziemio Władysława,
 Kościuszki oraz L[otara],
 droga ziemio Szewczenki
 i Sienkiewicza także,

¹⁷ „[...] poema español, escrito en gallego [...]” Murguía (1885: 448).

¹⁸ „Los pueblos tienen los destinos que merecen, no os quejeis de vuestras desgracias: no pidais, exigid: *ou honra, ou ferro*” (Murguía, 1885: 449). Wyróżnione kursywą w tekście oryginalnym.

Polsko, obudź się natychmiast:
obudź się ze swego snu,
obudź się, Polsko!

Niczym bestia z Apokalipsy,
straszliwa stepowa wilczyca,
krwawi obficie zewsząd
przez jaką tajną siłę:
toczy się zakrwawionych
dwadzieścia bestii koron,
dwadzieścia głów wilczycy
przez pustkowie się toczy.
Obudź się, nadszedł twój zwycięski czas,
obudź się, Polsko, nareszcie:
obudź się ze swego snu,
obudź się, Polsko!

Jako że w tobie bije
z tajemniczą siłą
twoich pamiętnych przodków
wspaniała i wieczna chwała,
szlachetnego Szewczeni
imponujący protest,
Kossutha, Sowińskiego
tak niezwykła waleczność
obudź się ze swego snu,
obudź się dobra Polsko:
sięgnij znów po swoją broń,
obudź się, Polsko!

Eduardo Pondal

Bibliografia

- Beramendi, Justo & Sabela Taboada (2010). „Guerras y nacionalización en la Galicia del siglo XIX”. W: M.E. de Vega & M.D. de la Calle Velasco (red.), *Procesos de nacionalización en la España contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 213–234.
- Borzyszkowski, Józef, Jan Mordawski & Jerzy Treder (1999). *Historia, geografia, język i piśmiennictwo Kaszubów*. Gdańsk: Wydawnictwo M. Roziak.
- Ceynowa, Florian (2004). *Teksty więzienne*. Wejherowo: Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej.
- Congreso de Diputados (1916). *Diario de Sesiones del Congreso de Diputados*, 41. 1015.
- Cores Trasmonte, Baldomero (1957). „Ideario hegemónico de Pondal”. *Lar*, 284–286. 13–17.

- de la Granja, José Luis Justo G. Beramendi & Pere Anguera (2003). *La España de los nacionalismos y las autonomías*. Madrid: Síntesis.
- Ferreiro, Manuel (1991). *Do Dandysmo á Loucura: biografía e correspondencia*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- (1999). „Terra verde, un poema inédito de Eduardo Pondal”. W: R. Álvarez & D. Vilavedra (red.). *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. 509–527.
- (2002). „Nota introductoria”. W: E. Pondal. *Poesía galega completa III: Poemas manuscritos*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco. IX–XXII.
- Hermida Guliás, Carme (1994). „Contribución á historia do galego nos medios de comunicación: a prensa do século XIX”. *A Trabe de Ouro*, 20. 71–83.
- Hilferding, Aleksander (1989). *Resztki Słowian na południowym wybrzeżu Morza Bałtyckiego*. Gdańsk: Zrzeszenie Kaszubsko-Pomorskie.
- Lama López, María Xesús (2001). *O celtismo e a materia de Bretaña na literatura galega: Cara á construción dun contradiscurso histórico ficcional na obra de Xosé Luís Méndez Ferrín*. Barcelona: Universitat de Barcelona [rozprawa doktorska].
- Méndez Ferrín, Xosé Luis (1990). *De Pondal a Novoneyra*. Vigo: Xerais.
- Murguía, Manuel (1885). *Los Precursores*. La Coruña: La Voz de Galicia.
- Obracht-Prondzyński, Cezary (2003). *W kręgu problematyki kaszubsko-pomorskiej. Studia i szkice*. Gdańsk: Instytut Kaszubski.
- Pondal, Eduardo (2002). *Poesía galega completa III: Poemas manuscritos*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- PWN (2014). „Galisyjczyk”. *Encyklopedia PWN*. Dostęp: 15 czerwca 2014 r. w: <http://encyklopedia.pwn.pl/szukaj.html?module=lista&co=&search=galisyjczyk&x=0&y=0>.
- Queizán, María Xosé (1986). „De florido poeta da raza a desflorador racista”. *A Nosa terra*, 7 [Extra Eduardo Pondal]. 55–58.
- Synak, Brunon (1998). *Kaszubska tożsamość: ciągłość i zmiana*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Szultka, Zygmunt (2004). „Oryginalne rękopisy więzienne”. W: F. Ceynowa. *Teksty więzienne*. Wejherowo: Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej. 75–106.

Sycylia w twórczości dialektalnej Ignazia Buttitty

Peter Robb, australijski pisarz od lat mieszkający w Europie, miłośnik włoskiego Mezzogiorno, we wstępie do swojej pierwszej książki – reportażu *Sycylijski mrok* (Robb, 2013) – cytuje *in extenso* wiersz włoskiego noblisty Eugenia Montalego pt. *Historia nie jest*. Ten pochodzący z 1969 r. utwór to manifest poetyckiego antyhistoryzmu, przejaw niewiary wobec historii, postrzeganej w kategoriach złowieszczej iluzji, determinizmu, pozbawionego celowości i przyczynowości ciągu zdarzeń, nakładającego na jednostkę rybackie sieci zakazów oraz nakazów – sieci, z których jednak można i trzeba się wyzwolić, odnajdując choćby to jedno dziurawe oko (czyli, jak mawiał Montale, „maglia rotta nella rete”), co pozwoli popłynąć w stronę innych wód i spojrzeć głębiej. We wspomnianym utworze czytamy:

Historia nie jest
niszczącym buldożerem, jak ją nazywają.
Pozostawia tunele, krypty, jamy
i kryjówki. Ten i ów przeżyje.
Historia jest łaskawa, niszczy,
ile zdoła; pewnie, że byłoby lepiej,
gdyby przedobrzyła,
a jednak skąpi wiadomości i nie mści się za wszystko.
Historia szoruje po dnie
niczym sieć
z paroma dziurami, z której wymknie się
niejedna ryba. Czasem trafi się ektoplazma
po uciekinierce, niespecjalnie szczęśliwej.
Nie wie, że jest wolna, nikt jej nie powiedział.
Inne, te złowione, myślą,
że mają więcej wolności od niej.

(Robb, 2013: 7)

Słowa te – choć na pozór obce wyspiarskim klimatom i dialektalnym brzmieniom sycylijskiego poety Ignazia Buttitty, o którym mowa będzie już za chwilę – przywołują w pamięci autora *Sycylijskiego mroku* jeszcze jedną historię: tę o Mikołaju Rybie. Nicola Pesce – czy Colapesce lub Colapisci – miłośnik morskich kąpiei w wodach Cieśniny Messyńskiej, za sprawą proroczego życzenia swojej matki zamienia się w pół rybę, pół człowieka i znika w wodnych otchłaniach. Król Sycylii Fryderyk II, zaintrygowany opowieścią o niezwykłym młodzieńcu z rybimi skrzelami i łuskami na ciele, postanawia sprawdzić, jak głęboko Cola potrafi zanurkować i tym samym dowiedzieć się, dlaczego jego wyspa nie tonie. Cisnąwszy w spienione fale kielich, prosi Colę, by go wyłowił. Chcąc spełnić życzenie władcy, Cola nurkuje, a następnie wypływa na brzeg z odnalezionym trofeum i zaczyna snuć opowieść o tłącym się w głębinach magicznym ogniu i bogatym w klejnoty dnie morskim, z którego wyrastają trzy ogromne filary podtrzymujące Sycylię. Dwa z nich są niemal całkowicie popękane, co grozi zapadnięciem się wyspy pod wodę. Król, nie dowierzając słowom Coli, wystawia go na kolejną próbę: wrzuca we wzburzone głębinę swoją koronę i rozkazuje ją wyłowić. Młodzieniec i tym razem wykonuje zadanie. „Ozdoba świata”, jak nazywany jest Fryderyk II, na koniec nakazuje rybakowi wydobyć z wody kulę armatnią wystrzeloną z latarni morskiej w Messynie. Nicoli udaje się ją pochwycić, lecz gdy płynie z nią z ciemnych głębin ku światłu, woda nad nim zastyga – i Cola już nigdy nie wypływa na powierzchnię.

Legenda, obecna w kulturze basenu Morza Śródziemnego, ma wiele wersji. Ta sycylijska urosła do rangi mitu założycielskiego słonecznej Trinakrii, która nadal spoczywa na trzech kolumnach podpieranych niezmienne przez naszego bohatera. Colapesce zapadł Peterowi Robbowi w pamięć na „niemal tak długo, jak wiersz Eugenia Montalego o zakamarkach historii i drogach ucieczki, z którym legenda o Coli znalazła wspólny mianownik w scenie uwięzienia pod wodą” (Robb, 2013: 10). Wspomnienie to odżyło, gdy wsiadając w Neapolu na nocny prom do Palermo, zdał on sobie sprawę z tego, że poznanie struktur systemu mafijnego, osmotycznych zależności między polityką a zorganizowaną przestępczością cosa nostra, oraz odkrycie sycylijskiej obyczajowości i mentalności mieszkańców największej wyspy Morza Śródziemnego muszą zostać okupione ryzykownym zanurzeniem się w przeszłość i historię tego magicznego miejsca.

Pragnąłem wiedzy – pisze Robb (2013: 10) – lecz bałem się uwięzienia w groźnym, zimnym i wykalkulowanym świecie władzy. Ciekawiło mnie, jak głębokie jest to morze i co utrzymuje Sycylię na jego powierzchni. Byłem gotów zanurkować, licząc, że stamtąd wrócę lub przynajmniej odnajdę dziurę w sieci.

Mit o Colapescem oraz opowieść Montalego o szukaniu i odnajdywaniu ucieczki z więzów historii stają się naszymi punktami wyjścia do rozważań nad twórczością żyjącego w latach 1899–1997 sycylijskiego poety i dramaturga Ignazia Buttitty, która stanowi jedno z najbogatszych świadectw literatury XX w. tworzonej w dialekcie na terenie Półwyspu Apenińskiego. Buttitta urodził się w położonej niedaleko Palermo miejscowości Bagheria (Baaria), swoistej kuźni talentów (takich jak malarz Renato Guttuso, reżyser Giuseppe Tornatore, fotografik Ferdinando Scianna, pisarka Dacia Maraini). Był artystą zaangażowanym politycznie i społecznie, występował w obronie uciśnionego ludu zacofanej Trinakrii, który do dziś płaci cenę za włoskie *Risorgimento*. Wiersze tego intelektualisty – samouka o chłopskich korzeniach, sympatyzującego z ideami socjalistycznymi i komunistycznymi, wyjaśniają ponad 60 lat sycylijskiej historii: biedę, głód, krwawe powstania chłopów przeciwko bogatym właścicielom ziemskim oraz ich polityce latyfundialnej, bunt ludności wiejskiej, niewolniczy los sycylijskich chłopów i robotników (tzw. *braccianti* – sezonowych robotników rolnych, *zolfatari* – górników pracujących przy wydobywaniu siarki, *jurnateri* – wieśniaków uprawiających ziemię na akord i *carusi* – dzieci wydobywających siarkę). W strofach Buttitty znajdujemy wyjaśnienie przyczyn początkowego powodzenia faszyzmu i jego odrzucenia, opis tajników walki z mafią i ze skorumpowaną klasą polityczną. Wraz z poetą oburzamy się na opieszałość i znieczulenie aparatu władzy, doświadczamy dramatu emigrantów zarobkowych i ich rodzin, bolejemy wreszcie nad zanikaniem kultury ludowej i pogłębiającym się zitalizowaniem sycylijskiej mowy, przed którym poeta pragnął ocalić swoich *paesà* (*Lingua e dialettu* [*Język i dialekt*]¹). Jego charakterystyczny, magnetyzujący, metaliczny i spiżowy, a jednocześnie melodyjny oraz mocny głos, rozbrzmiewający na sycylijskich placach, targach i skwerach, miał budzić uciśnionych pobratymców z wiecznego letargu, przywracać im wiarę w możliwość odkupienia i zerwania z piętnem historii, zrzucenia stygmatyzującej szaty ludu poszkodowanego, skazanego na stagnację. Buttitta to, jak pisze Leonardo Sciascia (1981: 254), poeta ludowy „jedynie w tym sensie, iż występuje w obronie ludu”. To „poeta na placu” (*Il poeta in piazza* [*Poeta na placu*]), jak wyjaśnia tytuł jednego z tomików; to rzemieślnik słowa recytowanego (*Io faccio il poeta* [*Jestem poetą*]), wykrzyczanego gardłowym, załamującym się ze wzruszenia i złości głosem, wyśpiewanego szeroko rozpostartymi ramionami, wyrażającego się w pełni jedynie w mimice, geście i spojrzeniu wykonawcy. Jego „poetyzowanie wiąże się [...] niemal

¹ Wszystkie nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej fragmenty tekstów włoskich i dialektalnych w przekładzie autorki artykułu.

fizjologicznie z istnieniem” (Sciascia, 1981: 252). Być poetą, być Buttitta, to opowiadać o wszystkim, rozmawiać ze zwierzętami, z rzeczami, czy też, jak woli Sciascia (1981: 254), dać się opowiedzieć rzeczom, reagując na nie „wszystkimi zmysłami, całą swoją istotą”.

Buttitta to poeta, który traktuje zapis tekstu na papierze jako coś przypadkowego i wymuszonego. Jak zauważa Leonardo Sciascia (1981: 252), słowo pisane jest dla niego „koniecznością i konwenansem”, bowiem „poezję mówi się, a nie ogranicza kartką papieru, przypieczętowaną w książce”. By ją odczytać, trzeba uszu, a nie oczu, stąd „brak reguł, kodyfikacji, konwencji gramatycznych i ortograficznych, stąd żywiołowe czerpanie z sycylijskiego dialektu, ale na słuch, bez troski o to, czy jego transkrypcję czyta się lepiej, czy gorzej” (Sciascia, 1981: 252). Nie dziw, że akustyczne walory poetyckiej twórczości Buttitty, obejmującej ballady, lamenty i pieśni, prostota jej formy oraz powaga semantycznego ładunku zachwyciły sycylijskich *cantastorie* i *contastorie*², takich jak Ciccio Busacca czy Rosa Balistreri (spadkobierców prowansalskich trubadurów, truverów czy minstrelów), i wpisały się na stałe w repertuar ich publicznych występów³. Mówić obrazami i patrzeć słowami oznacza dla Sycylijczyka życie, bo, jak mawiał Buttitta:

oczy świata
zwa się poezją
a gdyby miały się zamknąć
pozostalibyśmy w ciemnościach⁴.

Negując wieszczą rolę poezji i sprowadzając ją do najprostszego kanału ludzkiej komunikacji – jakim w tym przypadku jest dialekt – Buttitta obnaża tragiczną kondycję Sycylijczyków. Nie stroni przy tym od gorzkich słów krytyki pod ich adresem. Wypomina im zubożenie i apatię, bezwiedne czuwanie i powolne krzepnięcie w niemocy. Najbardziej wzniosłym przykładem takiego poetyckiego pobudzenia – wskrzeszenia w ludziach wiary w postęp i rozbudzenia w nich woli walki o własne prawa i godność – jest utwór z 1954 r. *Parru cu tia (Mówię do ciebie)*, w którym rozbrzmiewają obsesyjne, hipnotyzujące iteracje:

² *Contastorie* – ten, kto opowiada historie; termin *cantastorie* natomiast jest stosowany do określenia tego, kto recytuje historie przy akompaniamencie muzycznym.

³ Warto wspomnieć, że w wywiadzie z 1984 r. Buttitta wyraźnie rozgraniczał rolę poety od roli *cantastorie*. W jednym z wywiadów podkreśla: „Ja jestem poetą. *Cantastorie* to ten, który śpiewa i opowiada. Poeta walczy: a jego bronią jest poezja” („Io faccio il poeta. *Cantastorie* è colui che canta e racconta. Il poeta combatte: e la sua arma è la poesia”) (Di Marco, 2011: 195).

⁴ „[...] l’occhi di lu munnu / si chiamanu puisia, / e si s’avissiru a chiudiri / arristasimu a lu scuru” (Di Marco, 2011: 5).

[...] Mówię do ciebie,
 to twoja wina [...] Mówię do ciebie,
 to twoja wina [...] jeśli siodło juczne nosisz
 i lamentu nie wznosisz;
 jeśli pan, zaciskając zęby,
 kijem i uzdą
 łeb trzymać i prostować ci każe,
 pęciny ci łamie,
 pięściami boki okłada,
 tłucze kości i kręgosłup,
 obciera odciski,
 zdziera strupy z ran po pasach,
 odziera z mięsa jak psa,
 i na twoją padlinę
 spluwa i hańbą okrywa

[...] Mówię do ciebie,
 to twoja wina.

Podrzyj tę pocerowaną koszulę,
 pomaluj ją i zrób z niej flagę,
 i wejdź do wszystkich biednych domów,
 wejdź między młodych więźniów,
 wyjdź na drogi i ścieżki,
 i zawołaj młodych i starych wyrobników,
 i szukaj w magazynach i grotach
 zagubionych ludzi, porzuconych i pokonanych,
 i potem krzycz lwim głosem:
 „O zgłodniali nadszedł Wasz dzień!”

Zedrzyj tę pocerowaną koszulę,
 pomaluj ją i zrób z niej flagę,
 czerwoną jak szata Chrystusa,
 i zaciśnij nią twoje ramię i nadgarstek:
 powiewaj nią na wietrze w zaciśniętej pięści trzymając:
 czerwona była szata Chrystusa⁵

(Buttitta, 2007: 98–101)

Odwieczne wyobrażenie wyspy jako mitycznej krainy i powszechna wiktymizacja jej mieszkańców, której Buttitta chce położyć kres, odnajdują pewną analogię w legendzie o Colapescem. Z jednej strony, opowieść ta przypomina o tragicznym losie ofiary, która zastyga uwięziona w morskich odmętach i mimo woli wpada w sieci przeznaczenia. Z drugiej strony, przywodzi na myśl sylwetkę cierpiętnika, poświęcającego swe życie dla

⁵ Ze zbioru *La mia vita vorrei scriverla cantando* (Buttitta, 2007).

dobra wyspy, podtrzymującego jedną z najsłabszych kolumn, na której jest ona osadzona.

To męczeńskie oddanie czy poddanie się Coli nabiera nowego znaczenia w ideologiczno-dydaktycznej koncepcji Buttitty (1986), który adaptuje opowieść o człowieku-rybie w swojej sztuce teatralnej *Colapesce*⁶ z 1986 r. Mityczny bohater jest tutaj postacią współczesną, choć pozostaje pół ryba, pół człowiekiem:

Jestem Mikołaj Ryba: człowiek i ryba
ryba i człowiek [...] palce zrośnięte,
stopy jak u gęsi,
skóra łuskowata⁷.

Jego losy opowiada podczas messyńskich obchodów święta Madonny *contastorie* – *alter ego* autora. Z odpowiednią ekspresją i mimiką snuje on w tle legendarną historię, wplatając w nią nowe, zaskakujące wątki z aktualnej rzeczywistości i okraszając kluczowe momenty pełnym pasji śpiewem. Narracji ustnej towarzyszy typowa dla występów *contastorie* inscenizacja: pokaznych rozmiarów kolorowy afisz przedstawiający kolejne epizody historii stanowi swojego rodzaju wizualny czy ikonograficzny *support* dla nadstawiającej uszu publiczności.

W opowieści *Colapesce* zostaje przedstawiony jako zbawiciel, który ma udźwignąć ciężar Sycylii i jej historię, sprostać oczekiwaniom ludu, zaspokoić jego pragnienie sprawiedliwości oraz zadośćuczynienia. Rybacy wielbią go i podziwiają:

Colapesce jest tylko jeden jedyny
tylko jeden na całym świecie
a my go uwielbiamy
jakby był drugim Bogiem!⁸

Cenią go za miłość, jaką obdarza tych, którzy uczciwie pracują rękami i umysłem, chwalą za pogardę wobec panów, nierobów i władców obiecujących postęp:

Cola kocha tego kto pracuje
rękoma i umysłem

⁶ Tekst oryginału dostępny w: Buttitta (2013).

⁷ „Sugnu Colapisci: omu e pisci / pisci e omu [...] le dita congiunte, / i piedi come le anitre, / la pelle squamosa”.

⁸ „Colapisci ci nn'è unu / unu sulu ntuttu u munnu / e nuàtri l'aduramu / comu fussi un Diu secunnu”.

gardzi panami
nierobami i władcami⁹.

Colapesce strzeże przed złą władzą i przed trzęsieniem ziemi, czuwa nad swoim ludem i pilnuje kolumny:

nie chce by obcy ludzie rządili; dopóki on jest
trzęsienie ziemi nam nie grozi; On nas chroni
on kolumnę ściska!¹⁰

Jest wspomniany jako ten, który stroni od wojen, a także nie chce mostu przez Cieśninę Messyńską łączącego wyspę ze stałym lądem, bowiem Sycylia musi pozostać geograficznie i kulturalnie niezależna, wolna od zanieczyszczeń tego lądu. Nie chce też głodu i biedy, pragnie jedynie wolności dla Sycylii:

Colapesce nie chce wojny; ani mostu na Cieśninie Messyńskiej;
chce by Sycylia by wolna
by nie głodowała¹¹.

Dopomina się o pracę i pieniądze dla swoich braci; chce, by emigranci zarobkowi powrócili do swych zrozpaczonych matek:

chce by synowie emigranci
powrócili do ziemi,
gdzie matki przez 9 miesięcy
w łonie ich nosiły¹².

W świadomości mieszkańców Messyny Cola to przede wszystkim kochający życie, prosty i skromny Sycylijczyk. „Kochał piękne kobiety”¹³, choć jego serce należało do Nimfy („był kobieciarzem; miał dziewczynę, którą odwiedzał / co noc”¹⁴).

Z gwiazdami, rybami i ptakami rozmawia po sycylijsku, lubi raczyć się czerwonym trunkiem, opiewa piękno swej wyspy („zbratał się z rybami

⁹ „Cola ama cu travagghia / cu li vrazza e cu la menti / e disprezza li patruna / li lagnusi e li putenti”.

¹⁰ „Non voli ca ci fùssiru genti straniu a cumannari; tirrimotu / non ci nn'è si campa iddu; Iddu nni pruteggi / iddu abbrazza a culonna!”

¹¹ „Colapisci un voli a guerra / e né u ponti supra u Strittu; / voli libira a Sicilia / e scanzari lu pitittu”.

¹² „Voli i figghi emigrati / chi ritornanu o paisi / unni i matri i nutricàru / nni la ventri novi misi”.

¹³ „Ci piacinu i fimmini beddi”.

¹⁴ „Era fimminaru; avia a fidanzata e venia a truvalla / tutti i notti”.

/ mówi ich językiem”; „Rozmawia z rybami, / z ptakami. / Śpiewa o uro-
kach Sycylii”¹⁵). Cola to wreszcie poeta, zakochany z wzajemnością w księ-
życu („Cola zakochany jest w księżycu, / a ten w nim”¹⁶).

W drugim akcie sztuki Cola – zgodnie z legendą – opowiada o trzech kolumnach podtrzymujących wyspę, o wrzącej lawie, która bulgocze pod wodą, i o trzech płonących kanałach. Zapytany przez króla, co można zrobić, by ocalić Sycylię, odpowiada: „Podniosę kolumnę / a Sycylia po-
wróci!”¹⁷. Następnie zostaje poddany próbom odwagi przez króla Fryde-
ryka II, który za wyłowienie z morza złotego kielicha i korony obiecuje mu tron oraz rękę córki. Cola zgadza się, choć, jak mówi, nie chce „być ani Królem, ani Imperatorem”¹⁸. Jego królestwem jest morze, a tam „nie ma policji / ani kodeksu karnego”¹⁹, nikt nie rozkazuje niewinnym i nikt nie zabawia bogaczy. W trakcie kolejnego zanurzenia gasi płonące kanały i zauważa, że jedna z kolumn zaczyna pękać. Ku wielkiej rozpaczycy matki oraz Nimfy wraca do morza, by uratować Sycylię przed zatopieniem. Swoją misję traktuje jak cywilny obowiązek i przyrównuje się do Chrystusa, który umarł na krzyżu:

Bóg posłał swego syna
na krzyż, by ocalić ludzkość,
teraz mnie wysyła
bym uratował Sycylię²⁰.

Sycylia – tygiel kultur i cywilizacji – jest dla niego całym światem. Czuje się za nią odpowiedzialny i nie może jej zawieść, bowiem to ziemia oraz karmicielka jego przodków. Porzuca brzemienne Nimfę i poświęca się dla dobra ludu.

W ostatniej scenie Colapesce powraca do swej rybackiej osady, by wstrząsnąć świadomością krajan, przypomnieć im o korzeniach i obudzić ducha walki o sprawiedliwość i chleb. Piętnuje plany związane z budową mostu przez Cieśninę, a także powstanie baz militarnych i nuklearnych w Sigonelli oraz Comiso:

W Comiso,
w Sigonelli,

¹⁵ „S'affamighghiò chi pisci / Parrà a lingua di pisci”; „Parra chi pisci / e c'acceddi. / Canta i biddizzi da Sicilia”.

¹⁶ „Cola, è nnamuratu da luna, / a luna è nnamurata d'iddu”.

¹⁷ „Ajsu a culonna / e a Sicilia torna”.

¹⁸ „Non vogghiu essiri né Re e né Mperaturi”.

¹⁹ „Nta lu mari non c'è sbirri / e né codici pinali”.

²⁰ „Diu mannò a so figghiu / a cruci pi salvarì l'omu, / ora manna a mia / pi salvarì a Sicilia”.

są bazy militarne.
 To prawda, prawda!
 Amerykanie je zainstalowali!
 Wystarczy nadusić przycisk,
 a w sekundę
 zniknie Sycylia!²¹

Nawołuje do walki z mafią i narkotykami, wypomina ludziom serwilizm i podporządkowanie się mafiosom oraz to, że akceptują ich konszachty ze skorumpowanym światem polityki. Solidaryzuje się ze swoimi rodakami:

Jestem Sycylijszym jak Wy!
 Trzydzieści milionów liczy nasz naród!
 Na całym świecie są Sycylijszycy
 i na całym świecie po sycylijsku się mówi²².

Ubolewa też nad tym, że sycylijskie dzieci nie pamiętają już języka, który wyssały z mlekiem matki. Prosi o błogosławieństwo dla Sycylijszyków – biednych emigrantów, zrozpaczonych matek, owdowiałych żon, osieroconych i głodnych dzieci. Oddała się, żegnany pieśniami rybaków ślących mu pocałunki oraz pozdrowienia, które z wielkim wzruszeniem odwzajemnia („Zabiorę ze sobą do nieba te pocałunki”²³).

Ignazio Buttitta wylawia Colapescego z sieci mitycznych meandrów i zatapia w historii swoich czasów, naznaczonych piętnem mafii i gospodarczego zacofania – w historii, która nie potrafi rozliczyć się z przeszłością i którą można już tylko opowiadać, ocalać od zapomnienia. Buttitta doprowadza w ten sposób do pewnego zwrotu, załamania się mitycznej wizji Sycylii, której przed zatonięciem strzegł heroiczny Colapesce. Owszem, Cola – nadal pół ryba, pół człowiek – stawia czoła nadludzkim wyzwaniom, ale jego chwilowy powrót na brzeg stanowi swego rodzaju przestrożę dla Sycylijszyków, by nie tracili czujności i powstałi przeciwko złym mocom. Przesłanie jego słów pokrywa się w pełni ze stanowiskiem Buttitty, badającego przeszłość wyspy i na swój sposób adaptującego wiedzę o niej do czasów, w których przyszło mu żyć. Wyrwanie Coli z rybackich sieci i oddanie mu głosu w sycylijskiej sprawie to dydaktyczno-moralizatorskie posunięcie autora, przez całe życie walczącego słowem przeciwko patologiom społecznym i kulturalnym, analfabetyzmowi oraz degradacji tradycji

²¹ „A Comisu, / a Sigonella, / i basi nucleari ci sunnu / Veru è, veru!; I Miricani i ficiru! / Basta tuccari un buttuni, / e nno secunnu / finisci a Sicilia!”.

²² „Sugnu sicilianu comu vuàtri! / Trenta miliuna: na naziuni! / Nni tuttu u munnu c’è siciliani / e si parrà u sicilianu”.

²³ „Mi portu ncelu sti vasati”.

i kultury regionalnej Trinakrii, do której jedynym kluczem jest – w jego przekonaniu – dialekt.

Buttitta dokonuje w swojej sztuce pewnej demitologizacji legendarnego bohatera. Staje się on jednym z wielu, świadkiem sycylijskiej niedoli, synem Trinakrii, któremu leżą na sercu losy jego karmicielki. Legendarna opowieść o Colapescem stanowi dla Buttitty pretekst do podjęcia ważnej politycznej i społecznej problematyki Mezzogiorno, narzędzie pozwalające dotrzeć do szerszej rzeszy słuchaczy i uwrażliwić ich na losy i przyszłość ich ziemi. Scena uwięzienia Coli pod wodą, o której wspominał Peter Robb, pozwala myśleć o teatralnym eksperymencie Buttitty w kategoriach symbolicznego wyjścia ze schematów realizmu scenicznego i wyzwolenia – ale nie z sieci historii, jak chciałby Montale, a z sieci mitu, który ukazuje Sycylię jako ofiarę, uzależnioną od siły i wytrzymałości człowieka-ryby. „Na ile starczy mu sił?” – zdaje się pytać Buttitta, by wnet wskrzesić do życia postać niemal rzeczywistą, osadzoną we współczesnych realiach i, co najważniejsze, mówiącą po sycylijsku.

Pier Paolo Pasolini, uważny krytyk i wielbiciel twórczości sycylijskiego poety, zauważa, że „tragiczna utrata dialektu [jest] jednym z najbardziej bolesnych momentów utraty rzeczywistości” (Pasolini, 2007: 25). Buttitta, świadomy tego zagrożenia, pozwala Coli przemówić głosem przodków. Zakotwicza go w ten sposób w historii wyspiarskiej rzeczywistości i obyczajowości i próbuje zadać kres „brutalnej dewiacji” – jak mówi Pasolini (2007: 26) – jaką jest „upokorzenie dialektu”.

Podobnej narracyjnej demitologizacji zostaje poddana postać słynnego bandyty Salvatora Giuliano, „zбира-celebryty” (Robb, 2013: 56), który w latach 40. i 50. ubiegłego stulecia zyskał w zbiorowej świadomości mieszkańców wyspy miano mitycznego herosa, przede wszystkim dzięki fantazjom dziennikarzy i skorumpowanym politykom. Król z Montelepre, znany choćby z filmowego obrazu Francesca Rosiego (*Salvatore Giuliano*, 1962) czy z literackiej kreacji Maria Puzo (*Il Siciliano*, 1984), to powojenny Robin Hood, romantyczny rewolucjonista, zwolennik separatystycznego Ruchu Niepodległościowego Sycylii, zagorzały wróg Partii Komunistycznej i informator amerykańskich tajnych służb. Handlował zbożem na czarnym rynku, walczył z siłami rządowymi, ograbiał zamożnych właścicieli ziemskich i wspomagał biednych wieśniaków, domagających się praw do własnej ziemi i przeprowadzenia reform agrarnych. A robił to wszystko we współpracy z mafią, która z jednej strony, sprawowała kontrolę nad społeczeństwem, z drugiej zaś, sympatyzowała z bogatymi zarządcami wielkich majątków ziemskich.

Życie i śmierć Turiego Giuliano od lat były poddawane silnej ludowej mitologizacji, wzmocnionej przez tradycję ustną i sycylijskich *cantastorie*, którzy modelowali swe pieśni w taki sposób, by rozpałały emocje publiczności, upowszechniały kult bohatera z Montelepre oraz powielały utarte przekonania i wierzenia ludowe, nie kontestując w żadnej mierze ich faktograficznych uzasadnień (zob. Di Marco, 2011: 195–196). W przypadku Buttitty sprawy mają się jednak inaczej. Sycylijski bandyta w poemacie *Prawdziwa historia Turiddu Giulianu*²⁴ (Buttitta, 1997) z 1963 r. to przede wszystkim antybohater, ofiara manipulacji i ciemnych porachunków mafii z politycznymi przedstawicielami władzy, wzbudzająca bardziej litość i współczucie niż podziw i szacunek. Buttitta dystansuje się od opinii ludu, stara się wskazać przede wszystkim haniebne czyny bandyty, nie skupia się na jego konstrukcji psychologicznej. Giuliano to zabawka w rękach mafiosów, przedmiot politycznej żonglerki. A może też uosobienie Sycylii – odwiecznej przestrzeni zdobywców i kolonizatorów?

Proces obalania mitu Giuliana powraca również w odkrytym niedawno (w 2010 r.) maszynopisie dramatu scenicznego Buttitty zatytułowanego *Portella della Ginestra* (Buttitta, 2010). W tytule tym pojawia się nazwa przełęczy, która w 1947 r. za sprawą bandy Giuliana stała się sceną pierwszej politycznej masakry republikańskich Włoch. Podczas obchodów pierwszomajowych zorganizowanych przez Partię Komunistyczną padły strzały, w wyniku których 12 osób straciło życie, a kilkanaście kolejnych zostało rannych (zob. Tylusińska-Kowalska, 2012: 93). Ten tragiczny epizod, otoczony przez lata aurą tajemnicy, pozostaje dla Buttitty jedynie tłem opowieści o losach powojennego społeczeństwa sycylijskiego, pretekstem do zbadania uczuć i nastrojów społecznych. To właśnie ci, którzy polegli – ale i ci, którzy przetrwali i oplakują swych zmarłych – zyskują rangę męczenników. Za przykład niech posłuży Paolo Cicala, upatrujący w amerykańskiej emigracji wybawienia dla swej rodziny. By móc opuścić wyspę, ten ubogi wieśniak prosi szewca Cosima o parę butów. Zachłanność rzemieślnika nie słabnie nawet na wieść o śmierci Paola, który w idyllicznej mekce emigrantów za oceanem spada z rusztowania. Do ojczystej Trinakrii zamiast ciała powraca tylko walizka z ubogim dobytkiem właściciela. Cosimo domaga się zwrotu obuwia. Spłacenie długu dokonuje się 1 maja wraz z początkiem masakry. Buty wracają do właściciela i tym samym pozwalają odejść w zapomnienie legendarnemu Turiemu. Sprowadzenie narracji o wydarzeniach z Portella della Ginestra do dramatu zwykłych, niewinnych ludzi i niemal całkowite pominięcie postaci sprawcy zdarzenia

²⁴ *La vera storia storia di Turiddu Giulianu.*

to próba zdetronizowania króla z Montelepre, przerwania zafałszowanej – w przekonaniu Buttitty – historii. Autor świadomie podtapia czy podkopuje fundamenty ludowych przekonań dotyczących legendarnego Salvatora („Zbawiciela”) i przenosi mityczne akcenty na własnych herosów, niosących na barkach ciężar ich i jego ziemi.

W jednej z najbardziej znanych pieśni Buttitty pt. *Lament na śmierć Salvatora Carnivali*²⁵ mitycznych cech nabiera Salvatore Carnevale – syndykalista, socjalista walczący za sycylijskich rolników (*braccianti*), brutalnie zamordowany przez mafię w 1955 r. Już sam wstęp precyzyjnie oddaje zamiar poety, który przyrównuje bohatera pieśni do istoty anielskiej i ogniskuje wokół niej skojarzenia chrystologiczne:

Aniołem był i nie miał skrzydeł
nie był świętym a cuda czynił
wspinał się do nieba bez lin i drabin
i bez podparcia zeń zeskakiwał;
jego kapitałem była miłość
tym bogactwem z wszystkimi się dzielił
Turiddu Carnivali został wezwany
i jak Chrystus zginął zamordowany²⁶.

Turi Carnivali – podobnie jak Colapesce – dźwiga brzemień sycylijskiej historii i przyplaca swoje zaangażowanie polityczne śmiercią na krzyżu. Obaj bohaterowie poświęcają się dla Sycylii. Ich męczeństwo zostaje przedstawione w równie tragicznym i podniosłym tonie. Tym razem jednak zabieg przeprowadzony przez Buttittę ma odwrotny kierunek niż ten (demitologizujący) zastosowany wcześniej w odniesieniu do Mikołaja Ryby czy Robin Hooda z Montelepre. To nie bohaterowie powszechnie znanych ludowych podań, przekazów i legend służą do rekonstrukcji sycylijskiej rzeczywistości, lecz człowiek z ludu stojący na straży sprawiedliwości uciemiężonych chłopów i rolników. To on, ze słowami otuchy na ustach niosący ludziom ewangelię socjalizmu, staje się mitem sycylijskiej odwagi i świadectwem politycznego oddania:

Zdobądź odwagę, nie lękaj się,
nadejdzie dzień, w którym przybędzie Mesjasz,
socjalizm w skrzydlatym płaszczu
co chleb, pokój i poezję niesie;
przyjdzie, jeśli tego chcesz, jeśli świętym jesteś,
jeśliś wrogiem tyranii,

²⁵ *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*.

²⁶ „Ancilu era e nun avia ali / nun era santu e miraculi faccia, / ncelu acchianava senza cordi e scali / e senza appidamenti nni scinnia; / era l'amuri lu sò capitali / e sta ricchizza a tutti la spartia: / Turiddu Carnivali nnuminatu / e comu Cristu muriu ammazatu”.

jeśli poślubisz tę wiarę i szkołę,
która miłością obdarza i ludzi krzepi²⁷.

U Buttitty mitologizacji zostaje poddana również postać matki-karmielki, która niemal w każdej sztuce, w każdej pieśni czy wierszu uzurpuje sobie własną mityczną przestrzeń. To matka Coli lamentuje nad brzegiem morza w oczekiwaniu na syna („Synu, jeśli żyjesz, odezwij się!”²⁸); to matka Salvatora Giuliano odgrywa główną rolę w jego historii, to ona jest ofiarą masakry w Portella della Ginestra i to matka wreszcie rozpacza po śmierci Turiego Carnivali („Synu, ukradłam ci flagę, / matką ci jestem i szczerą towarzyszką”²⁹) i nawołuje lud, by uczcił pamięć jej syna. Matteo Collura – pisarz, eseista, dziennikarz – w swojej książce *Sycylia. Fabryka mitu* z 2013 r. mówi o matce Sycylijce. Przyrównuje ją do postaci Madonny, Matki Chrystusa, która na Sycylii jest główną bohaterką obchodów Wielkiego Tygodnia (Collura, 2013: 61). To ona – *Mater dolorosa* – i jej ból po stracie syna stają się prawdziwymi bohaterami procesji, to ona wzbudza największe wzruszenie wśród Sycylijczyków. Z kolei Sciascia stwierdza, że kluczem do poezji Buttitty jest postać matki³⁰, a matka to Sycylia – Trinacria – trójnożna postać kobiety.

Tak częste przywoływanie przez Buttittę mitu sycylijskiej karmielki wynika, jak twierdzą znawcy jego biografii i twórczości (zob. Collura, 2013: 65, Pasolini, 2007: 29), z potrzeby rekompensaty braku matczynej miłości, z obsesyjnie powracającego w pamięci doświadczenia bycia sierotą, oseskiem wykarmionym nie przez rodzoną matkę, lecz przez obcą kobietę. Jak zauważa Matteo Collura (2013: 65), ów motyw matczynej „duszającej dyktatury” znalazł w twórczości sycylijskiego poety uprzywilejowane miejsce. Jej obecność można odczytać w wersach takich utworów jak: *Lament matki*, *List do niemieckiej matki* czy też przejmującej pieśni *Pociąg słońca*³¹, w której Rosa Scordu, żona i matka, dowiaduje się podczas podróży do Belgii o eksplozji w kopalni węgla i śmierci męża³². To ona staje się symbolem losów sycylijskich emigrantów, opuszczających swoją ziemię w poszukiwaniu godnego życia. To ona ma udźwignąć ciężar tragedii i stać się mitem emigracyjnej niedoli Sycylijczyków.

²⁷ „Fatti curaggiu e nun aviri scantu / ca jornu veni e scinni lu Misia, / lu socialismo cu l’ali di mantu / ca porta paci pani e puisia; / veni si tu lo voi, si tu si santu, / si si nmicu di la tirannia, / s’abbrazzi chissa fidi e chissa scola / chi duna amuri e l’omini cunzola”.

²⁸ „Figghiu, si non si mortu, rispunni!”

²⁹ „Figghiu, ti l’arrubavu la bannera, / mati ti sugnu e cumpagna sincera!”

³⁰ „La Sicilia madre è [...] la chiave della poesia di Buttitta” (por. Sciascia, 1999: 195–196).

³¹ *Lamentu d’una mati; Littra a una mamma tedesca; Lu trenu di lu sulì.*

³² Buttitta nawiązuje do tragedii włoskich emigrantów, którzy stracili życie podczas wybuchu w kopalni w belgijskiej miejscowości Marcinelle w 1956 r.

W świetle powyższych rozważań proces obalenia mitów i mitologizacji sycylijskiej historii i rzeczywistości zdaje się wpisywać w Buttitiańską praktykę pisania o dziejach własnej ziemi i jej mieszkańców. Próba dekonstruowania przez Buttittę wyspiarskich mitów nie służy jednak zanegowaniu ich istnienia, ale ich rewitalizacji, uaktualnieniu i dydaktyczno-moralizatorskiej adaptacji do jego czasów. W sztukach teatralnych Buttitty misja Mikołaja Ryby nabiera uniwersalnego, aktualnego wymiaru, a zdetronizowanie króla z Montelepre staje się pretekstem do ukazania prawdziwego dramatu ludzi z Portella della Ginestra, usuwającego w cień medialnego bandytę Salvatora Giuliano. W poezji Sycyljczyka z Bagherii mitycznymi postaciami stają się natomiast ci, o których historia zdaje się już nie pamiętać lub o których nigdy nie pamiętała. To ludzie dekodyfikujący sycylijską rzeczywistość, to mityczni bohaterowie bez czasu, aktualizujący wyspiarską historię oraz „wylawiający” zeń to, co prawdziwe i przeżyte. Zdemitologizowane postaci z teatralnych eksperymentów Buttitty to wreszcie uważni obserwatorzy sycylijskiego świata, którzy spoglądają nań z tej samej horyzontalnej perspektywy co autor. Herosi zaś z lirycznych pieśni i lamentów Sycyljczyka to zmitologizowani przedstawiciele ludu, o których poeta snuje opowieści, kierując wzrok z ziemskiego, sycylijskiego padolu ku górze. Te dwie różne perspektywy spojrzenia na mit oraz historię odnajdują w twórczości Buttitty wspólny cel i mianownik: zarzucenie sieci utkanej z oczu, które dostrzegą losy jego współbratymców, i wyłowienie ich z mętnej, studziennej wody często przemilczanych dziejów Trinakrii, bo – jak mawia sam poeta:

Sycylia nie ma imienia,
ale miliony głuchoniemych
wtraconych do studni.
Wołam, lecz oni nie słyszą,
A kiedy wyciągam do nich ręce, kasają je.

Chciałbym im podać linę splecioną z żył,
sieć utkana ze źrenic,
by ich wyciągnąć ze studni;
urodziłem się tutaj,
mówię językiem ojców;
a ryby,
a ptaki,
wiatr,
także wiatr!
wpada w uszy
i śpiewa po sycylijsku.

(Buttitta, 1981: 244–255)

Bibliografia

- Buttitta, Ignazio (1981). „Wiersze”. *Literatura na świecie*, 121. Przeł. Mirosław Kosiarkiewicz. 238–249.
- (1986). *Colapesce: leggenda siciliana in due tempi*. Messina: P&M.
- (1997). *La vera storia di Salvatore Giuliano*. Palermo: Sellerio.
- (2007). *La mia vita vorrei scriverla cantando*. Palermo: Sellerio.
- (2010). *Portella della Ginestra. Dramma in quattro atti*. Palermo: Fondazione Ignazio Buttitta e Istituto Ernesto de Martino.
- (2013). „Colapesce: leggenda siciliana in due tempi”. *Cola Pesci*. Dostęp: 20 stycznia 2014 r. w: <http://www.colapisci.it/News/news2014.htm>.
- Collura, Matteo (2013). *Sicilia. La fabbrica del mito*. Milano: Longanesi.
- Di Marco, Salvatore (2011). *Gli occhi del mondo: saggi su Ignazio Buttitta*, Trapani: Coppola.
- Pasolini, Pier Paolo (2007). „Ormai da molto tempo”. W: Ignazio Buttitta. *La mia vita vorrei scriverla cantando*. Palermo: Sellerio. 23–29.
- Robb, Peter (2013). *Sycylijski mrok*. Przeł. Bohdan Maliborski. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Sciascia, Leonardo (1981). „O poezji Ignazio Buttitty”. *Literatura na świecie*, 121. Przeł. A. Kosiarkiewicz. 250–255.
- (1999). *La corda pazza: scrittori e cose della Sicilia*. Milano: Adelphi.
- Tylusińska-Kowalska, Anna (2012). „Aspekt tożsamości i autobiografizm współczesnych pisarzy «sycylijskich» (Leonardo Sciascii, Mattea Collury, Luisy Adorno): kilka refleksji autobiograficzno-interkulturowych”. W: Mirosław Loba, Barbara Łuczak & Alfons Gregori (red.). „*Literatury mniejsze*” *Europy romańskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM. 87–100.

Współcześni pisarze belgijscy wobec II wojny światowej

Przypadek Amélie Nothomb

W 2005 r. Amélie Nothomb, jedna z najpoczytniejszych obecnie belgijskich i, szerzej, frankofońskich pisarek, opublikowała czternastą w swoim dorobku powieść zatytułowaną *Kwas siarkowy*. Utwór ten jest utrzymany w charakterystycznej dla pisarki przerysowanej, groteskowej i ironicznej konwencji, w której to, co trafnie odbiera się jako fikcyjny wytwór czystej fantazji, wydaje się jednocześnie niepokojąco realne i znajome. Niewątpliwie jednak znana z ekstrawagancji oraz dosadnych opisów fizyczności Nothomb posunęła się jeszcze dalej i sięgnęła po środki niemal ostateczne. Tym razem osadziła akcję w zainscenizowanym na potrzeby *reality show* obozie koncentracyjnym, gdzie wszystko – łącznie ze śmiercią – ma wyglądać tak, jak w czasie II wojny światowej.

Tekst wywołał szok i konsternację u krytyków oraz czytelników, którzy dotąd darzyli pisarkę uwielbieniem, a teraz poczuli się zagubieni, gdyż nie wiedzieli, jak potraktować SMS-owy wybór skazanych na śmierć czy lesbijską miłość kapo Zdeny do więźniarki CKZ 114.

Szokujący, choć bardziej przez wzgląd na fikcjonalizację tego wciąż niemal zakazanego tematu niż z uwagi na drastyczne obrazy obozu śmierci koncept miał w założeniu obnażać mechanizmy rządzące światem mediów i niezmiennie upodobanie ludzi do podglądania nieszczęścia innych. Został jednak – przynajmniej w pierwszym odruchu – odebrany jako „przyprawiająca o mdłości próba autopromocji”¹ (Vavasseur, 2005) i niesmaczne spłykanie problematyki obozowej. Rozgłos został jednak osiągnięty, a dyskusja wokół książki z debaty o granicach i sposobie mówienia o Holocauście przerodziła się w dyskusję na temat Holocau-

¹ Fragmenty tekstów podaję we własnym przekładzie.

stu jako takiego i jego obecności w (pop)kulturze. Nothomb wprowadza bowiem wątki, które znamy z autentycznej literatury obozowej, mówi o pojęciu Boga oraz postawie, jaką przyjmuje wobec Niego udręczony człowiek, przywołuje historię Romaina Gary'ego, zastanawia się nad rolą, jaką w walce o przetrwanie i godność odgrywa wybitna, heroiczna jednostka, rzeczywista (Janusz Korczak, Maksymilian Kolbe) bądź wyobrażona. W powieści więźniowie zostają oznaczeni jedynie numerami; imię staje się dodatkowym orężem w walce o człowieczeństwo i autorka wielokrotnie podkreśla jego znaczenie dla utrzymania własnej tożsamości oraz nawiązania więzi z innymi. Wyraźne są również aluzje do słynnego eksperymentu Philipa Zimbardo, a także egzystencjalistyczna refleksja nad rolą i sensem solidarności oraz egoizmu w ekstremalnych warunkach. Na koniec historii, gdy show *Witajcie za drutami* dobiega końca, z ust głównej bohaterki pada zdanie: „Często jest mi wstyd, że przeżyłam”, będące również w tym przypadku syntezą wielu podobnych wyznań osób, które przetrwały. Wszystko to stanowi swego rodzaju kompendium i uproszczoną sumę relacji znanych ze wspomnień ocalałych więźniów. Dla młodzieży jednak oraz osób niezajmujących się podobną tematyką ta forma przekazywania wiedzy zdaje się mieć istotną wartość, co potwierdza wprowadzenie *Kwasu siarkowego* do programu lektur obowiązkowych we francuskich szkołach.

Główny zamysł autorki stanowiło jednak obnażenie coraz dalej idących praktyk stacji telewizyjnych, które w imię nadrzędnych dla nich celów – oglądalności i dochodów – posuwają się do epatowania drastycznością, znoszą wszelkie bariery moralne, nie szanują prywatności, poniżają, inwigilują i nie cofają się przed emocjonalnym ekshibicjonizmem. Jeszcze mocniej niż telewizyjni producenci zostaje skrytykowana widownia programów typu *reality show*, kreująca popyt lub przyzwalającą reagującą na istniejącą podaż, z pewnością równie odpowiedzialna za postępujący upadek kultury mediów i społeczeństw. Taka postawa upodabnia ją do biernych, zaślepionych sąsiadów, przyjaciół, przypadkowych przechodniów, pracowników fabryk, którzy podczas II wojny światowej preferowali życie w nieświadomości, nieczuli na transporty, łapanek, aresztowania, egzekucje – nawet jeśli trudno porównywać strach o własne życie, z pewnością motywujący większość takich zachowań, z bezrozumną potrzebą sadystycznej rozrywki. Milczące przyzwolenie czy strachliwa obojętność równały się i równają współudziałowi w winie, o czym oddzielony od krzywdy szklanym ekranem oraz wirtualną odległością współczesny człowiek często zapomina.

Popularność tematyki II wojny światowej w literaturze i kulturze

Przypadek Nothomb jest być może szczególny i skrajny, nie wydaje się jednak odosobniony – współcześni twórcy wykazują ogromne, wciąż rosnące zainteresowanie tematyką II wojny światowej. Każdy kolejny sezon literacki obfituje w dzieła, których akcja jest osadzona w tym okresie. Ich bohaterowie mają żydowskie korzenie, są nazistowskimi oprawcami lub ich obciążonymi poczuciem winy i wstydu dziećmi (Mueth, 2011).

Literatura belgijska nie stanowi w tym względzie wyjątku. Temat II wojny światowej pojawia się jednak w belgijskiej literaturze i historiografii znacznie później niż w przypadku innych krajów – dopiero w połowie lat 70. Za to od początku XXI w. rozwija się z niezwykłą dynamiką, jakby próbując nadrobić zaległości i zwerbalizować traumę, niepokoje i ocenę tego tragicznego okresu (Aron et al., 1997: 8). W przeciągu trzech ostatnich dekad tematykę tę poruszali w swych tekstach między innymi: Henry Bauchau, Françoise Lalande, Vincent Engel, Philippe Blasband, Bernard Gheur, François Weerts, Alain Berenboom, Véronique Bergen, Vera Feyder, François Emmanuel, Rossano Rossi. Równie często, jeśli nawet nie częściej, II wojna światowa przenika do teatru, między innymi do dzieł takich dramatopisarzy jak Michèle Fabien, René Kalisky, Adolphe Nysenholc, Jean-Marie Piemme. Refleksje związane z tym okresem wyrażają również poeci: Caroline Lamarche, Werner Lambersy czy William Cliff, a także eseiści: Jacques Sojcher i Alain Bosquet. Wszystkie te nazwiska firmują jednak publikacje wydane po 1980 r. Zanim przejdę do analizy tekstów wybranych autorów, chciałabym pokrótce zarysować specyfikę belgijskiego doświadczenia II wojny światowej oraz jej wpływu na belgijskie pisarstwo w latach powojennych.

Belgijskie doświadczenia II wojny światowej

Podobnie jak w przypadku Francuzów, w pamięci Belgów to I wojna światowa zapisała się jako *La Grande Guerre* – „wielka wojna”, ta, która najmocniej naznaczyła historię tego młodego narodu. Nie umniejsza to jednak znaczenia, jakie w niespełna 185-letniej historii Belgów mają lata 1940–1945. Kwestie dla Belgii bolesne – zarówno w trakcie wojny, jak i po jej zakończeniu – to przede wszystkim trudności w ocenie deklaracji neutralności oraz szybkiej kapitulacji, odpowiedzialność za kolaborację

(polityczną, ekonomiczną, militarną), eksterminacja ludności żydowskiej, a także głębokie wewnętrzne różnice pomiędzy regionami językowymi, opcjami politycznymi i klasami społecznymi, których kulminacją była *question royale*.

Kraj ten nie doświadczył jednak okropieństw wojny w skali takiej jak Polska ani nie był niemal bratobójczo rozdarty niczym Francja, która za sprawą rządu Vichy zupełnie jawnie kolaborowała. Nie należał też do najważniejszych sił w europejskim konflikcie. Warto dodać, że to właśnie w Belgii odsetek Żydów uratowanych przed deportacją był największy w Europie – 56% w stosunku do liczby sprzed wojny (De Vos, 2004: 136).

W pierwszych powojennych latach Belgowie skupili się przede wszystkim na odbudowie kraju, utrudnionej przez konflikt wywołany *question royale*, czyli dyskusją na temat postawy króla Leopolda III, która zdominowała końcowy etap wojny i niemal całą kolejną dekadę². Napięcie związane ze sprawą powrotu do kraju króla uznanego przez rząd za niezdolnego do sprawowania swojej funkcji doprowadziło nawet do serii zamachów bombowych i krwawych strajków robotniczych. W 1951 r. problem udało się wreszcie rozwiązać dzięki abdykacji Leopolda oraz przekazaniu władzy Baldwinowi I. Kompromis był jednak tak kruchy, a wewnętrzne relacje tak delikatne, że politycy, badacze i literaci woleli raczej skierować uwagę ku przyszłości, niż rozgrzebywać niejasną, zawiłą, niebezpiecznie bliską przeszłość. Starano się zapomnieć o tamtym trudnym okresie i skupić się na – mniej więcej stabilnym – „teraz”.

II wojna światowa we francuskojęzycznej literaturze Belgii

II wojna światowa pojawiła się w belgijskim dyskursie naukowym i publicznym stosunkowo późno – na przełomie lat 60. i 70. W 1969 r. w Brukseli powstało Centrum Badań nad Drugą Wojną Światową, a w 1971 r. ukazało się pierwsze kompleksowe dzieło poświęcone historii okupowanej Belgii – *L'An 40. La Belgique occupée (Belgia pod okupacją)* J. Gérard-Libois i J. Gotovitcha, które na długo stało się podstawowym i niepodważalnym źródłem wiedzy o tym okresie (Kesteloot, 2005: 14). Niespełna 10 lat później utworzono Fundację Auschwitz, a pamięć i świadomość ludzką rozbudził film *Comme si c'était hier (Jakby to było wczoraj)*, w reżyserii Myriam Abramowicz i Esther Hoffenberg), opowiadający o bo-

² Obszerne opracowanie tematu znajduje się w książce Jeana Stengersa *Léopold III et le Gouvernement* (1980). Warto zapoznać się także z punktem widzenia samego króla, przedstawionym w *Pour l'Histoire. Sur quelques épisodes de mon règne* (Léopold III, 2001).

haterskim ukrywaniu żydowskich dzieci przez belgijskie rodziny i późniejszym odkrywaniu swych korzeni przez owe *enfants cachés*.

Twórcy literatury zajęli się II wojną światową, idąc śladem działalności historycznej, naukowej i kulturalnej zapoczątkowanej pod koniec lat 60. Bezpośrednio po wojnie Belgowie zdawali się raczej uciekać od rozliczeń i refleksji związanych z tym bolesnym okresem. Powojenne świadectwa, stosunkowo nieliczne w porównaniu z dorobkiem innych europejskich narodów, z pewnością nie zdobyły – ani w momencie publikacji, ani z biegiem lat – takiego rozgłosu i znaczenia jak dzieła Prima Leviego, Roberta Antelma czy Tadeusza Borowskiego. Trauma II wojny światowej, ale też wciąż żywe wspomnienie „wielkiej wojny” oraz zagrożenie komunizmem z jednej, a skrajną prawicą z drugiej strony, wywierały na literackie środowiska Belgii szczególny wpływ, który objawiał się odmową klasycznego użycia języka, odwrotem od historyzmu i zwrotem ku ponadczasowym, uniwersalnym wartościom moralnym (Quaghebeur, 1998: 289). Kiedy w odpowiedzi na upadek europejskiej cywilizacji i kryzys wartości we Francji rozwinął się między innymi egzystencjalizm, Belgowie skłaniali się raczej ku pewnej artystycznej przygodzie, łączącej eteryczny język z wyidealizowaną moralnością. Zamiast odwoływać się do bardzo konkretnej, przeżytej historii, pisarze budowali światy mityczne. Odwoływali się przy tym do nieprzemijalnych, uniwersalnych wartości. Równolegle tworzono wciąż w nurcie surrealizmu, praktykowano zabawę formą, sprawdzano granice wytrzymałości języka czy dokonywano wręcz jawnej jego dekonstrukcji. Ta charakterystyczna cecha belgijskiego pisarstwa stanowiła jednak równocześnie, jak podkreśla Marc Quaghebeur (1998: 276), rodzaj zagrożenia i słabości wobec historii, która toczy się dalej, lecz jest niezrozumiana, nieprzeanalizowana, nieodpuszczona, a zatem niebezpieczna.

Od 1976 r., wraz z wydaniem *Une autre Belgique (Inna Belgia)* Pierre’a Mertensa i za sprawą tekstów *La Belgique malgré tout* (1980, *Belgia mimo wszystko*) J. Sojchera oraz *Balises pour l’histoire de nos lettres* (1983, *Zarys historii naszej literatury*) M. Quaghebeura, rozwijało się i rozpowszechniało pojęcie *belgitude*. Rozpoczęła się również dyskusja wokół tego pojęcia, które zakładało „przyznanie się” do belgijskości, zaprzestanie jej maskowania oraz odcinania się od niej, a także brak kompleksów wobec Paryża i zwrócenie się ku własnej, niezrozumianej jeszcze do końca historii. W tym okresie II wojna światowa wyraźniej przebija się do świadomości twórców i czytelników, głównie za sprawą teatru (René Kalisky, Jean Louvet, Jean-Marie Piemme) oraz prozy (Henry Bauchau, Pierre Mertens, Françoise Lalande, Gaston Compère). Temat wojny rzadko jednak jest podejmowany wprost, a wielu pisarzy z tego pokolenia napraw-

dę szczerze wypowie się o tym doświadczeniu dopiero pod koniec życia, u progu XXI w. (między innymi Henry Bauchau w *Enfant Rieur* [2011, *Uśmiechnięte dziecko*] czy *Chemin sous la neige* [2013, *Droga pod śniegiem*]; Adolphe Nysenholc w *Boubelè, l'enfant à l'ombre* [2007, *Boubelè, dziecko w cieniu*]).

Kolejne pokolenie, urodzone w latach 50. i 60., II wojnę światową wprowadza do literatury już nie poprzez dokument, powieść historyczną, świadectwo czy wspomnienia, lecz jako motyw i element literackiej fikcji. W ten sposób łączy swój głos z prężnym w ostatnich latach nurtem związanym z II wojną, omawianym już jako pisarstwo *postmemory* (Hirsch, 2008: 105).

Jednymi z najciekawszych twórców z tego pokolenia wydają się być François Emmanuel (1952) oraz Vincent Engel (1963). Obaj są przedstawicielami owego „pokolenia dzieci”, które wojny nie doświadczyło osobiście. Ich młodość przypadła jednak na czas stopniowego „uczenia się”, jak mówić o wojnie, odkrywania nowych faktów i perspektyw, wychodzenia z trwającego latami milczenia. Kiedy zaczęli tworzyć, światło dzienne ujrzało już wiele znakomitych tekstów w większym lub mniejszym stopniu podejmujących temat II wojny światowej – wystarczy wymienić dzieła takich twórców jak David Scheinert, Paul Nothomb, Paul Willems czy Daniel Gillès (cykl *Cinquième commandement*, 1974–1981 [*Piąte przykazanie*]).

Emmanuela i Engela łączy jednak nie tylko pokolenie, lecz także nieco postmodernistyczny sposób ujmowania tematu, a ponadto żywe zainteresowanie historią wojenną oraz losem Żydów. Ich teksty odwołują się bezpośrednio i otwarcie do II wojny, lecz – z wyjątkiem *Retour à Satyah* (1989) i *La Passion Savinsen* (1998) Emmanuela – ich akcja nie jest osadzona w tym okresie. Obaj pisarze wykorzystują odniesienia do II wojny światowej, by przez ich pryzmat snuć refleksję dotyczącą obrazu przeszłości i teraźniejszości. Kreują także pewną wizję przyszłości, analizują uniwersalne mechanizmy powstawania zła oraz przyjmowane wobec niego postawy. Ich teksty skupiają się na historii pojedynczych podmiotów, która pomaga lepiej zrozumieć losy zbiorowości.

***La Question humaine* François Emmanuela**

Powieść *La Question humaine* (*Kwestia ludzka*) została przetłumaczona na 10 języków i zekranizowana w 2007 r. Nie jest jedyną książką w dorobku Emmanuela poruszającą temat wojny – należy wspomnieć też *La Passion Savinsen* (1998, *Pasja Savinsenów*), opowiadającą o zakazanej miłości między francuską arystokratką a kapitanem niemieckiej armii

w okupowanej Francji, czy *Retour à Satyah* (1989, *Powrót do Satyah*), skupiającą się na rozpaczliwych poszukiwaniach korzeni i tożsamości, jakie podejmuje osierocony w czasie wojny Żyd. *La Question humaine* różni się jednak znacznie od pozostałych dzieł Emmanuela. Za inspirację do napisania tego opowiadania, jak tekst określa sam autor, posłużyła odnaleziona przypadkiem niemiecka notatka techniczna z 5 czerwca 1942 r.³, opatrzona stemplem *Geheime Reichssache* (*Tajemnica państwowa*) i precyzująca zmiany, jakie muszą zostać wprowadzone do ciężarówek – komór gazowych w Kulmhof (Chełmno nad Nerem) w celu efektywniejszej „likwidacji załadunku”.

Autora uderzył w niej przede wszystkim nieludzki charakter języka i bezpodmiotowe, „techniczne” określanie mordowanych ludzi oraz ich zachowań, a także obraz zagłady, postrzeganej jako działanie starannie zaplanowanej, stale udoskonalanej i wydajnej maszyny śmierci. Związek z tematem nazizmu i Holocaustu zarysowuje się w tym utworze na kilku płaszczyznach. Pierwsza z nich to historia dorosłego mężczyzny, który przez całe życie w milczeniu zmagają się z traumą wynikającą z bycia synem nazistowskiego kata i może jedynie domyślać się zbrodni dokonanych przez ojca. Jego losy poznajemy z perspektywy zatrudnionego w koncernie SC Farb psychologa biznesu, który na polecenie zarządu spółki obserwuje i ocenia stan psychiczny przełożonego. W charakterze Mathiasa Jüsta, dyrektora francuskiej filii niemieckiego koncernu, uwidaczniają się głęboko skrywane cierpienie, wstyd oraz niezrozumienie – jest on człowiekiem zamkniętym w sobie, nerwowym pedantem i perfekcjonistą. Do ostatecznego załamania i psychicznej dewastacji doprowadzają go otrzymywane anonimy, zawierające kolaże i modyfikacje wspomnianej noty technicznej, podpisanej nazwiskiem „Willy Jüst”.

Pierwszy anonim zawierał cały tekst noty; w kolejnym została ona wydrukowana na innym tekście, który składał się ze współczesnych wskazówek technicznych dotyczących nowego produktu, linii produkcyjnej, pracownika itp., wymienianych między poszczególnymi działami SC Farb. List kończył się aforyzmem Karla Krausa: „Oryginał, nad którym wzięła górę imitacja, przestaje być oryginałem”. Trzecia przesyłka to chaotyczny kolaż wyrazów, liter, urywków zdań, z wtrąceniami ze współcześnie stosowanej terminologii, w których pewne terminy niespodziewanie zastąpiono innymi. „Poza poczuciem niezrozumienia to właśnie ten świadomie nieorganizowany aspekt montażu budził prawdziwy strach” (Emmanuel, 2000: 66). Po dokładniejszej analizie narrator rozpoznaje we wstawionych fragmentach język stosowany w działach osobowych, zarządzaniu zasobami

³ Dostępna w języku francuskim (PHDN [1998]) lub niemieckim (NS-Archiv [2014]).

ludzkimi i dziale kadr, choć spodziewałby się raczej nawiązań do łańcucha produkcji. Ostatni list jest niemal pusty, jeśli nie liczyć daty „5 czerwca 1942”, podpisu „Jüst” oraz ciągu wyrazów:

instrukcje, bezpieczeństwo, funkcjonowanie, oczyszczenie, obserwacja, załadunek, hałas, praca nocna, rozwój, ewaluacja. Nie słyszeć. Nie widzieć. Nieustannie zmywać z siebie ludzki brud. Wymawiać czyste słowa, które nie brudzą. Aussiedlung. Umstrukturierung. Umsiedlung. Umstellung. Delokalisierung. Selektion. Evakuierung. Technische Entlassung. Endlösung der Frage. Machina śmierci została włączona. (Emmanuel, 2000: 69)

Narrator powieści Emmanuela będzie musiał poświęcić dużo czasu, przeprowadzić liczne poszukiwania i rozmowy, dokonać wielu obserwacji, zanim zrozumie okrutną intrygę uknutą przez anonimowego nadawcę listów. Podobnie jak i czytelnik, nie od razu dostrzeże on paralełę między nazistowską machiną, której działanie charakteryzuje się wydajnością, czystością i dokładnością, a współczesną korporacją, opisaną przez narratora już na pierwszych stronach:

Metody mojej pracy w firmie czerpały na równi z gier i inscenizacji, co z dawnych technik wschodu, w których chodziło o popchnięcie człowieka do przekraczania jego własnych granic. Bojowe metafory dominowały w tych działaniach, a że jakoby z definicji żyliśmy we wrogim środowisku, moim zadaniem było wyzwolić w uczestnikach seminariów tę naturalną agresję, dzięki której mieli mocniej się zaangażować i stać się bardziej wydajni, a w końcu i produktywni [...]. Bez mrugnięcia okiem uczestniczyłem w brutalnych manifestacjach szalonej przemocy. Moją rolą było naprowadzić ją na jedyny cel, jaki mi wskazano: miałem uczynić z tych pracowników żołnierzy, rycerzy przedsiębiorstwa, rywalizujących podwładnych, po to, by ta filia SC Farb stała się wspólnym przedsięwzięciem, którym niegdyś była. (Emmanuel, 2000: 69)

Zresztą sama nazwa firmy, którą narrator „określiłby jako SG Farb” (Emmanuel, 2000: 14), nasuwa wieloznaczne skojarzenia z niemieckim koncernem IG Farben. Wykorzystywano w nim pracę więźniów i produkowano cyklon B. Koncern ten działał nieprzerwanie od 1925 do 2003 r., mimo oskarżeń wniesionych przeciwko niemu podczas procesów norymberskich.

Narrator stopniowo odkrywa intrygę nadawcy listów i jego związki z nim samym, a także znaną, ale nie do końca uświadamianą sobie historię eksterminacji. Śledzący ten proces czytelnik dostrzega także sugerowane przez Emmanuela podobieństwo między nazistowską machiną zagłady a nowoczesną korporacją. Autor maluje niepokojącą wizję wielkich koncernów i, ogólnie, kapitalistycznego świata produkcji nastawionego na wydajność, zysk, czystość, doskonałość – tak techniczną, jak i estetyczną. Formułuje też wyraźne zastrzeżenia dotyczące polityki wielkich przedsię-

biorstw, okrutnych praw rynku pracy, masowych zwolnień, nadmiernej eksploatacji pracowników oraz nieposkromionej potrzeby bogacenia się – niezależnie od ceny, jaką płać jednostki, rodziny, społeczność, środowisko naturalne.

Przed wszystkim jednak Emmanuel zwraca uwagę na problem języka, który potrafi znaleźć określenia na najgorsze okrucieństwa i niesprawiedliwości poprzez zmianę wydźwięku słów oraz pomniejszenie ich wagi; w ten sposób zafałszowuje rzeczywistość i otumania sumienia. Autor snuje refleksję na temat czasów obecnych, w których sztab specjalistów od PR i marketingu czuwa nad tym, by pozornie pozytywne kategorie „bezpieczeństwa”, „efektywności”, „czystości”, „poprawności”, „wydajności” itp. maskowały rzeczywiste posunięcia, brutalne i nieludzkie. Równolegle porusza temat brzemienia pamięci odziedziczonego po rodzicach – mówi o potrzebie zemsty, jaką mogą odczuwać dzieci ofiar, i o poczuciu wstydu u dzieci katów. Z poziomu jednostek nietrudno przenieść tę refleksję na poziom całych narodów, ich dzisiejszych relacji i uprzedzeń.

Mon voisin c'est quelqu'un Vincenta Engela

Tematyce Holocaustu i II wojny światowej Engel poświęca w swej twórczości miejsce szczególne. Jako potomek polskich Żydów zamordowanych w Auschwitz poczuwa się do obowiązku podtrzymywania pamięci nie tylko o ofiarach Shoah, lecz także o ich bogatej przedwojennej kulturze oraz zagrożeniach, wcale nie tak dalekich od nazizmu, które wciąż drzemią w dzisiejszej europejskiej cywilizacji. Świadczą o tym jego utwory z pogranicza fikcji i dokumentu oraz świadectwa, jak choćby rozprawa doktorska poświęcona postaci Eliego Wiesela czy *Le don de Mala-Léa* (2006, *Dar Mala-Lei*) – ujęta w chronologiczną narrację biografia Davida Susskinda, zmarłego w 2011 r. zasłużonego działacza belgijskiej społeczności żydowskiej. W utworze tym autor używa swojego głosu i służy swym piórem historii, która nie zdażyła lub nie mogła zostać opowiedziana przez jej bohatera.

Akcja *Mon voisin c'est quelqu'un* (2002, *Mój sąsiad jest kims*) toczy się we współczesnych Niemczech. Narrator, Otto, to *everyman*, wiodący banalną egzystencję sprzedawcy akwariów. Przypadkowe spotkanie z bogatym sąsiadem Jorgiem van Elpenem, przywódcą skrajnie prawicowej partii nacjonalistycznej – a więc z „naprawdę kims” – zmienia bieg jego życia, wplątuje go w praktykę manipulacji ludźmi, faktami, mediami i opinią publiczną. Mimo starań sąsiadki i przyjaciółki, lewicującej nauczycielki Katrin, nie wykazuje on najmniejszego zainteresowania historią, polityką

czy aktualnymi wydarzeniami w kraju – jest bierny i obojętny. Te dwie cechy wywołają ciąg tragicznych konsekwencji. Bohater ślepo wykonuje polecenia władczego i fascynującego Jorga van Elpena, między innymi przeprowadza zamach bombowy na sklep, którego właściciel ma pochodzenie żydowskie, i porywa wpływowego dziennikarza, by wbrew jego woli i za pomocą komputerowej manipulacji wykorzystać go jako rzecznika neonazistowskiej sprawy. Historia nie kończy się szczęśliwie – pełna podejrzeń Katrin ginie w sfigowanym wypadku samochodowym; umiera także Rachel, młoda Żydówka, dziewczyna porwanego dziennikarza, w której zakochał się Otto. Jorg van Elpen i jego bezwolny pomocnik nie przestają pracować nad powtórным urzeczywistnieniem potwornej ideologii.

Mon voisin c'est quelqu'un to refleksja na temat faszyzmu przejawiającego się w różnych formach i obecnego w rozmaitych kontekstach. Autor analizuje znany, nieustannie powtarzający się mechanizm, który wyniósł Hitlera do władzy, a miliony ludzi ślepo podporządkował fanatycznej ideologii. Jest to także historia uśpionego narodu, który pewnego ranka budzi się z gorzkim smakiem w ustach.

Publikacja powieści zbiegła się w czasie z zaskakującym wynikiem wyborów prezydenckich we Francji w 2002 r. W ich drugiej turze Jacques Chirac rywalizował z prawicowym ekstremistą Jean-Marie Le Penem. W kontekście postępującego ożywienia środowisk neonazistowskich wynik tych wyborów wywołał dyskusję nad mechanizmami, dzięki którym takie ugrupowania zdobywają rozgłos i poparcie, nawet po tym, co naziści zgotowali Europie. Uwypukliły się wówczas także zagrożenia niesione przez narastającą różnorodność rasową i kulturową Europy, tzw. *multikulti*. Zjawisko to zaczyna wywoływać pewne problemy polityczne oraz społeczne nawet w otwartym i mającym w dużej mierze lewicowe poglądy społeczeństwie francuskim. Niezmiernie wysokie jest ryzyko powrotu znanych z historii okrucieństw i podziałów, wynikające z postępującej amnezji, obojętności na sprawy przeszłości, z ogólnoeuropejskiego skupienia na teraźniejszości, a także z istnienia nieprzepracowanego wciąż bagażu wojennych doświadczeń i wzajemnych animozji.

Zmierzając ku podsumowaniu

W 2006 r. ukazało się krótkie opowiadanie *Vae Victis*. Jego bohaterami są dwaj belgijscy ludzie pióra: Baptiste Morgan i Marek Mauvoisin – wysoki, białowłosy, ekscentryczny, kontrowersyjny, rozprawiający ze swadą poeta oraz piewca belgijskiej literatury narodowej. Po latach wzajemnych

żałów i nieporozumień spotykają się oni, by podczas spacerów po Rzymie dokończyć przerwane kiedyś dyskusje. Temat II wojny nie pojawia się otwarcie, ale czujemy wyraźnie, że jej widmo unosi się subtelnie nad każdym poruszonym zagadnieniem. Pomędzy estetycznymi dywagacjami i refleksjami dotyczącymi historii Wiecznego Miasta, jego architektury, śladów Mussoliniego czy roli Kościoła mężczyźni wracają w rozmowie do ojczyzny, „kraju, który nie powinien był istnieć” (Engel, 2006: 32), i do małego podwórka belgijskiej literatury. W jednej z retrospekcji widzimy scenę spotkania bohaterów w państwowej instytucji w centrum Brukseli, na które Mauvoisin przychodzi spóźniony, niedysponowany po pogrzebie swojego mentora. W gabinecie wybucha płaczem. Szlochając, wykrztusza: „moje pokolenie jest stracone, złożone w ofierze, zepsute; twoje ma wszystko przed sobą, ma jeszcze szansę, nie musiało znosić ciszy wojny, tabu, niewypowiedzianego, niewypowiadalnego, przestępczych kompromisów – do was należy przyszłość” (Engel, 2006: 87). Młodszy z literatów długo zastanawia się, dlaczego w ogóle otrzymał zaproszenie na te dziwne, melancholijne spacerunki. Odpowiedź uzyskuje w dniu wyjazdu, gdy Mauvoisin wręcza mu kopertę z manuskrypcem powieści i prosi o opublikowanie jej w dowolnym wydawnictwie, pod dowolnym nazwiskiem. Tekst, zatytułowany *La vie aura passé comme un grand château triste* (*Życie przeminie niczym wielki, smutny zamek*), przyjmuje Gallimard, na okładce zaś pojawia się pseudonim „Jimmy Craven”.

Ten krótki, mało znany tekst to bardzo przejrzysta powieść z kluczem. Autorem opowiadania *Vae Victis* jest znany nam już Vincent Engel, rocznik 1963, a Baptiste Morgan jest jego literackim *alter ego* – pod tym pseudonimem pisarz wydawał swoje pierwsze teksty. Pod postacią jego powieściowego rozmówcy można rozpoznać Marca Quaghebeura, rocznik 1947, wybitnego znawcę literatury belgijskiej i jej gorącego propagatora. Ich rozmowy, między innymi o Henrym Bauchau, „pasjonacie mitologicznych i historycznych figur przywódców, który zbyt późno przeszedł od kolaboracji do ruchu oporu” (Engel, 2006: 57), toczą się w pięknym kadrze, zgrabnie nawiązującym do *Tempo di Roma* Alexisa Curversa. Po Rzymie spacerują zatem dwaj literaci reprezentujący różne pokolenia, różne religie, różne poglądy estetyczne i polityczne. Łączą ich: kraj, który obaj traktują z dystansem oraz ironią, żywe zainteresowanie przeszłością Belgii i losem Żydów. Po latach milczenia rozmawiają o tym, co ich niegdyś poróżniło, a ich dialogi tylko pozornie dotyczą sztuki i polityki. Dystans czasu, przestrzeni i doświadczenie życiowe pozwalają przyznać się do błędów, spojrzeć na drugiego łagodniejszym okiem, dostrzec niewidoczne wcześniej mechanizmy czy intencje. Tekst ten można potraktować jako li

tylko melancholijną historię nostalgicznych spacerów. Możliwe jest także inne odczytanie, które uwidacznia szerszą analogię do belgijskiej tradycji i praktyki niemówienia o trudnych sprawach, o długoletnich konfliktach, żalach i o przeszłości, od której nie da się uciec i która dopiero teraz dochodzi do głosu. Scena płaczu w gabinecie, wypowiedź dotycząca pokoleń oraz przekazanie manuskryptu, a przede wszystkim jego opublikowanie pod mieszanym pseudonimem „Jimmy Craven”⁴ – to symboliczne przekazanie pałeczki. „Stracone pokolenie”, które przemilczało doświadczenie wojenne – choć może istniała potrzeba mówienia o nim – ustanawia „nowe” pokolenie spadkobiercą i kontynuatorem wspólnej, choć różnie przeżywanej pamięci. Opowiadanie wyraźnie wskazuje rolę oraz obowiązki, jakie ma do wypełnienia pokolenie niedoświadczone ani wojną, ani milczeniem, które po niej zapanowało.

Podsumowanie

Przedstawieni w powyższej analizie pisarze dowodzą nie tylko stałego czy wręcz rosnącego zainteresowania tematyką II wojny światowej we francuskojęzycznej literaturze, lecz także inwencji i świeżego spojrzenia w potraktowaniu dobrze znanej problematyki lub motywów. Pisanie o wojnie nie jest, oczywiście, nowością, ale w kontekście wcześniejszego potraktowania tego tematu, specyfiki belgijskiej literatury i belgijskiego dyskursu publicznego przedstawianie jej wprost stanowi wyraźną zmianę. Wymienieni pisarze zdają się być także świadomi pewnego przesycenia tą tematyką i dlatego prawdopodobnie starają się zmienić nieco paradygmat – chcą, by powrót do tematyki wojennej służył czemuś jeszcze, by za jego sprawą nie tylko przybliżyć wiedzę o przeszłości, lecz także mówić o problemach współczesności, przyrzeć się im przez jej pryzmat. Omówione utwory są przykładami literackiej transpozycji nie tylko odkryć, eksperymentów, refleksji, wcześniejszych dzieł i świadectw, lecz także przełamania mitu o przemilczeniu. Trudno nie skojarzyć tematyki tekstów Emmanuela, Engela czy Nothomb z eksperymentami i przemyśleniami Zimbarda, Milgreda, Hanny Arendt. Przedstawione narracje rozwijają się dwutorowo, tworzą dwie perspektywy i przestrzenie czasowe. I choć zabieg ten spotyka się często w tekstach o charakterze autobiograficznym czy wspomnieniowym opowiadających o przeżyciach osób, które w bardziej bezpośredni

⁴ Jimmy, główny bohater *Tempo di Roma* Alexisa Curversa, to młody Belg odkrywający Rzym. Sir Craven, arystokrata i esteta, starszy od Jimmy’ego, jest jego przyjacielem, mentorem i dobroczyńcą.

sposób doświadczyły traumy wojny (np. *Boulevard périphérique* Bauchau, 2008), w przypadku utworów beletrystycznych jest to rozwiązanie zasługujące na uwagę. Fikcja pozwala niekiedy powiedzieć i zobaczyć więcej, z dystansem. Jako przedstawiciele pokolenia, którego nie naznaczyły trauma (inaczej niż ich dziadków) oraz milczenie (w odróżnieniu od ich rodziców), pisarze ci starają się przełożyć doświadczenie II wojny na świat współczesny, nie tak wcale odległy, jak nam się wydaje, od tryumfu nazizmu. Wskazują na różnorodne zagrożenia płynące z niezmiennej żądzy bogacenia się, kontroli i władzy, jak również z upadku granic moralnych związanego z dynamicznym rozwojem oraz wszechobecnością technologii i nowych mediów.

W rozumieniu Engela literatura – i sztuka w ogóle – mają do odegrania niezbywalną i kluczową rolę jako przekaznik świadomości i wrażliwości historycznej. Omówione utwory odwołują się do II wojny światowej, przede wszystkim do Holocaustu. Akcja żadnego z nich nie toczy się jednak podczas samego konfliktu, a w czasach późniejszych, obecnych. Narracje te są projekcjami zdarzeń i mechanizmów II wojny na teraźniejszość oraz problemy naszych czasów, próbą wykazania nierozzerwalnych związków między doświadczeniem sprzed 70 lat a sytuacją obecną. Na zasadzie analogii starają się uwidocznic pewne uśpione, lecz wciąż żywe zagrożenia i ich mechanizmy.

Bibliografia

- Aron, Paul & al. (1997). „Présentation”. W: Paul Aron & al. *Leurs Occupations: l'impact de la Seconde Guerre mondiale sur la littérature en Belgique. Actes de la section „Littérature” du colloque „Société, culture et mentalités. L'impact de la Seconde Guerre mondiale en Belgique”*. Bruxelles: Textyles. 7–20.
- De Vos, Luc (2004). *La Belgique et la Seconde Guerre mondiale*. Bruxelles: Racine.
- Emmanuel, François (1989). *Retour à Satyah*. Aix-en-Provence: Alinéa.
- (1998). *La Passion Savinsen*. Paris: Stock.
- (2000). *La Question humaine*. Paris: Stock.
- Engel, Vincent (2002). *Mon voisin, c'est quelqu'un*. Paris: Fayard.
- (2006). *Vae victis*. Bruxelles: Grand Miroir.
- Gérard-Libois, Jules & José Gotovitch (1971). *L'An 40. La Belgique occupée*, Bruxelles: CRISP.
- Hirsch, Marianne (2008). „The Generation of Postmemory”. *Poetics today*, 29/1. 103–128.
- Kesteloot, Chantal (2005). „Il ne s'agit pas ici d'un best-seller de qualité incertaine' Quelques échos suscités par la parution de L'An 40”. *Cahiers d'histoire du temps présent*, 15. Dostęp: 30 czerwca 2014 r. w: http://www.cegesoma.be/docs/media/chtp_beg/chtp_15/chtp15_003_Kesteloot.pdf.

- Léopold III (2001). *Pour l'Histoire. Sur quelques épisodes de mon règne*. Paris: Racine.
- Mueth, Annabelle (2011). „Résonances contemporaines de la Seconde Guerre mondiale dans la littérature française et allemande: la figure de la victime”. *Journée 2011 de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*. Dostęp: 1 stycznia 2014 r. w: <http://vox-poetica.com/sflgc/actes/JE2011/mueth.html>.
- Nothomb, Amélie (2005). *Acide sulfurique*. Paris: Albin Michel.
- NS-Archiv (2014). „Auschwitz auf Rädern”. *NS-Archiv: Dokumente zum Nationalsozialismus*. Dostęp: 1 stycznia 2014 r. w: <http://www.ns-archiv.de/einsatzgruppen/gaswagen/97000.php>.
- PHDN (1998). „97 000 avec trois voitures...”. *Pratique de l'Histoire et Dévoiements Négationnistes*. Dostęp: 1 stycznia 2014 r. w: <http://www.phdn.org/histgen/camionsgaz/rauff420605.html>.
- Quaghebeur, Marc (1998). *Balises pour l'histoire des Lettres belges de langue française*. Bruxelles: Labor.
- Stengers, Jean (1980). *Léopold III et le Gouvernement*. Gembloux: Duculot.
- Vavasseur, Pierre (2005). „Le livre d'Amélie Nothomb nous révolte”. *Le Parisien*. 25 sierpnia. Dostęp: 30 czerwca 2014 r. w: <http://www.leparisien.fr/loisirs-et-spectacles/le-livre-d-amelie-nothomb-nous-revolte-25-08-2005-2006235221.php>.

Gabriel Ferrater tłumacz. Mit a postać literacka

W latach 60. i 70. ubiegłego wieku Barcelona stała się centrum wydawniczym Hiszpanii. W ten sposób wywarła ogromny wpływ na kulturę katalońską i hiszpańską. Tę wysoką pozycję osiągnęła pomimo trudnej sytuacji ekonomicznej, cenzury literackiej i izolacji kulturalnej w czasach dyktatury generała Franco. Wydawcy musieli wtedy stawiać czoła zarówno krępującej ich działalności cenzurze, jak i systemowi nieudogodnień i sankcji prawnych mających na celu ograniczenie katalońskiego rynku wydawniczego do ram wyznaczonych przez reżim. Pomimo tych utrudnień, domy wydawnicze, takie jak Seix Barral, rozwinęły swoją działalność i w miarę swoich możliwości, dzięki tłumaczeniom, przybliżały czytelnikom literaturę światową, do której większość mieszkańców Półwyspu Iberyjskiego nie miała wówczas dostępu.

Przykładem ich sukcesu było ustanowienie we współpracy z europejskimi wydawnictwami międzynarodowej nagrody literackiej Prix International de Littérature, która w latach 1961–1967 miała aż sześć edycji. W 1967 r. została przyznana Witoldowi Gombrowiczowi za powieść *Kosmos*. Dzięki staraniom katalońskich niezależnych oficyn wielu zagranicznych pisarzy, w tym Gombrowicz, Günter Grass czy Saul Bellow, którzy cieszyli się uznaniem w Europie Zachodniej, mogło zaistnieć na katalońskim i hiszpańskim rynku wydawniczym. Podczas zorganizowanej w maju 1960 r. w hotelu Formentor na Majorce międzynarodowej konferencji poświęconej powieści spotkało się wielu wydawców zainteresowanych projektem ustanowienia międzynarodowej nagrody co roku przyznawanej autorowi powieści. Książka miała następnie zostać wydana w krajach, z których pochodzili delegaci. W ten sposób powstały nagrody: Prix International des Éditeurs (w wysokości 10 tys. dolarów amerykańskich), wręczana autorowi powieści wydanej w ciągu ostatnich trzech lat przez jedno z wydawnictw biorących udział w głosowaniu, i Prix Formentor

(o tej samej wartości), przyznawana za niepublikowaną powieść. W 1962 r. Prix International des Éditeurs przemianowano na Prix International de Littérature. Nagrody fundowało siedem wydawnictw założycielskich (Gallimard z Paryża, Giulio Einaudi z Turynu, Weidenfeld & Nicolson z Londynu, Rowohlt Verlag z Hamburga, Grove Press z Nowego Jorku i Seix Barral z Barcelony), a także wydawnictwa holenderskie, szwedzkie, duńskie, norweskie i fińskie, które dołączyły nieco później.

Pierwsze nagrody wręczono w 1961 r. w miejscowości Formentor na Majorce i tam też przewidziano kolejne edycje. W 1962 r. włoskie wydawnictwo Einaudi opublikowało *Canti della nuova resistenza spagnola (1939–1961)*, na skutek czego reżim hiszpański odmówił wstępu na swoje terytorium wydawcy Giugliowi Einaudiemu. W tej sytuacji w 1963 r. spotkanie wydawców przeniesiono na grecką wyspę Korfu. Od tamtej pory co roku spotykali się oni w innym mieście i kraju: w Salzburgu (Austria, 1964), w Valescure (Francja, 1965) i Gammarth (Tunezja, 1967). Wśród przedstawicieli literatur hiszpańskojęzycznych znajdowali się: Gabriel Ferrater, Joan Petit, Carlos Barral (który nie mógł wziąć udziału we wszystkich spotkaniach, gdyż odebrano mu paszport) i Josep Maria Castellet.

Dzięki tym spotkaniom w Katalonii zostały wydane między innymi dzieła: Uwego Johnsona, laureata Prix International de Littérature z 1962 r. (*Dos opiniones*, Seix Barral, 1966), Carla Emilia Gaddy, laureata Prix International de Littérature z 1963 r. (*Aprendizaje del dolor* i *El Zafarrancho aquel de vía Marulana*, Seix Barral, 1965), Nathalie Sarraute, laureatki Prix International de Littérature z 1964 r. (*Las Frutas de oro*, Seix Barral, 1965), Giseli Elsner, laureatki Prix Formentor z 1964 r. (*Los Enanos gigantes*, Seix Barral, 1965, przeł. Gabriel Ferrater), Saula Bellowa, laureata Prix International de Littérature z 1965 r. (*Herzog*, Destino, 1965) i Witolda Gombrowicza, laureata Prix International de Littérature z 1967 r. (*La Seducción*, 1968, przeł. Gabriel Ferrater, i *Cosmos*, Seix Barral, 1969, przeł. Sergio Pitol).

Spotkania zainicjowane w Formentor stanowiły okazję do rozwoju i wymiany kulturalnej na różnych płaszczyznach¹. Nagrody przynosiły korzyści nie tylko samym laureatom, lecz także innym kandydatom, których mogli poznać zagraniczni wydawcy. Ci ostatni mieli dostęp do niepublikowanych w ich krajach powieści i mogli bezpośrednio negocjo-

¹ „Spotkania w Formentor otworzyły hiszpański świat wydawniczy na wpływy międzynarodowe. Proces otwierania się działał w obie strony: pisarze hiszpańscy zyskiwali możliwość wydania swych dzieł za granicą, a dla pisarzy zagranicznych Seix Barral stawało się ważnym kanałem wydawniczym w Hiszpanii” (Moret, 2002: 194). Jeśli nie podano inaczej, teksty obcojęzyczne zostały przełożone przez autorkę artykułu.

wać prawa do nich z obecnymi edytorami. Sukces, jakim cieszyły się te spotkania w czasach izolacji kulturalnej spowodowanej cenzurą reżimu Franco, pokazuje, jak wielkie było zapotrzebowanie wydawców, krytyków literackich i samych czytelników na zagraniczną literaturę oraz kontakt z resztą Europy. Ponadto udział w tych spotkaniach dodawał prestiżu pisarzom mało znanym lub wykluczonym i stwarzał im możliwość promocji twórczości.

W 1938 r. uchwalono bardzo restrykcyjne prawo dotyczące publikacji prasowych oraz wydań książkowych. Po ratyfikacji w 1939 r. obowiązywało ono do 1966 r. W 1958 r. uzupełniono je ustawą *Ley de Principios Fundamentales del Movimiento Nacional*, nakazującą wydawcom poddanie każdej książki cenzurze, która mogła odwlekać wydanie zezwolenia na publikację (często w wersji okrojonej) o wiele miesięcy. Negatywna opinia cenzora uniemożliwiała wydrukowanie książki na terenie Hiszpanii. Dodatkowym utrudnieniem była konieczność tłumaczenia literatury zagranicznej przed złożeniem wniosku o wydanie, gdyż przełożenie książki nie dawało żadnej gwarancji jej późniejszej akceptacji i druku. Wiele książek tłumaczono więc nie z oryginału, lecz pośrednio, z dostępnego już tłumaczenia na język francuski lub niemiecki – tymi językami władała bowiem część cenzorów, a zatem dzieła te bez potrzeby przekładania na język hiszpański mogły zostać dołączone do wniosku o wydanie i przesłane do odpowiednich organów władzy. W przypadku odmowy wniosków można było po pewnym czasie złożyć ponownie w nadziei, że trafi do bardziej pobłażliwego cenzora, a ten zezwoli na wydanie książki w jak najmniej okrojonej wersji. Dzięki zasobom *Archivo General de la Administración* (w Alcalá de Henares) mamy dziś dostęp między innymi do kwestionariuszy, które miały ułatwić cenzorom podjęcie decyzji w sprawie pozytywnego lub negatywnego zaopiniowania danej książki i zezwolenia na jej wydanie. Wśród pytań pomocniczych wykorzystywanych przez cenzorów znajdowały się np.: „czy atakuje któryś z dogmatów?“, „czy atakuje moralność?“, „Kościół lub jego zwierzchników?“, „władzę lub instytucje jej podległe?“, „osoby, które współpracowały lub współpracują z obowiązującym ustrojem?“, „czy ocenzurowane fragmenty stanowią o całościowym charakterze książki?“ etc. Można sobie z łatwością wyobrazić, że takie podejście stawało propagatorów literatury katalońskiej w bardzo trudnym położeniu. Z tej racji większość katalońskich wydawców decydowała się na publikowanie przede wszystkim po hiszpańsku, by oszczędzić sobie trudu tłumaczenia i zarazem nie stać się ofiarą nieprzychylnego stosunku władz i cenzorów do języka katalońskiego.

W latach 60. następuje powolna odwilż i cenzura stopniowo się rozluźnia, lecz dopiero w 1966 r. prawo zostaje lekko złagodzone (Ley Fraga). Liczba wydawanych pozycji i przekładów z literatury obcojęzycznej rośnie z roku na rok. Głód wiedzy oraz zainteresowanie katalońskich czytelników pisarzami europejskimi sprawia, iż systematycznie rośnie zapotrzebowanie na katalońskie i hiszpańskie tłumaczenia dzieł trudno dostępnych w kraju. W 1954 r. dyrektorem literackim wydawnictwa Seix Barral, które do tamtego czasu publikowało głównie podręczniki i książki o tematyce historycznej, zostaje Carlos Barral. Będzie on stopniowo, lecz konsekwentnie wprowadzał do oferty wydawniczej eseje, poezje oraz powieści (serie *Biblioteca Breve*, *Biblioteca Formentor*) i zastępował nimi publikowane wcześniej pozycje. Oprócz właścicieli o doborze książek decydować będą również współpracujący z wydawnictwem intelektualiści, między innymi Josep Maria Castellet, Gabriel Ferrater, Joan Petit, Jaime Gil de Biedma, Jaime Salinas czy José Agustín Goytisolo.

Gabriel Ferrater, kataloński poeta urodzony w 1922 r., rozpoczął współpracę z wydawnictwem Seix Barral w charakterze krytyka literackiego i tłumacza. Jako poeta również musiał podporządkować się nieznosnej cenzurze oraz godzić na okrojone wydania swoich wierszy. Izolacja kulturalna, w jakiej znajdował się kraj w okresie dyktatury, odcisnęła głębokie piętno na twórczości literackiej Ferratera. Dzięki wcześniejszym pobytom za granicą władał on biegle francuskim i niemieckim. Ponadto był zapalonym językoznawcą; interesował się między innymi językami: polskim, norweskim i słowackim. Jego ojciec, Ricard Ferraté, w 1938 r. został mianowany doradcą w konsulacie hiszpańskim w Bordeaux. Trzyletni pobyt we Francji oraz nauka w liceach Michel Montaigne, Libourne i Saint-Émilion miały znaczący wpływ na późniejsze zainteresowanie Gabriela literaturą francuską. W 1955 r. stypendium Institut Français dało mu możliwość spędzenia kilku miesięcy w Paryżu. Stamtąd udał się do Londynu, gdzie pracował jako tłumacz dla wydawnictwa Weidenfeld & Nicolson. W 1963 r. zamieszkał w Hamburgu. Pracował jako lektor i tłumacz dla wydawnictwa Rowoholt, lecz po jakimś czasie wrócił na stałe do Barcelony, gdzie zaczął wykładać lingwistykę na publicznym uniwersytecie oraz odnowił współpracę z wydawnictwami Seix Barral i Lumen. Dla tego ostatniego tłumaczył angielskojęzyczne teksty, które ukazały się w serii *Słowo w czasie*, prezentującej kanon literatury XX w. W wywiadzie udzielonym innemu katalońskiemu pisarzowi, Baltasarowi Porcelowi, Ferrater tak skomentował swoje ówczesne zainteresowania:

Zacząłem wówczas studiować gramatykę i czytać książki. W Niemczech, w 63, chcąc nauczyć się języka niemieckiego, który znałem biernie, wkułem sporo gramatyki, przede wszystkim Bloomfielda. Pod koniec 65 bardzo zaintereso-

wała mnie gramatyka katalońska i od tego czasu zająłem się na poważnie językoznawstwem, gdyż coraz wyraźniej widziałem, że jest ono bardziej skomplikowane, niż mi się pierwotnie zdawało².

Ferrater nie szukał dla gramatyki katalońskiej modelu pośród gramatyk angielskich czy francuskich, które uważał za systemy języków zbyt znormatywowanych. Porównywał sytuację języka katalońskiego, nieposiadającego ustalonego standardu językowego, z rumuńskim, norweskim, polskim, czeskim czy słowackim (Porcel, 1967: 39). Latem 1971 r. wykładał podczas letnich kursów poświęconych językowi i kulturze katalońskiej we francuskiej miejscowości Prades (nieдалеко Perpignan).

Zawód tłumacza był dla niego naturalną konsekwencją zainteresowania językami. Jego pierwsze zachowane tłumaczenie to dwa wiersze Lorki przełożone z hiszpańskiego na francuski, które w liście z 17 maja 1940 r. przesłał Georgowi Hugnetowi, wydawcy „L’Usage de la Parole” – dwumiesięcznego suplementu literackiego czasopisma „Cahiers d’Art”, prowadzonego przez Christiana Zervosa. Zarówno list, jak i tłumaczenia zachowały się pośród dokumentów Hugneta wchodzących w skład zbioru rękopisów francuskich *Carlton Lake Collection* w Centrum Badań Humanistycznych Harry Fransom na Uniwersytecie Teksasńskim w Austin (Blanes, 2012: 34–37). W sposób systematyczny Ferrater zajął się tłumaczeniami w 1951 r. We wspomnianym już wywiadzie przeprowadzonym przez Porcela w 1972 r. powiedział:

Zająłem się wtedy zawodem, który wykonuję do dziś: zawodem tłumacza. Początki były związane z Larą: płacił mi osiem peset za stronę. Szło mi bardzo dobrze, jako że stawiałem zegar obok maszyny do pisania i na każdą stronę miałem po osiem minut. On już wcześniej mnie uprzedził, abym się za bardzo nie przejmował i szedł do przodu. Wyuczyłem się tego zawodu, tak. Zawsze był on moim głównym źródłem dochodów, choć sądzę, że stawałem się w tym coraz lepszy³.

Oprócz tłumaczeń, wykonywanych głównie dla Seix Barral, Ferrater od 1961 r. recenzował również dla tego wydawnictwa książki, a w latach

² „Aleshores vaig començar a estudiar gramàtica i a llegir-ne, més o menys, llibres. A Alemanya, el 63, i per estudiar alemany, que jo sabia només d’una manera passiva, vaig empollar molta gramàtica, bàsicament Bloomfield. I cap a finals del 65 vaig tenir curiositat per la gramàtica catalana, i és a partir de llavors que vaig dedicar-me seriosament a la lingüística, perquè cada vegada veia millor que la cosa era més complicada del que em semblava” (Porcel, 1972: 19).

³ „Vaig embolicar-me amb l’ofici que encara continuo practicant: el de traductor. Els començaments van ser amb en Lara: em pagava vuit pessetes per plana. Em va anar molt bé, perquè posava el rellotge al costat de la màquina, i una plana m’havia de durar només vuit minuts. Ell ja m’havia dit que no em preocupés gaire i que tirés al dret. Vaig aprendre l’ofici, sí. Ha estat sempre, encara que crec que millorant-me, la meva font principal d’ingressos” (Porcel, 1972: 19).

1964–1965 był jego dyrektorem literackim. Po śmierci Gabriela jego brat, Joan Ferraté, wydał część tych recenzji wraz z innymi nieznanymi dotąd tekstami w pięciu zbiorach: *O literaturze* (1979), *Poezja Carlesa Riby* (1979), *O malarstwie* (1981), *O języku* (1981) i *Zapiski, listy i słowa* (1986).

Ferrater przetłumaczył w sumie ponad 20 pozycji z niemieckiego, francuskiego i angielskiego. Wśród nich znajdują się zarówno eseje oraz teksty krytyczne, jak i utwory literackie, językoznawcze, filozoficzne (*Lingwistyka kartezjańska* Noama Chomskiego, niektóre rozdziały *Języka* Leonarda Bloomfielda, dzieła Mary McCarthy, Ernesta Hemingwaya czy *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego* Gombricha). Korzystając z tłumaczeń francuskich i niemieckich, przełożył na język hiszpański również powieść szwedzkiego pisarza Hjalmara Sörderberga *Doktor Glas* oraz *Pornografię* Witolda Gombrowicza, która została wydana w Barcelonie w 1968 r. pod tytułem *La seducció*n (*Uwodzenie, za przykładem wydania włoskiego Seduzione*), po to, by „nie drażnić” cenzury hiszpańskiej oryginalnym tytułem, w tamtych czasach dość kontrowersyjnym.

Tłumaczeń literatury obcojęzycznej na język kataloński dokonywał rzadziej ze względu na uwarunkowania – zarówno polityczne, jak i finansowe – a także na to, że wydawnictwa nieczęsto je zlecały. Wiele tłumaczeń powstało z jego własnej inicjatywy. Dzięki darowi przekonywania potrafił nakłonić Carlosa Barrala do wydania pozycji mało obiecujących finansowo, za to nierzadko kontrowersyjnych. Utworzona przez Victora Seixa i Carlosa Barrala oficyna z założenia nie miała być wielkim przedsięwzięciem nastawionym wyłącznie na zysk i często dawała szansę pisarzom mało wówczas znanym w Katalonii. Ferrater przetłumaczył z niemieckiego na kataloński *Proces* Franza Kafki oraz I i II akt *Koriolana* Szekspira, a z angielskiego – wspomniane już rozprawy Bloomfielda i Chomskiego. Jest również autorem prologów do dzieł katalońskich pisarzy: Josepa Carnera oraz J.V. Foixa⁴. Tłumaczenia na język kataloński, mimo iż mniej liczne, sprawiały pochodzącemu z Reus pocieę prawdziwą przyjemność. W jednym z listów z 1965 r. adresowanych do Witolda Gombrowicza donosił: „[...] po katalońsku jestem w stanie pisać”⁵. Rzeczywiście, jego najważniejsze dzieła literackie i zbiory poezji powstały właśnie w języku katalońskim. W innym liście, z 1967 r., tak pisał o przekładach na język hiszpański: „[...] zabiorę się jak najszybciej za katalońskie tłumaczenie [...]: przy nim właśnie zamierzam się dobrze bawić, gdyż tłumacząc na

⁴ Jedną z pierwszych badaczek działalności translatorskiej Gabriela Ferratera była Dolors Udina z Universitat Autònoma de Barcelona. Rezultaty swoich badań zawarła w artykule „Gabriel Ferrater, traductor” (2010).

⁵ „[...] en Catalan, je suis capable d'écrire” (Gombrowicz & Ferrater, 1965–1967).

hiszpański, umieram z nudów”⁶. A w jeszcze innym liście, z 1965 r., nazywał kataloński swoim prawdziwym językiem, w odróżnieniu od hiszpańskiego (Gombrowicz & Ferrater, 1965–1967). Pozostał zatem wierny swojemu ojczystemu językowi, a jednocześnie promował literaturę obcojęzyczną w Katalonii. Tym samym przybliżył ten region do reszty Europy oraz podjął próbę przełamania żywego do dziś dualizmu katalońsko-hiszpańskiego.

Polityka autarchii prowadzona przez trzy dekady rządów Franco tak wyczerpała gospodarkę kraju, iż władze były zmuszone zezwolić na wymianę ekonomiczną z ościennymi krajami. Nie mogły już zapobiec kontaktom kulturalnym z innymi krajami europejskimi. W latach 70. łatwiej było wyjechać za granicę, przywieźć nowości wydawnicze czy nawet przetłumaczyć i bez zbytej ingerencji władz wydać dzieła literatury obcej. Ze względu na swoje położenie geograficzne Barcelona stawała się coraz potężniejszym ośrodkiem kulturalnym i wydawniczym. Coraz prężniej rozwijający się region nie mógł już funkcjonować w izolacji od ówczesnych francuskich, niemieckich czy angielskich nurtów literackich i kulturowych. A Gabriel Ferrater, jak zaznacza Bożena Zaboklicka (2007: 32), poprzez swą działalność pisarską, krytycznoliteracką oraz tłumaczeniową w latach 60. i na początku 70. XX w. stał się jednym z najbardziej wpływowych intelektualistów w kręgach literackich i wydawniczych Barcelony.

Co jednak sprawiło, że Ferrater jako jeden z nielicznych poetów swojego pokolenia pojawił się w literaturze pod własnym imieniem i nazwiskiem lub pod pseudonimem jako postać literacka? Z pewnością miała na to wpływ jego pełna zawirowań biografia, która dotychczas nie doczekała się wyczerpującego opracowania. Została, co prawda, opisana między innymi przez Marię Àngeles Cabré w 2002 r., w wydanym przez jego brata, Joana, tomie *Papers, cartes, paraules* (1986), oraz w licznych artykułach prasowych, ale teksty te nie tworzą pełnego obrazu życia katalońskiego poety. Z jednej strony, nadużywanie alkoholu, brak dyscypliny akademickiej i jednoczesne podejmowanie wielu trudnych do zrealizowania projektów tłumaczeniowych, językoznawczych czy literackich, a z drugiej, niezaprzeczalny talent literacki, entuzjazm, z jakim traktował literaturę oraz języki (nie tylko kataloński, lecz także angielski, niemiecki, szwedzki czy polski), składały się na portret katalońskiego poety, na pozór pełen sprzeczności. Na pierwszy rzut oka Ferrater uosabiał niemożliwe do pogodzenia skrajności i przeciwieństwa. Jego samobójcza śmierć w 1972 r. wydaje

⁶ „je vais me mettre au plus tôt possible à la traduction catalane [...]: c'est là où je compte m'amuser, car traduire à l'espagnol, cela me tue d'ennui” (Gombrowicz & Ferrater, 1965–1967).

się kolejnym – ostatnim – elementem potrzebnym do stworzenia mitu jednostki wybitnej, acz nieprzystającej do ówczesnych realiów, nieszczęśliwego, niezrozumianego poety. Jego śmierć, a raczej jej zapowiedź – w 1957 r. miał powiedzieć swojemu przyjacielowi Jaime Salinasowi, że nie chce dożyć pięćdziesiątki – również obrosła legendą. Dodatkową trudność w wyjaśnianiu pewnych faktów z życia Gabriela Ferratera oraz badaniu jego twórczości stanowi to, iż wciąż nieznaną jest część napisanych przez niego tekstów, które nie zostały w całości wydane. Do dziś nie wiadomo, co dokładnie zawierają dokumenty, które Jordiemu Cornudelli z wydawnictwa Edicions 62 przekazał brat Gabriela, zanim i on zginął śmiercią samobójczą. To, że Gabriel był drugim z kolei (po swoim ojcu) członkiem rodziny Ferraté, który popełnił samobójstwo, a jego matka oraz młodszy brat również odebrali sobie później życie, spowiło historię rodzinną niewyjaśnioną dotychczas tajemnicą.

J.A. Masoliver Ródenas w swojej powieści *Beatriz Miami* (1991) jako pierwszy włącza Gabriela Ferratera w poczet postaci literackich. Bardziej niż autonomiczna postać został on tu zaprezentowany jako jeden z wielu przedstawicieli swojej epoki i pokolenia literackiego, wraz z Miguélem Badaloną, Carlosem Barralem czy Jaime Gilem de Biedmą. Z ostatnimi dwoma tworzy tzw. trio Los Biedma. Ferrater występuje w powieści przede wszystkim jako stały bywalec barów. Popijając dżin, dyskutuje o literaturze i świecie: „Ferrater rozpaczliwie pije ze swojej pustej szklanki, mówi coś niezrozumiałego o Flaubercie, co jego uczniowie i dwie dziewczyny w bikini wiernie zapisują, i widząc mnie, zbliża się i pyta, o której godzinie przychodzą ludzie inteligentni”⁷. Wychodzi z baru mocno chwiejnym krokiem, wypowiadając niezrozumiałe już słowa, których nikt nie słucha. Zostaje przedstawiony przede wszystkim przez pryzmat dość wyczerpującego sposobu życia oraz późniejszej śmierci: „[...] Gabriel Ferrater, również on poznał swój koniec i zapłacił ostateczną cenę za to, że był nadmiernie inteligentny”⁸.

W wydanej w 2000 r. powieści *Momentos decisivos* Félix de Azúa składa niejako hołd Ferraterowi, na którym wzoruje jedną z drugoplanowych postaci. Gabriel z powieści jest poetą i cynikiem, pije w dużych ilościach dżin, nosi przyciemniane okulary, które nieustannie poprawia, i ma wadę wymowy – nie artykułuje katalońskiego mocnego /r/. W końcowej części powieści pojawia się również informacja o jego przedwczesnej, samobój-

⁷ „Ferrater bebe desesperadamente de su vaso vacío, dice algo ininteligible sobre Flaubert que sus discípulos y dos chicas en biquini transcriben fielmente, y al verme se acerca y me pregunta que a qué hora llega la gente inteligente” (Masoliver Ródenas, 1991: 220).

⁸ „[...] Gabriel Ferrater, también él había conocido su fin de fiesta y había pagado el precio definitivo por su exceso de ser inteligente” (Masoliver Ródenas, 1991: 101).

czej śmierci. Félix de Azúa ukazuje tragizm Gabriela i innych, których młodzieńcze lata przypadły na jeden ze smutniejszych i z bardziej jałowych pod względem kulturalnym oraz intelektualnym okresów dyktatury Franco. Jak już mówiliśmy, wczesne lata 60. w Barcelonie, gdzie autor sytuuje akcję powieści, były naznaczone zarówno cenzurą, jak i brakiem możliwości kontaktu oraz wymiany kulturalnej między pogrążoną w izolacji Hiszpanią a ościennymi krajami europejskimi.

F. (2003) *Justa Navarra* jest pierwszą i jak na razie jedyną powieścią w całości poświęconą temu katalońskiemu tłumaczowi i poecie. Już na początku jednak autor zwraca uwagę na fikcyjny charakter opisywanych w niej zdarzeń i postaci. Navarro nie stara się nakreślić życia poety czy przedstawić jego biografii w literackiej formie. Skupia się na czterech dobrze znanych wątkach, związanych tak z życiem osobistym, jak i zawodowym Gabriela Ferratera. Wątek rodzinny, nieudane małżeństwo z Jill Jarrell, krótki, acz bardzo intensywny związek z Valerią Berni oraz wspomniany już pobyt w Gammarth i przyznanie nagrody wydawców Gombrowiczowi stanowią oś, na której zasadza się narracja. Autor wykorzystuje również inne motywy zaczerpnięte z biografii Ferratera, jak ciągłe gubienie oraz łamanie przyciemnianych okularów czy nadużywanie alkoholu. Samobójcza śmierć i jej wcześniejsza zapowiedź również pojawiają się w historii postaci stworzonej przez Navarro – jest to nieco neurotyczna sylwetka bardzo wrażliwego poety, którego życie rozgrywa się jakby poza nim, przy jego biernym współudziale. „Był sobie kiedyś człowiek, który w wieku trzydziestu pięciu lat obiecał nie przeżyć więcej niż pięćdziesiąt. Nazywał się Gabriel Ferrater”⁹ – ta zapowiedź własnej śmierci, obrośnięta legendą, przytaczana i powtarzana jak mantra przez biografów Ferratera, otwiera powieść *Justa Navarra*. Inny element mitu poety-geniusza stanowi jego wielokrotnie podkreślana znajomość języków: umie porozumieć się „[...] w pięciu czy sześciu językach (nie konsekwentnie, lecz symultanicznie) [...]”¹⁰; poza tym interesuje się wszystkimi językami, w tym również polskim. Kolejnym mitem, tym razem stworzonym przez samego Ferratera, jest powzięta przez niego decyzja nauczania się języka polskiego po to, by móc samodzielnie i bezpośrednio z oryginału przetłumaczyć *Pornografię* Witolda Gombrowicza. Liczba języków znanych Ferraterowi rośnie w miarę rozwoju akcji powieści (z początku jest ich siedem, a później nawet dziesięć) – tak jak rośnie i tworzy się legenda tej postaci, a z nią legenda genialnego tłumacza, dzięki któremu Gombrowicz, w latach 60.

⁹ „Hubo una vez un hombre que a los treinta y cinco años prometió no vivir más de cincuenta. Se llamaba Gabriel Ferrater” (Navarro, 2003: 13).

¹⁰ „[...] en cinco o seis lenguas (no sucesivas sino simultáneas) [...]” (Navarro, 2003: 15).

znany w Hiszpanii tylko nielicznym osobom, otrzymał w 1967 r. Prix International des Éditeurs. Przemówienie Ferratera wspierające kandydaturę Gombrowicza zostało zapamiętane przez Josepa Marię Castelletą jako jedno z bardziej płomiennych i przekonujących, jakie słyszał w życiu.

Na mit Gabriela Ferratera składa się wiele elementów oraz historii bardziej lub mniej prawdziwych, powtarzanych przez ludzi znających go i czytających jego dzieła, a także tych, którzy tylko o nim słyszeli. Bez wątplenia był on postacią wyjątkową – zarówno z uwagi na swój intelekt, pasję, z jaką podchodził do języka i literatury katalońskiej oraz języków i literatury w ogóle, jak i na specyficzny sposób bycia, wypowiedania się, zapadający w pamięć jego rozmówcom. Jako poeta, krytyk literacki, tłumacz i propagator literatury zagranicznej w dotkniętej kryzysem oraz izolacją kulturową Katalonii okresu dyktatury Franco był i jest, bezsprzecznie, jedną z kluczowych postaci współczesnej literatury katalońskiej. Mit Gabriela Ferratera – jego zdolność i przenikliwość, rola, jaką odegrał w spotkaniach wydawców na corocznych obradach dotyczących przyznania Prix Formentor, zapowiedź i przyczyny samobójczej śmierci – stał się na tyle silny, iż przedostał się do literatury, w strefę fikcyjności, gdzie, jak pisze Justo Navarro na początku swej powieści, „wszystkie postaci i miejsca, rzeczywiste czy fikcyjne, występują jedynie jako postaci i miejsca wyimaginowane”¹¹.

Bibliografia

- Archivo General de la Administración (1965). „*La Seducción* de Witold Gombrowicz” [Dokumentacja zapisów cenzorskich o numerze 5193–65].
- Azúa, Félix de (2000). *Momentos decisivos*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Blanes, Enric (2012). „Una carta de Ferrater des de Libourne, el 17 de maig de 1940”. *Veus baixes*, 0. 19–42.
- Cabré, María Ángeles (2002). *Gabriel Ferrater*. Barcelona: Omega.
- Ferrater, Gabriel (1986). *Papers, cartes, paraules*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Gombrowicz, Witold (1968). *La Seducción*. Przeł. G. Ferrater. Barcelona: Seix Barral.
- Gombrowicz, Witold & Gabriel Ferrater (1965–1967). *Correspondence*. Yale University [Witold Gombrowicz Archive, Beinecke Rare Book and Manuscript Library].
- Masoliver Ródenas, J.A. (1991). *Beatriz Miami*. Barcelona: Anagrama.
- Moret, Xavier (2002). *Historia de la edición en España, 1939–1975*. Barcelona: Destino.
- Navarro, Justo (2003). *F*. Barcelona: Anagrama.

¹¹ „Todos los personajes y lugares, reales o ficticios, sólo aparecen como personajes y lugares imaginarios” (Navarro, 2003: 7).

-
- Porcel, Baltasar (1967). „Gabriel Ferrater y la poesía moral”. *Destino*. 23 września. 38–39.
- (1972). „In memoriam”. *Serra d’Or*, 153. 16–21.
- Udina, Dolors (2010). „Gabriel Ferrater, traductor”. *Quaderns*, 17. 105–114.
- Zaboklicka, Bożena (2007). „Una nueva interpretación de *El casamiento* de Witold Gombrowicz a la luz de la traducción de la obra al castellano realizada por el propio autor”. *Eslavística Complutense*, 7. 31–47.

Mecanoscrit del segon origen Manuela de Pedrolo: echa mitów biblijnych w czasach postapokaliptycznych¹

Wstęp

Powieść *Mecanoscrit del segon origen* (*Maszynopis drugiego początku*) katalońskiego pisarza Manuela de Pedrolo (1918–1990) została opublikowana w 1974 r.² Bez wątpienia jest to jeden z najważniejszych literackich longsellerów w Krainach Katalońskich, a zarazem bardzo popularna lektura w katalońskojęzycznych gimnazjach i liceach. Choć powieść przełożono na kilka języków³, nie można jej jeszcze przeczytać po polsku. To należące do gatunku dystopijnego dzieło opisuje losy pary młodych Katalończyków, którzy przeżywszy światową hekatombę wywołaną atakiem kosmitów, muszą walczyć o przetrwanie w trudnych warunkach⁴.

¹ Niniejszy artykuł stanowi część większego projektu finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/01/B/HS2/03615.

² Osoba, której dedykuję tę pracę w podziękowaniu za wspólną walkę o kulturę, jest Sebastią Moranta.

³ Książka została przełożona na języki: hiszpański (*Mecanoescrito del segundo origen*, 1984), francuski (*Le deuxième matin du monde*, 1993), włoski (*Seconda origine*, 2011), portugalski (*A Segunda Manhã do Mundo*, 2004), rumuński (*Manuscrisul celei de-a doua origini*, 2000), niderlandzki (*Mecanoscrit verslag van een nieuw begin*, 1986), baskijski (*Bigarren jatorriko makinizkribua*, 1996), galicyjski (*Mecanoscrito da segunda orixe*, 1989), słoweński (*Tipkopis o drugem nastanku*, 2013), bułgarski (*Хроника на второто начало*, 2012) oraz bretoński (*Mekanosdrid an Eil Orin*, 2013).

⁴ Przez wiele lat utwór klasyfikowano jako literaturę młodzieżową. Przyczynami były młody wiek bohaterów, ukazanie się pierwszego wydania książki w młodzieżowej serii *El Trapezi*, bliskość gatunkowi fantastyki naukowej oraz to, iż powieść jest szkolną lekturą. Żaden z tych czynników nie może jednak samodzielnie przesądzić o podobnym zaszerogowaniu, zwłaszcza że, jak trafnie zauważa kataloński krytyk Munné-Jordà (2006), włączenie książki do serii *El Trapezi*, kierowanej do młodzieży, miało charakter jedynie formalny. W jej obrębie opublikowano bowiem również *Dzień tryfidów* Wyndhama, *Matkę* Gorkiego, *Le Port des brumes* Simenona czy *Człowieka, który był Czwartkiem* Chestertona. Prócz tego, poziom

Postać Manuela de Pedrolo, autora powieści, wzbudzała zawsze wiele kontrowersji. Z jednej strony, jego twórczość stanowi główny wzorzec dla tzw. pokolenia lat 70., ponieważ w trudnych czasach frankizmu, gdy krytycy doceniali przede wszystkim literaturę zaangażowaną, zgodną ze schematami historycznego realizmu katalońskiego, ryzykował on utratę prestiżu, otwierając nowe drogi stylistyczne i tematyczne. Tworzył dzieła należące do gatunków rzadkich w literaturze katalońskiej, takich jak proza kryminalna⁵ czy *science fiction*, oraz próbował sił w eksperymentalnych nurtach pisarstwa. Z drugiej strony, ówczesna krytyka nie interesowała się specjalnie twórczością Pedrolo, a gdy ta stawała się już przedmiotem analiz czy komentarzy, często padały niepochlebne słowa na temat jego rzekomej grafomanii. Rzeczywiście, Pedrolo opublikował ponad 70 powieści, kilkanaście sztuk teatralnych, kilkanaście zbiorów opowiadań oraz kilka tekstów eseistycznych. W niniejszej pracy przeanalizujemy najistotniejsze aspekty powieści *Mecanoscrit del segon origen* oraz zawarte w niej echa mitów biblijnych. Chcemy w ten sposób ujawnić strategie narracyjne zastosowane po to, by uwydatnić postapokaliptyczny charakter tekstu.

Struktura, język narracji i ramy kompozycyjne

Mecanoscrit del segon origen dzieli się na dwie główne części. Pierwsza z nich, obejmująca większą część książki, to maszynopis *sensu stricto*: historia dwóch bohaterów, Alby i Dídac, którzy przeżyli zagładę ludzkości i rodzinnego miasta wywołaną najazdem kosmitów. Maszynopis został podzielony na pięć części, nazwanych w oryginale *quaderns* (zeszyty/dzienniki). Opowiadają one o przygodach pary głównych bohaterów z okresu obejmującego mniej więcej cztery lata wspólnego życia – do chwili, gdy chłopiec umiera w nieszczęśliwym wypadku kilka miesięcy po narodzinach ich syna. Warto zaznaczyć, że na początku historii Dídac jest dziesięcioletnim dzieckiem, a Alba czternastolatką. W tekście – prezentowanym przez narratora heterodiegetycznego – nie pojawiają się osobiste spostrzeżenia ani przemyślenia. Dlatego, z perspektywy gatunkowej, nie wpisuje się on w żadną kategorię tzw. literatury autobiograficznej (autobiografia, dziennik). W odniesieniu do powieści trudno zastosować termin „biografia” – historia obejmuje okres zbyt krótki, ograniczony do lat spędzonych wspólnie przez Albę i Dídac, a zasadniczy brak innych uczestni-

słownictwa, eksponowanie refleksji w ramach narracji oraz sceny o podtekście erotycznym oddalają powieść Pedrolo od tzw. literatury młodzieżowej.

⁵ Kierowana przez niego, mająca najdłuższą tradycję katalońskojęzyczna seria wydawnicza poświęcona temu gatunkowi, *La Cua de Palla*, ukazywała się od 1963 do 1970 r.

ków wydarzeń uniemożliwia odwołanie się do gatunku pamiętnika napisanego przez naocznego świadka. Użycie terminu *quaderns* wygląda zatem na stylistyczny wybieg, zastosowany po to, by uniknąć wyrazu „ewangelia” lub innego przywołującego na myśl religijny czy sakralny charakter pism. Tym samym autor pomija nawiązania do tradycji chrześcijańskiej, choć równocześnie zbliża się poprzez głos narratora do kunsztownego stylu Nowego Testamentu. Dlatego też możemy odczytywać tytuły poszczególnych części rękopisu jako próbę naśladowania biblijnej powagi i transcendentalnej dostojności⁶, a cały ton narracji – jako przywołanie stylu prozy nowoczesnych przekładów Biblii na język ojczysty autora⁷.

Druga i ostatnia część, zatytułowana *És l'Alba la mare de la Humanitat actual?* (*Czy Alba jest matką dzisiejszej ludzkości?*), to rodzaj epilogu dopisanego przez anonimowego redaktora znalezionej maszynopisu. Autor epilogu analizuje naturę tekstu opisującego historię dwojga ocalałych oraz dyskutuje nad jego autentycznością. Ten ostatni element – autentyczność maszynopisu – wzbudza wątpliwości, ponieważ od katastrofy pochodzenia kosmicznego do redakcji owego *post scriptum* minęło 7138 lat. Z uwagi na czas, jaki upłynął między przypuszczalną datą powstania maszynopisu a momentem, w którym redaktor spisał swą relację, wiele kwestii dotyczących prawdziwości maszynopisu staje pod znakiem zapytania. Z tej ostatniej części dowiadujemy się także, że śmiertelny atak został przeprowadzony prawdopodobnie przez flotę kosmitów pochodzących z planety Volvii. Większa część ludzkości miała wtedy umrzeć na skutek zawału wywołanego „wibracjami mikrostrukturalnymi”, które jednak mogły się rozchodzić jedynie w powietrzu (Pedrolo, 1974: 172). Alba i Dídac przeżyli dzięki temu, iż w momencie ataku znajdowali się pod wodą.

Poprzez zastosowaną stylizację prozy powieść miała popularyzować wśród nowych katalońskich czytelników (czyli tych, którzy pojawili się po czasach frankistowskich represji) niektóre (niemal) utracone wyrazy i struktury językowe. Dla naszej dyskusji istotne jest to, iż wyszukane słownictwo, poważny, dostojny, wiarygodny ton narracji oraz rzeczowy sposób opowiadania, ogniskujący się wokół zwyczajnych czynności życiowych człowieka, upodabnia narrację do tekstów biblijnych, szczególnie

⁶ *Quadern de la destrucció i la mort* (*Dziennik zniszczenia i śmierci*), *Quadern de la por i de l'estrany* (*Dziennik strachu i dziwności*), *Quadern de la sortida i de la conservació* (*Dziennik wyjazdu i przetrwania*), *Quadern del viatge i de l'amor* (*Dziennik podróży i miłości*) i *Quadern de la vida i de la mort* (*Dziennik życia i śmierci*). Wszystkie tłumaczenia z języka katalońskiego na polski pochodzą od autora artykułu.

⁷ Tym samym nie możemy zgodzić się z opinią francuskiego antropologa, jednego z najwybitniejszych badaczy mitu, Léviiego-Straussa (2000: 189), który twierdzi: „Substancja mitu nie tkwi ani w stylu, ani w sposobie narracji, ani w składni, lecz w historii, którą się tam opowiada”.

nowotestamentowych. Taki sam efekt przynosi naprzemienne stosowanie form prostych (np. *vingué*) i peryfrastycznych (*va venir*) czasowników w czasie przeszłym. Z perspektywy struktury cechą łączącą tekst z estetyką biblijną stanowi podział maszynopisu na numerowane fragmenty. Każdy *quadern* można traktować jako „księgę”, a numerowane fragmenty – jako odpowiedniki rozdziałów, mimo iż te w Piśmie Świętym są z reguły znacznie obszerniejsze niż te w powieści Pedrola. Z tego też powodu nie pojawiają się tu wersety – choć ten brak może również wynikać z chęci uniknięcia całkowitego upodobnienia do tekstu biblijnego. Odnajdujemy tu też obszerne dialogi podsumowane morałem czy pouczeniem – często wypowiedanym przez Albę – oraz strukturę anaforyczną, gdyż każdy fragment rozpoczyna się spójnikiem „i” (o takim samym znaczeniu jak w języku polskim).

Przedstawiając ramy tworzące scenerię historii, zacznijmy od przeszerzeni. Unicestwiający ludzkość atak obcych ma zasięg uniwersalny, chociaż na pierwszych stronach powieści efekt zniszczenia zostaje ukazany w miejscu zamieszkania bohaterów i jego okolicach⁸. Wydarzenia rozgrywają się w pobliżu miejscowości Benaura, gdzie mieszkają bohaterowie, stanowiącej literacki obraz Tàrregi – miasteczka, w którym Pedrolo spędził sporą część dzieciństwa i ukończył szkołę średnią. Urodzony w szlacheckim zamku rodowym w L'Aranyó, na wiejskim obszarze regionu La Segarra, kataloński pisarz znał doskonale miejsce, które wybrał na scenerię początkowych, kluczowych wydarzeń swej książki. Benaura jest zresztą jedyną wymyśloną nazwą geograficzną w powieści – pojawiają się w niej również między innymi Barcelona oraz inne katalońskie i śródziemnomorskie miejscowości. W odniesieniu do elementów świata powieściowego narrator nie stosuje jednak nigdy etykiet narodowych, jak gdyby historii Alby i Dídacca chciał świadomie nadać charakter uniwersalny. Podążając tym tropem, stwierdzamy, iż Benaura nie pełni w narracji funkcji miejsca zmitologizowanego, lecz stanowi symboliczne przedstawienie terenów leżących w głębi kraju, odznaczających się naturalnym środowiskiem. Nazwa miejscowości może nawiązywać do tego bogactwa przyrody, może też mieć wydźwięk ironiczny – i dlatego właśnie jest eufoniczna – przywołuje bowiem na myśl przymiotnik *benaurat*, *-da*, stosowany do określania osoby szczęśliwej oraz świętego cieszącego się życiem w raju.

Przejdźmy teraz do analizy czasu. Zauważmy, że historia opowiadana w *Mecanoscrit del segon origen* sytuuje się w nowym okresie historycznym, po apokaliptycznym ataku wojowniczych kosmitów. Przejście do nowego okresu symbolizuje nowa metoda datowania wykorzystująca zapis „TT/”

⁸ Brak możliwości komunikowania się z resztą świata już od początku narracji wskazuje jasno na to, że katastrofa dotyczy prawdopodobnie większości planety lub jej całości.

plus rok, gdzie „TT” jest skrótem od „Tercer Temps” (trzeci czas)⁹. Określenie to odsyła do chrześcijańsko-centricznego precedensu podziału na pierwszą (aC, „abans de Crist” – p.n.e.) i drugą erę (dC, „després de Crist” – n.e.), w katalońskim utworze nie ma jednak jakichkolwiek nawiązań do Chrystusa. Najważniejsze jest jednak to, że Historia uzyskuje tu nowy charakter, dlatego tytuł nie brzmi np. *Mecanoscrit del Tercer Temps*, lecz bardziej radykalnie, *segon origen*. To sugeruje ponowne założenie cywilizacji po tym, jak nie powiodła się pierwsza podjęta przez ludzkość próba realizacji projektu sensownego, wspólnego życia. W tym sensie opowieść jest przejawem niezadowolenia z Historii ludzkości czy wręcz dowodem wstretu, jaki budzi ona w autorze¹⁰, który w powieści postanawia dokonać jej fikcyjnego zniszczenia.

Między zmitologizowaniem a demistyfikacją

Analizę obecności mitów biblijnych w *Mecanoscrit del segon origen*, będącą zasadniczym przedmiotem naszych rozważań, należy rozpocząć od omówienia aspektów antroponimicznych – imiona nadane bohaterom mają bowiem znaczenie symboliczne. Najwyraźniejsza i najczęściej omawiana jest z pewnością symbolika imienia Alba („brzask”, „świt”). Miano to przywodzi na myśl ideę początku nowego okresu oraz powrotu światła do świata. Ma ono zatem charakter ikoniczny, podobnie jak antroponim „Didac”, którego etymologiczne źródło – zgodnie z dawnymi tekstami – stanowi grecki Διδάχος, „Didachos” („przeszkolony”, „nauczony”), co wiąże to imię z pojęciem „didactica” („dydaktyka”)¹¹. Możemy zatem wyciągnąć wniosek, że bohaterka powieści to dziewczyna obdarzona wizją przyszłości, odgry-

⁹ Z maszynopisu czytelnik dowiadyuje się, iż to Alba wymyśliła terminologię dotyczącą mierzenia czasu – chciała podkreślić początek nowego okresu historycznego, jaki stworzył się dla ludzkości po kataklizmie (Pedrolo, 1974: 105). Szczególną wartość symboliczną ma to, iż terminologia ta została użyta po raz pierwszy w momencie narodzin syna bohaterów (Pedrolo, 1974: 152).

¹⁰ Istnieją powody, by sądzić, że Pedrolo nie lubił tworzyć opowieści o charakterze historycznym. Odrzucił np. propozycję, jaką przedstawił mu wydawca Carles-Jordi Guardiola. Dotyczyła ona napisania serii utworów literackich mających popularyzować dzieje Katalonii wśród szerokiego kręgu odbiorców, którzy nie mieli okazji zapoznać się z historią swojego kraju wskutek manipulacji dokonywanych przez frankistowski system oświaty. Pedrolo stwierdził wtedy jasno, że nie lubi zajmować się historią. Zapewne jego niechęć brała się również stąd, że, jak czytamy w informacji biograficznej sporządzonej przez Ginésę (1997: 128–129), jako dziecku przypominało mu nieustannie o szlacheckim pochodzeniu jego przodków.

¹¹ Kilka lat przed opublikowaniem powieści Pedrola inny kataloński pisarz, Emili Teixidor, spopularyzował to imię wśród katalońskojęzycznych czytelników literatury dziecięcej. Główny bohater jego książki pt. *Didac, Berta i la màquina de lligar boira* (1969) nosił właśnie takie imię. W 2009 r., w 40. rocznicę pierwszego wydania, dzieło to zyskało nową edycję.

wająca na terenie objętym katastrofą rolę osoby oświeconej. Istotnie, od początku historii przewodzi ona działaniom bohaterów, dyktuje, jakie kroki należy podjąć, aby zagwarantować podtrzymanie gatunku ludzkiego. Didac natomiast, o czym świadczy znaczenie jego imienia, próbuje uczyć się tych wszystkich umiejętności życiowych, które Alba przedstawia jako dobre i użyteczne.

Elementy symboliczne odgrywają ważną rolę w przedstawieniu wektorów oddziałujących w obrębie struktur mitycznych. Przejdźmy do analizy konkretnych elementów mitów obecnych w powieści. Światowy kataklizm, punkt wyjścia historii, w nieunikniony sposób przywodzi na myśl mit arki Noego. W tym przypadku jego sprawcą nie okazuje się jednak monotelistyczny Bóg, lecz przybysze z kosmosu. Główna idea tego mitu – jak pisali wcześniej różni badacze – była obecna w rozmaitych kulturach na całym świecie, gdzie przyjmowała formę mitu potopu czy powszechnej powodzi. W katalońskiej książce nie wzywa się, co prawda, do ratowania wybranych jednostek z każdego gatunku zwierząt, ale ciekawą analogią jest pojawienie się ptaka, który, podobnie jak w micie o Noem, sygnalizuje nadzieję na rozwój gatunku ludzkiego. W narracji biblijnej wypuszczona z arki gołębiца wraca ze świeżym listkiem drzewa oliwnego (Rdz 8,10–11), co oznacza, że wody częściowo ustąpiły, podczas gdy w powieści Pedrola po ataku kosmitów bohaterowie odnajdują żywego szczygła należącego do Didaca, co pokazuje, iż oprócz nich przeżyły jeszcze inne istoty (Pedrolo, 1974: 11). Dzieci zauważają jednak, że wszystkie ssaki, jakie znajdują później na ulicach, są martwe (Pedrolo, 1974: 11). Niewytłumaczalne przetrwanie ptactwa oraz – zgodne z logiką efektów broni masowego rażenia użytej przez kosmitów – przeżycie zwierząt morskich żyjących pod wodą¹² odwołuje się do biblijnego mitu z Księgi Rodzaju, a mianowicie do sceny stworzenia przez Boga pierwszych istot żywych (Rdz 1, 20–23)¹³. Te właśnie zwierzęta pozostały przy życiu w omawianym przez nas dystopijnym utworze¹⁴.

Obecnie Teixidor znów stał się popularny, gdyż na podstawie tekstów jego autorstwa zrealizowano odnoszący wiele sukcesów kataloński film pt. *Pa negre*.

¹² Didac i Alba, którzy zajmują się łowieniem ryb i łapaniem raków, wybierają się nad morze niedaleko Barcelony (Pedrolo, 1974: 95).

¹³ „(20) Potem Bóg rzekł: Niechaj się zaroją wody od roju istot żywych, a ptactwo niechaj lata nad ziemią, pod sklepieniem nieba! (21) Tak stworzył Bóg wielkie potwory morskie i wszelkiego rodzaju pływające istoty żywe, którymi zaroily się wody, oraz wszelkie ptactwo skrzydlate różnego rodzaju. Bóg widząc, że były dobre, (22) pobłogosławił je tymi słowami: Bądźcie płodne i mnożcie się, abyście zapełniały wody morskie, a ptactwo niechaj się rozmnaża na ziemi. (23) I tak upłynął wieczór i poranek – dzień piąty”. Cytaty i odniesienia do Biblii w języku polskim pochodzą z wydania: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (1999).

¹⁴ W powieści Alba i Didac napotykać również muchy (Pedrolo, 1974: 11). W tym kontekście warto zauważyć, że katalońska wersja Biblii, którą Pedrolo miał do dyspozycji przed

Jeszcze innym ciekawym aspektem związanym z mitem Noego jest to, iż przed kataklizmem osoby później ocalone cechują się głęboką moralnością i niewinnością: Alba np. ma zamiar „zawstydzić” dwóch chłopców prześladowających małego Dídacę. Ich postawy współbrzmia z dyskursem starotestamentowym: ludzie będący przykładami prawego postępowania zostają wybrani i ocaleni przed karą, która dosięgnie wszystkich innych.

W powieści Pedrolo wody odgrywają inną rolę niż w micie o arce Noego. W tekście biblijnym woda służy do niemal całkowitego zniszczenia gatunku ludzkiego, podczas gdy w utworze Pedrolo to właśnie ona ocala młodych bohaterów od pewnej śmierci¹⁵. W tej sytuacji pojawia się pokuśa, by pozytywną funkcję wody skojarzyć z jej działaniem w sakramencie chrztu. Postawa narratora nie potwierdza tego jednak: cudowne działanie wody w rytuale chrztu zostało przedstawione potężnym głosem św. Augustyna (Béresniak, 1997: 9) i, jako wymazanie grzechu pierworodnego, potwierdzone jako dogmat Kościoła na soborze trydenckim (Denz. 791). Już sama koncepcja zinstytucjonalizowanej i wrodzonej skazy moralnej prowadzącej do śmiertelnej kary w piekle wydaje się absolutnie obca ideologii eksponowanej przez narratora oraz bohaterów powieści Pedrolo. Niemniej jednak chrzest jako rytuał zbawienny stosowano już w misteriach eleuzyńskich (Béresniak, 1997: 9) – i to właśnie pogańskiej symbolice jest bliższa funkcja wody w utworze. Narrator niewątpliwie chwali pogaństwo, łączy je z sensualną przyjemnością rozkoszowania się materialnymi i zmysłowymi darami natury: „El paisatge, l'estació, la soledat, l'esclat luxuriós de les aigües, tot invitava a un desbocament pagà dels sentits que per força havien d'obeir. No tenien pas cap desig de negar-s'hi”¹⁶ (Pedrolo, 1974: 121).

W epilogu powieści natrafiamy na kolejne odwołanie do biblijnego mitu z Księgi Rodzaju, mające jednocześnie ścisły związek z mitem No-

opublikowaniem *Mecanoscrit del segon origen*, tzw. *La Bíblia de Montserrat* (1970), zawiera szersze określenia dla ptactwa z Księgi Rodzaju – *animals voladors* („latające zwierzęta”), *bèsties que volen* („stworzenia, które latają”), *bèsties alades* („zwierzęta skrzydlate”).

¹⁵ W obrazach wody obecnych w ikonografii światowego folkloru i różnych religii, interpretowanych między innymi przez Duranda, księżyc pojawia się jako istotny element wywierający wpływ na losy świata. Zdaniem tego badacza, specjalizującego się w dziedzinie mitokrytyki, menstruacja jest elementem pośrednim w strukturalnym utożsamieniu (tzw. *isomorphisme*) wody z księżycem – rozumianym jednak negatywnie, gdyż pojmowanym w ramach myślenia patriarchalnego (Durand, 1969: 110–112). W utworze Pedrolo natomiast dochodzi do radykalnego przetworzenia tego seksistowskiego wzoru: woda staje się elementem przywodzącym na myśl życie, bezpieczeństwo, wolność, a gdy pojawia się w narracji powieści, nie niesie ze sobą żadnych denotacji czy konotacji o odcieniu pejoratywnym w odniesieniach do menstruacji.

¹⁶ „Krajobraz, pora roku, samotność, pożądliwy blask wód, wszystko zachęcało do pogańskiego rozpasania zmysłów, którym, chcąc nie chcąc, musieli być posłuszni. Wcale nie mieli ochoty się im przeciwstawiać”.

ego, jako że oba należą do mitów zagłady u początków czasu. Głos narracyjny, przedstawiający się jako redaktor maszynopisu, opowiada, że jedno ze stronnictw w wojnie, do której doszło ponad tysiąc lat wcześniej, odkryło metodę eksterminacji i zniszczenia wykorzystaną przez kosmitów przeciw ludzkości i skorzystało z niej, by zrównać z ziemią równocześnie dwa miasta, zwane Romana i Nuclis (Pedrolo, 1974: 171–172). W tym kontekście należy oczywiście przypomnieć biblijną historię o karze, jaka spadła na grzeszników w Sodomie i Gomorze (Rdz 19, 24–25), z tą tylko różnicą, że w powieści Pedrola bezlitosny atak ostatecznie prowadzi do zakazu stosowania tej wojennej metody, podczas gdy w Starym Testamencie masowe zniszczenia dokonywane w imię Boga nie zakończyły się na tym słynnym epizodzie z deszczem siarki i ognia. Ta różnica wynika z transgresyjnej intencji Pedrola, który szuka sposobów, by oddalić się od kulturowej i religijnej tradycji, gdyż uważa ją za szkodliwą, nieetyczną. Schemat ten jest kluczowy, by zrozumieć rolę, jaką w utworze odgrywają echa mitów.

Ponadto w epilogu znajdujemy jeszcze jedno konsekwentne odniesienie do Biblii oraz innych tekstów zawierających mity. Jest nim debata dotycząca historycznej prawdziwości przedstawionych wydarzeń, które – jeśli nierealne – mogłyby zostać potraktowane z późniejszej perspektywy jako narracje mityczne lub mitologizujące. Główni bohaterowie tej dyskusji to erudyta Eli Raures i marszand Olguen Dalmases. Pierwszy z nich uważa, że tekst należy do gatunku *science fiction*, choć został napisany w okresie, gdy takie utwory nie cieszyły się już zainteresowaniem publiczności. Dalmases natomiast jest przekonany o kronikarskim lub pamiętnikarskim charakterze maszynopisu (Pedrolo, 1974: 170) – sądzi tak z powodu pewnego skrzywienia zawodowego lub z pobudek komercyjnych. W ten sposób epilog mówi o skłonności współczesnych autorów do zagłębiania się w stare teksty sakralne w celu odnalezienia w nich i zanalizowania ukrytych aluzji historycznych albo też przemieszanych ze sobą historii, które uległy deformacji pod wpływem fantazji. Pedrolo idzie o krok dalej: Dalmases argumentuje, że narracja dotycząca Alby i Dídac, mająca – jego zdaniem – u podstaw fakty, nie stanowi zmitologizowania historycznych wydarzeń, lecz ewentualną próbę czy dowód demistyfikacji legend i mitów istniejących w kulturze ziemskiej jego czasów (Pedrolo, 1974: 170). Anonimowy redaktor, do którego należy ostatnie słowo, utrzymuje, iż historia opowiedziana w maszynopisie jest prawdziwa. Do tej opinii skłaniają go (kosmo)archeologiczne odkrycia dotyczące technologii militarnej kosmitów z planety Volvii, dokonane wiele lat po debacie między Raure'em a Dalmasesem.

W ten sposób głos redaktora, który jest najbliższy funkcji auktorialnej utworu, próbuje przedstawić przygody obojga bohaterów jako niemającą drugiego dna historię, podobną do jakiegokolwiek innej historii dwóch nastolatków – z tą tylko różnicą, że rozgrywa się ona na tle globalnej katastrofy, zmuszającej ich do wyjątkowych czynów i utrzymywania intymnej relacji. Tym samym stara się, by narracji nie można było poddać analizie egzegetycznej, gdyż uniemożliwia lekturę alegoryczną na wyższych płaszczyznach, wykraczających poza faktyczną rzeczywistość wydarzeń. W ten sposób Pedrolo usiłuje usytuować powieść w nowym, zdemitologizowanym paradygmacie, całkowicie racjonalnym i naukowym, który, według Frye'a (1988: 40), w świecie Zachodu uniezależnił się od myślenia mitologicznego w dwóch etapach: od czasu mitologicznego w XVII w., dzięki odkryciom astronomicznym, a w wymiarze przestrzennym w XIX w., w wyniku postępów w dziedzinie biologii i geografii. Zarówno Pedrolo, jak i jego utwór są kontynuatorami wysiłków zmierzających ku domniemanej demitologizacji.

Możemy też zadać sobie pytanie o to, czy maszynopis stanowi opracowaną wersję materiałów pozostawionych przez Albę, będącą jedyną ocalałą „prawdziwą” osobą, żywą aż do końca narracji. Jakkolwiek by nie było, jest ona główną postacią historii, a – co ważniejsze – każdą część maszynopisu otwiera formuła, której pierwszym członem jest imię bohaterki. Po nim pojawiają się informacje dotyczące jej wieku, życia seksualnego oraz epitet *bruna*, np.: „L'Alba, una noia de catorze anys, verge i bruna [...]”¹⁷ (Pedrolo, 1974: 5). Jeśli chodzi o informację dotyczącą życia seksualnego, jedynie w ostatniej części (*Quadern de la vida i de la mort*) ma ona odmienną formę (Alba jest w ciąży), co wiąże się z przemianą z dziewczyny w kobietę: „L'Alba, una dona de divuit anys, bruna i prenyada [...]”¹⁸ (Pedrolo, 1974: 137). Ta formuła, inicjująca kolejne części powieści, bez wątpienia ma charakter epitetu – potrójnego, przedmiotowego – nadającego bohaterce aureę legendarną lub mityczną. Nic podobnego nie odnajdujemy w opisie chłopca, który, podobnie jak w innych przypadkach, zajmuje pozycję drugoplanową¹⁹. Epitet określający Albę nie jest stały – zależy od upływu czasu i od zmian w jej organizmie. Poprzez ten zabieg narrator dystansuje się od tradycyjnej konstrukcji mitów oraz legend, ponieważ Alba jest bo-

¹⁷ „Alba, dziewczyna czternastoletnia, dziewica, śniada i ciemnowłosa”. Katalońskie słowo *bruna* wymaga przekładu z użyciem dwóch przymiotników: „śniada” i „ciemnowłosa”.

¹⁸ „Alba, kobieta osiemnastoletnia, śniada, ciemnowłosa i ciężarna”.

¹⁹ Warto zauważyć, że przed pierwszym stosunkiem seksualnym z Albą Didac wypływa jachtem w morze, jak gdyby rejs był symbolicznym warunkiem inicjacji seksualnej, przez co męskość zostałaby utożsamiona z doświadczeniem żeglowania. Różnicę między płciami w tym elemencie potwierdza głos narracyjny, który zaznacza, że Alba jest mniejszą zwolenniczką koczowniczego trybu życia niż Didac (Pedrolo, 1974: 129).

haterką nowego okresu historycznego, w którym należy odrzucić symbole reprezentujące monolityczny, jednokierunkowy, hierarchiczny sposób myślenia. Nie można przy tym zapomnieć, że Pedrola uważa się za walczącego feministę – w swoich licznych utworach porusza on temat wyzwolenia i emancypacji kobiet²⁰.

Tak narrator, jak i autor epilogu potwierdzają wyjątkową naturę bohaterki – opisują ją jako istotę nadzwyczajną, przekraczającą granice ustalone we wcześniejszej cywilizacji patriarchalnej²¹. W tym sensie epitet odnoszący się do Alby, *verge i bruna*, który może być kojarzony z podstawowym określeniem zmitologizowanej Matki Boskiej (*verge* po katalońsku)²², uzyskuje sens i zastosowanie poza obszarem chrześcijańsko-patriarchalnym. Ponadto to właśnie kobieta, Alba, ratuje życie Didacowi dzięki fizycznej interwencji. W ten sposób daje przykład aktywnego działania, tradycyjnie przypisywanego mężczyznom. Prócz tego, mimo niemal dziecięcego wieku, kieruje działaniami mającymi umożliwić im przeżycie: sporządza listę niezbędnych produktów oraz planuje ucieczkę do lasu, by uniknąć chorób, które mogą rozwinąć się w rozkładających się ciałach²³, a także zaczyna spisywać dane uratowanych osób oraz ich potomstwa (Pedrolo, 1974: 15–16, 133). Jeśli weźmie się pod uwagę te oraz inne jej działania, między innymi ocalenie książek z bibliotek oraz ich magazynowanie w sprawdzonych, bezpiecznych miejscach, to okazuje się, że Alba zostaje „nową matką ludzkości” – w nowym znaczeniu, atrakcyjnym dla spadkobierców oświecenia. Jest to wizja, w której nie rezygnuje się ze struktury oraz wspólnych cech charakteryzujących mity ukształtowane i rozwinięte na szeroką skalę w kulturze zachodniej. Wręcz przeciwnie: zostają one użyte jako platforma umożliwiająca zrozumienie przedstawianej historii,

²⁰ Analogicznie do tego, co głosi sławne w Katalonii feministyczne hasło „nosaltres parim, nosaltres decidim!” („to my rodziny i my decydujemy!”), Didac przekonuje się, że jedynie ciężarna Alba wie, co jest najbardziej odpowiednie i korzystne dla płodu, który nosi w swoim brzuchu (Pedrolo, 1974: 134).

²¹ Narrator mówi o niej: „sempre havia estat una noia pugnac” (Pedrolo, 1974: 15; „zawsze była waleczną dziewczyną”), a redaktor: „calia que fos algú d’aquest tremp” (Pedrolo, 1974: 173; „trzeba było tak zahartowanej osoby”). W ten sposób stwierdza, że tylko ktoś odznaczający się takimi cechami może być „nową matką” ludzkości.

²² Warto pamiętać, że Madonna z Montserrat, najbardziej czczona w Katalonii Matka Boża, została przedstawiona z ciemną skórą, przez co jest określana eufemizmem *moreneta* – zdrobnionym synonimem terminu *bruna*. W katalońskiej wersji Biblii międzywyznaniowej, opublikowanej w 1993 r., oblubienica w Pieśni nad Pieśniami zostaje opisana jako *bruna* (Pnp 1, 5), ale w tłumaczeniu, jakim dysponował Pedrolo, przygotowanym przez zakonników z Montserrat, opisano ją jako *negra* („czarna”). Jestem wdzięczny dr. hab. Piotrowi Sadkowskiemu za sugestię połączenia epitetu określającego Albę ze wspomnianą księgą biblijną.

²³ Choć w połowie historii również Didac zaczyna udzielać cennych rad (por. Pedrolo, 1974: 87).

pozwalająca podkreślić atuty bohaterów postawionych przed nową panoramą rzeczywistości, którą narrator ma zamiar nakreślić²⁴.

W podobny sposób – poprzez obrazy – narrator konstruuje model kobiecości. Model ów może zostać zinterpretowany jako źródło kolejnego etapu rozwoju ludzkości. Podstawą są tu opisy piersi Alby oraz jej zdolności psychomotorycznych i technologicznych. W *Mecanoscrit del segon origen* kobiece piersi, tak ważne nie tylko w żeńskiej fizjologii czy dla niemowląt w pierwszym okresie życia, lecz także w ikonografii macierzyństwa, ustanowionej w kulturze od zarania dziejów, stają się prawdziwą obsesją głosu narracyjnego: sygnalizuje on ich obecność przy każdej okazji – a jest ich niemało, gdyż bohaterowie *de facto* decydują się chodzić nago (lub prawie), gdy tylko pozwala na to temperatura²⁵. W zasadniczej opozycji do tego obrazu, tradycyjnie charakteryzującego kobiety-matki, narrator wiele razy podkreśla u Alby cechy uznawane za męskie, związane z umiejętnościami fizycznymi oraz panowaniem nad różnymi elementami technologii. Wielu czytelników kojarzy bohaterkę ze zdjęciem zamieszczonym na okładce jednego z najpopularniejszych wydań powieści. Na zdjęciu tym, skadrowanym z dołu, widać Albę siedzącą pewnie za kierownicą traktora²⁶.

Albę, opisaną jako (realną czy mityczną) „mare de l'actual Humanitat” („matkę dzisiejszej ludzkości”), można łatwo utożsamić z biblijną Ewą, przynajmniej w tym właśnie sensie. Kiedy Alba pojawia się w pierwszej scenie książki, niesie kosz z figami – owocami, które musiały rosnąć w Edenie, ponieważ to właśnie z gałązek figowych Ewa²⁷ i Adam sporządzili przepaski, by ukryć swoją nagość (Rdz 3, 7). Owo niesienie fig, których nazwą w potocznym języku katalońskim określa się żeńskie narządy płciowe, ma wyraźnie seksualne konotacje i rzuca wyzwanie idei Boga patriarchalnego, zakazującego czerpania zmysłowej przyjemności z seksu. Historia Alby i Didaca nawiązuje również do biblijnego podejścia do

²⁴ Przykładowo, gdy młody bohater pyta Albę o możliwe przyczyny katastrofy, dziewczyna wyklucza „karę boską”, wypowiadając zdanie niepozbawione biblijnych odniesień: „Que no pot ser que tu i jo siguem els únics justos, Dídac” (Pedrolo, 1974: 20) („Przecież nie może być tak, że ty i ja jesteśmy jedynymi sprawiedliwymi, Dídac”).

²⁵ Na pytanie Dídaca, czy trzeba będzie nosić ubrania, kiedy syn trochę podrośnie, Alba odpowiada: „Per què? Més val fer com ara, que ens vestim quan tenim fred i prou” (Pedrolo, 1974: 153; „Dlaczego? Lepiej robić tak jak teraz, czyli ubierać się, kiedy jest nam zimno, i tyle”).

²⁶ Na prośbę Alby Dídac jako pierwszy nauczy się zasad mechaniki i prowadzenia traktora, ale ona od razu pojmie je równie dobrze, gdyż bez trudu panuje nad maszyną (Pedrolo, 1974: 39, 47). Młody bohater ma jednak talenty praktyczne, co okazuje się użyteczne, jeśli weźmie się pod uwagę trudności natury technicznej pojawiające się w różnych sytuacjach opisanych w powieści.

²⁷ W jednym z dialogów Alba przywołuje nawet bezpośrednio postaci biblijne: „Dídac i Alba... Com Adam i Ewa, oi?” (Pedrolo, 1974: 75; „Dídac i Alba... Jak Adam i Ewa, prawda?”).

nagości pierwszych ludzi: „Ni l'un ni l'autre no s'averkonyia de la seva nuesa, ell perquè era innocent i la noia perquè sempre havia estat honesta i a casa seva li havien ensenyat a no tenir hipocresia”²⁸ (Pedrolo, 1974: 13). Chłopiec znajduje się zatem w takiej samej sytuacji jak Adam i Ewa przed popełnieniem grzechu pierworodnego: „choć mężczyzna i jego żona byli nadzy, nie odczuwali wobec siebie wstydu” (Rdz 2, 25) z powodu swojej niewinności, czyli z braku świadomości własnej nagości. Tymczasem Alba, posiadająca, w wymiarze symbolicznym, wiedzę zakazaną przez Boga, a umiejscowioną w owocach drzewa poznania dobra i zła, jest świadoma ich nagości, ale nie zwraca na nią uwagi, albowiem sytuuje się poza paradygmatem ukształtowanym w dyskursie judeochrześcijańskim. Tym samym odgłosy mitów biblijnych są aktualizowane na nowej, odmienionej płaszczyźnie, przekształcającej biblijny przekaz²⁹.

W tym kontekście nader ciekawa okazuje się interpretacja hebrajskiego słowa *Icha*, odnoszącego się do kobiety – Ewy – która powstaje z żebra Adama. Pierwszy biblijny człowiek musi nadać nazwy zwierzętom, ale potrzebuje pomocy (Rdz 2, 20). Słowo „nazwa” po hebrajsku oznacza też „tam”, czyli z perspektywy kabalistycznej nadana tożsamość jest również projektem, stawianiem się (Béresniak, 1997: 31). Jako że męski termin *Ich* określa kogoś obdarzonego konkretną funkcją, o pewnym statusie społecznym, można wnioskować, że z powstaniem kobiety (*Icha*) to, co jest, staje się; innymi słowy: ona równa się temu, co możliwe w Historii (Béresniak, 1997: 33). W taki właśnie sposób, a nie na drodze interpretacji mitycznej, warto dokonać syntezy symbolicznego wymiaru Alby w *Mecanoscrit del segon origen*: to postać, która wprowadza Historię rozumianą jako proces skierowany ku przyszłości.

Na koniec warto poruszyć temat, który okazuje się kluczowy dla analizy postaw ideowych w dyskursie powieści Pedrola. Chodzi o kazirodztwo, będące jedyną drogą – której w tekście nie ukazano bynajmniej negatywnie – by osiągnąć na powrót status cywilizacyjny utracony w wyniku globalnej hekatombi. W powieści kazirodztwo pojawia się jako konieczność – w tym samym stopniu, w jakim prawdopodobieństwo historii biblijnej zależy od współżycia między bratem a siostrą, synem a matką albo ojcem i córką – tyle że zawsze pozostaje to raczej w sferze domniemań czytelnika. W Księdze Rodzaju kazirodztwo również jest konieczne, ale zostaje subtelnie zminimalizowane, podczas gdy w powieści Pedrola (1974: 168)

²⁸ „Ani on, ani ona nie wstydziła się swojej nagości, on, bo był niewinny, a dziewczyna, bo zawsze była uczciwa, a w domu nauczyli ją unikać hipokryzji”.

²⁹ Zdaniem Frye'a (1988: 55, 59), demitologizowanie jakiegokolwiek części Biblii niesie ze sobą jej zniszczenie. Równocześnie Frye uważa beletrystykę za integralną część procesu rozwoju każdego mitu.

stanowi wyrażoną przez Albę zasadniczą nadzieję. Wersja biblijna pasuje do teorii wielu badaczy, ujmujących zakaz kazirodztwa jako regułę pierwotną, fundamentalną i uniwersalną w odniesieniu do powstania ludzkiego społeczeństwa. Według Léviego-Straussa (1947: 10–12, 29, 34–43), wprowadzenie owej zasady oznacza przejście od natury do kultury³⁰, a równocześnie stanowi podstawę egzogamii w systemie patriarchalnym, w którym kobiety stają się towarem, przedmiotem wymiany między grupami społecznymi. Transgresja tego systemu oznacza właśnie powstanie *el segon origen*.

Wnioski

Punkt wyjścia dla historii opowiadanej w utworze Pedrolo jest bliski temu, co Durand nazwał *drame agro-lunaire*, zasadzającym się na katastrofalnym wydarzeniu w celu odnowienia, wykreowania lepszej sytuacji:

*Le drame agro-lunaire*³¹ sert de support archétypal à une dialectique qui n'est plus de séparation, qui n'est pas non plus inversion des valeurs, mais qui, par ordonnance en un récit ou en une perspective imaginaire, fait servir situations néfastes et valeurs négatives au progrès des valeurs positives³². (1969: 343–344)

W przedstawionej analizie nie zostały zastosowane założenia teorii archetypów Duranda, aczkolwiek rozróżnienie, jakie francuski badacz czyni między „dialektyką rozdzielenia” a „odwróceniem wartości”, może być użyteczne, gdy zauważymy, że początek historii Alby i Didaca przynosi pozytywne wartości. Nawet jeśli podstawowa zmiana w życiu młodych bohaterów ma charakter „agro-lunarny”, zgodnie z definicją Duranda, ideologiczna konstrukcja nowego wzoru cywilizacyjnego ma u podstaw próbę inwersji wartości obecnych w doktrynie katolickiej (dominującej w okresie, w którym powstała książka) oraz w dyskursie politycznym rządzącej prawicy. Innymi słowy, w powieści Pedrolo dążność do inwersji określonych wartości stanowi istotną próbę zniszczenia modelu cywilizacyjnego

³⁰ „Elle [la prohibition de l'inceste] constitue la démarche fondamentale grâce à laquelle, par laquelle, mais surtout en laquelle, s'accomplit le passage de la nature à la culture” (Lévi-Strauss, 1947: 29) („[Zakaz kazirodztwa] jest podstawowym zabiegiem, dzięki któremu, poprzez który, ale przede wszystkim w którym dokonuje się przejście od natury do kultury”).

³¹ Wyróżnione kursywą w tekście oryginalnym.

³² „Dramat agro-lunarny służy za archetypalne wsparcie dialektyce, która już nie dzieli ani też nie jest odwróceniem wartości, lecz poprzez uporządkowanie w opowieści bądź w wyobraźniowej perspektywie sprawia, że splot nieszczęsnych okoliczności i negatywne wartości służą postępowi wartości pozytywnych”.

wraz z większością ludzi, obiektów i infrastruktury technicznej, po to, by stworzyć nową Historię wedle zasad nowej, wyzwolonej moralności. Jej punktem wyjścia jest przyzwolenie na kazirodztwo, ale zakłada także obalenie innych kluczowych elementów: wszelkiego rodzaju uprzedzeń oraz innych krzywdzących, niesprawiedliwych kategoryzacji wywodzących się z myślenia hierarchizującego rzeczywistość.

Analizowane przez badaczy funkcje mitów, takie jak odzyskanie poczucia wspólnotowego czy przywrócenie spoistości wartościom moralnym (Duch, 1996: 84), można z łatwością przyłożyć do mitologizującej lektury historii Alby i Dídac. Niezwykle trudno jest natomiast uzasadnić odniesienie wspomnianej interpretacji do innych funkcji mitów – chociażby tych, które można zauważyć u Rolla Moya: do funkcji zmierzenia się z niezgłębioną tajemnicą Stworzenia lub udzielenia odpowiedzi na pytania dotyczące tożsamości każdego człowieka (Duch, 1996: 84). Ludzkość, być może jako byt pozbawiony etycznej legitymizacji, istniała przed bohaterami powieści, którzy byli w istocie jej następcami. Przed kataklizmem miała zapewne w swych szeregach postaci powołane do tego, by stać się wybitnymi, jak Alba. Dlatego opowieść o jej losach nie może zostać przedstawiona jako pierwotne źródło wyjaśnienia „tajemnicy Stworzenia”, którego trzeba szukać wcześniej, w starej cywilizacji przodków. Podobnie, nie do końca skuteczne okazuje się badanie odpowiedzi na pytanie „kim jestem”, gdyż w powieści Pedrola kluczowe funkcje neurobiologiczne owego człowieka przyszłości miały zależeć od ewolucji gatunku, która dokonała się jeszcze w okresie p.n.e.

Należy zatem zwrócić uwagę na przeciwieństwa, na jakich zasadza się historia prezentowana w *Mecanoscrit del segon origen*. Po pierwsze, jest to nieustanna opozycja między wyjątkowością „Nowej Historii”, zainicjowanej wraz z powstaniem nowej cywilizacji, a codziennością i zwyczajnością, na których skupia się spojrzenie narratora. Po drugie, można tu zaobserwować istotne przesunięcia znaczeń pomiędzy tradycyjnymi mitami kultury zachodniej a sposobem, w jaki zostały one wykorzystane w powieści Pedrola do charakterystyki postaci i sytuacji. Dotyczy to ich funkcji i cech³³. Ciekawy przykład stanowi chociażby wspomniana wcześniej funkcja wody związana z mitem Noego. Trzeba dodać, że przeciwieństwa te funkcjonują w oparciu o antytetyczną relację zachodzącą między wymiarem opowiadanych wydarzeń (przynajmniej w pozatekstowej sferze kulturowej) a opcjami wykorzystanymi przez głos narracyjny. Opisanie tego, co uważa się za prozę życia ludzkiego, podkreśla człowieczeństwo obu bohaterów, ich cielesność, sprzeczną ze zmitologizowaniem. Ten proces humaniza-

³³ Bensoussan (1988: 78) podaje kilka przykładów: Alba (Ewa) jest starsza niż Dídac (Adam). To ona ratuje go od śmierci, a ponadto to ona jest „drzewem wiadomości”.

cji bohaterów zostaje szczególnie uwydatniony poprzez kontrast z innymi stworzeniami obdarzonymi inteligencją, funkcjonującymi w powieści jako prawdziwi „inni”: jest wśród nich, rzecz jasna, kosmitka, ale również hiperagresywna grupa mężczyzn we Włoszech i matka, która po stracie syna postradała rozum (Pedrolo, 1974: 64–67, 117–118, 125–127).

Biorąc pod uwagę owo uwydatnienie cielesności postaci, sprzeczne z ich zmitologizowaniem, i omówioną już modyfikację mitów, możemy wyciągnąć wniosek, że tekst Pedrolo ma wymiar przede wszystkim transgresyjny. Pochwała nowe, radykalnie inne wartości i porównuje je z tradycyjnymi – czasami w sposób prowokacyjny, ale z zachowaniem pozytywnych aspektów odchodzącej cywilizacji. Płaszczyzna lektury powieści musi być zatem areligijna i niemityczna *per se*, gdyż narracja odwołuje się do rzeczywistości w celu demaskowania mitów funkcjonujących w czasach redaktora maszynopisu. Podważa ona najistotniejsze schematy myślenia paradygmatu judeochrześcijańskiego, dotyczące sakralności i niedosłownej interpretacji faktyczności świata. Niemniej jednak mówienie o absolutnej negacji i odwróceniu rzeczywistości sprzed hekatomby jest pozbawione precyzji oraz wnikliwości, ponieważ w powieści nie znajdujemy całkowitej inwersji wartości obecnych w teoretycznych założeniach istniejącego ówczesnie paradygmatu chrześcijaństwa. W utworze możemy raczej zaobserwować przede wszystkim transgresję katolickiej doktryny moralności seksualnej oraz odrzucenie pewnych hierarchizujących założeń myślenia będącego częścią tradycji kultury zachodniej – choć tej ostatniej idei przeczy to, że Alba i Didac chcą zachować książki, które stanowią część i przejaw poprzednich schematów myślenia.

Czy omawiany transgresyjny proces w powieści prowadzi bezdyskusyjnie do demitologizacji oraz „laicyzacji” narracji o młodych ocalonych? Wypracowując założenia literackie swej powieści, autor zetknął się być może z refleksją mówiącą o tym, że nawet jeśli w Biblii pojawiają się wydarzenia historyczne, to nie z tego powodu zostały one zawarte w Piśmie Świętym, lecz z racji ich przenośnego lub duchowego znaczenia (por. Frye, 1988: 65). Dlatego styl wypracowany w *Mecanoscrit del segon origen* ma reminiscencje nowotestamentowe: to nie historyczność i autentyczność (cechy pojawiające się wszak w Ewangeliach, choć połączone z częścią mityczną³⁴) opowiadanych wydarzeń okazują się najistotniejsze, ale nadanie im rangi istotnych wzorców w sferze nie tylko idei, lecz także religii – rozumianej jako ludzka wspólnota połączona ideami i wartościami wywodzącymi się z mitów, które określona grupa traktuje jako wspólną wiarę.

³⁴ Tak twierdzi niemiecki teolog i psychoanalityk Drewermann. Argumentuje on, że tradycja nowotestamentowa jest nader dopracowaną syntezą mitu i historii (Duch, 1996: 95).

Bibliografia

- Bensoussan, Mathilde (1988). „*Mecanoscrit del segon origen de Manuel de Pedrolo: una nova interpretació del mite del recomençament*”. *Zeitschrift für Katalanistik*, 1. 73–79.
- Béresniak, Daniel (1997). *Le mythe du péché originel*. Wyd. 2. Paris: Éditions du Rocher, 2006.
- Biblia Catalana. Traducció interconfessional* (1993). Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya / Claret / Societats Bíbliques Unides.
- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (1999). Wyd. 5. Kraków: Pallottinum.
- Duch, Lluís (1996). *Mites i interpretació: aproximació a la logomítica II*. Biblioteca Serra d'Or, 161. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Durand, Gilbert (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*. Wyd. 11. Paris: Dunod, 1992.
- Frye, Northrop (1988). *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Przeł. Elizabeth Casals. Esquinas. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Ginés, Maria (1997). „Manuel de Pedrolo: alguns aspectes de la seva vida”. *Assaig de Teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 7–9. 128–136.
- La Bíblia* (1970). Red. Mnisi z opactwa Montserrat. Andorra: Casal i Vall.
- Lévi-Strauss, Claude (1947). *Les structures élémentaires de la parenté*. Wyd. 2. Berlin / New York: Mouton de Gruyter, 1967.
- (2000). *Antropologia strukturalna*. Przeł. Krzysztof Pomian. Warszawa: KR.
- Munné-Jordà, Antoni (2006). „La ciència-ficció de Manuel de Pedrolo: més que el Mecanoscrit, però també”. *Fundació Pedrolo*. Dostęp: 30 grudnia 2013 r. w: http://www.fundaciopedrolo.cat/articles/ciencia_ficcio_a_munne.pdf.
- Pedrolo, Manuel de (1974). *Mecanoscrit del segon origen*. Wyd. 23. El Cangur, 23. Barcelona: Ed. 62, 1984.

„Kiedy historia jego się skończyła, a epopea zaczyna...”: o mirażach w powieści Baltasara Porcela

Fragment zdania włączony do tytułu niniejszej pracy pochodzi z *Pamiętników z za grobu* François Reného de Chateaubrianda. „Teraz, kiedy jest już poza czasem, kiedy historia jego się skończyła, a epopea zaczyna...”, pisze o Napoleonie Chateaubriand (1991: 358), a słowa te mogłyby posłużyć za motto powieści *L’Emperador o l’ull del vent* (2001) katalońskiego pisarza Baltasara Porcela (1937–2009)¹. Oba teksty poddają analizie fenomen władzy cesarskiej Napoleona Bonaparte; umieszczają go w przestrzeni między historią a mitem. Nazwisko francuskiego pisarza pojawia się zresztą już w pierwszym zdaniu katalońskiej powieści. Otwiera ją obraz konduktu pogrzebowego unoszącego trumnę Chateaubrianda, który – zgodnie ze swoim życzeniem – zostanie pochowany na wyspie Grand-Bé, w rodzinnej Bretanii. Ostatnie zdanie posłowania dołączonego do powieści – „Żyjemy między nicością a złudzeniem” (Porcel, 2001: 220)² – również zaczerpnięto z jego dzieła.

W ten sposób odniesienia do pisarstwa i życia Chateaubrianda spinają kłamrą opowiadaną przez Porcela historię i, jak zobaczymy, okażą się istotnymi intertekstami w procesie jej odczytywania. W tekście kilkakrotnie zostaje przywołana powieść *Atala* (1801); odnajdujemy w nim również ślady *Reného* (1802). Sam model narracji autobiograficznej zastosowany w utworze przywodzi na myśl wspomniane już *Pamiętniki z za grobu* (1849–1850). Chateaubriand rozpatruje w nich między innymi temat wła-

¹ Od tej chwili używam skróconej wersji tytułu: *L’Emperador*. Powieść zdobyła nagrody: Premi Ramon Llull (2001), Premi Lletra d’Or (2002), Premi Crítica Serra d’Or de novel·la (2002), Prix Méditerranée Étranger (2003) za wersję francuską: *Cabrera ou l’empereur des morts* (2002).

² Od tego miejsca przy cytatach z powieści Porcela podaję w nawiasie jedynie numer strony, z której pochodzi przywołany fragment. Nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej fragmenty tekstów podaję we własnym przekładzie.

dzy, umieszczając swą refleksję w szerokiej perspektywie historiozoficznej, mającej wszelako u podstaw analizę konkretnych przemian politycznych, społecznych, kulturowych i moralnych, jakie naznaczyły jego życie oraz epokę. Porcel z kolei wytycza przestrzeń między historią a mitem i zagospodarowuje ją po to, by z analizy postaci oraz wydarzeń, jakie w niej umieści, wysnuć wnioski dotyczące mechanizmów władzy i fundamentów jej splendoru.

Narratorem w *L'Emperador* jest Honoré Grapain – uczestnik kampanii napoleońskiej w Hiszpanii, żołnierz armii generała Duponta. Tekst powieści stanowi rzekomy rękopis pozostawiony przez Grapaina wraz z listem (rozdział IV) skierowanym do dyrektora oficyny Éditions des Mondes. Autor – bezskutecznie – stara się przekonać w nim wydawcę, by opublikował jego wspomnienia. Postacią wyrastającą na głównego bohatera, którego portret wyłania się z opowieści Grapaina, jest jednak jego były dowódca: porucznik Gérard de Fleury, ambitny, żądny chwały i bezwzględny w realizacji swych pragnień, niecofający się przed żadnym wyzwaniem ani okrucieństwem, bezgranicznie, jak się zdaje, oddany sprawie cesarstwa. Fleury ma olbrzymią siłę oddziaływania na osoby znajdujące się w jego otoczeniu – służąc pod jego komendą, Grapain bierze udział w przedsięwzięciach, których potrzeba, cel i zasadność nawet po latach pozostają dla niego zagadkowe (dopiero z epilogu dołączonego do powieści czytelnik dowiaduje się, iż Fleury, działając jako tajny agent Napoleona, mógł pracować nad utworzeniem antyburbońskiej siatki spiskowców w Hiszpanii). Redagując swoje wspomnienia, Grapain stara się zatem dociec prawdy o sobie samym oraz o Gérardzie de Fleury, podobnie jak Chateaubriand, który w *Pamiętnikach* buduje i przekazuje obraz swojej osoby, a jednocześnie analizuje fenomen Napoleona Bonaparte.

W części rękopisu (rozdział VII), w której narrator przedstawia zebrane przez siebie dokumenty i świadectwa dotyczące młodości dowódcy, ujawnia się zabieg istotny dla sensu utworu. Jest nim powiązanie postaci Fleury'ego z figurą Napoleona. Gérard de Fleury, urodzony jako Gerardo Fiorito, pochodzi z Korsyki. We wczesnej młodości terminuje u swego ojca, Sebastiana Fiorita, lokalnego drukarza. W latach 90. XVIII w. spod prasy oficyny wychodzą druki zdradzające narastającą niechęć do Republiki Francuskiej i Napoleona Bonaparte. Jeden z nich staje się przyczyną zguby Sebastiana, który zostaje skazany na śmierć przez rozstrzelanie. Rozpowszechnianie treści antynapoleońskich i wykonanie wyroku są odczytywane jako dowody wrogości panującej między rodzinami Fiorito i Bonaparte. Zanim Sebastian padnie pod strzałami plutonu egzekucyjnego, dwa razy wykrzyknie imię swego syna. Zdarzenie to, uznane przez niemal

wszystkich za przejaw ojcowskiej miłości, Grapain odczytuje zgoła inaczej. Zauważywszy, iż na pamflecie będącym podstawą skazania znajduje się drukarski podpis Gérarda, uznaje przedśmiertny okrzyk Sebastiana za przejaw niedowierzania, żalu bądź gniewu wobec postępków syna, który nie przyznał się do popełnionej winy, skazuje ojca na zgubę. Wkrótce potem Gérard – podobnie jak Bonaparte – opuszcza rodzinną wyspę i zmienia pisownię swego imienia i nazwiska na francuską. „Jak pokazuje jasno filologia, posyła w diabły Korsykę” (116) i oddaje się w służbę Francji.

Dzięki zabiegom zastosowanym w powieści między Fleurem a Napoleonem powstaje relacja „odbicia”, zasugerowana już w obrazie dwóch rodzin mieszkających naprzeciw siebie na ulicy Saint-Charles w Ajaccio³ (zob. również Barberà, 2007: 101). Autor powieści może zatem zapytywać retorycznie, czy „ukrytym bohaterem tej książki, *deux ex machina*, nie jest czasem Napoleon Bonaparte we własnej osobie?” (217). W posłowie czytamy, iż rękopis „przedstawia Gérarda de Fleury jako pewne «naturalne» i pełne pychy odbicie Napoleona, jakby obydwóch ukształtowała ta sama strukturalna esencja, rozdzielona pomiędzy postaci «jedynie» przez splot okoliczności, jaki tworzy istnienie wpisane w historyczną osnowę” (213–214). Odwołując się do postaci Fleury’ego, „odbicia” Napoleona, Porcel może snuć refleksję nad mechanizmami działania i budowania władzy oraz wskazywać na to, co jest „podszewką” mitu cesarza i cesarstwa.

W tej historii odzwierciedleń najistotniejszą rolę odgrywają dzieje kampanii napoleońskiej w Hiszpanii, a przede wszystkim wydarzenia, jakie rozegrały się po zwycięskiej dla Hiszpanów bitwie pod Bailén (19 lipca 1808 r.)⁴. Zgodnie z warunkami kapitulacji, rozbita armia generała Duponta, do której należą również powieściowi Fleury i Grapain⁵, miała

³ Ciekawe, że Chateaubriand (1991: 612) napisze o sobie i Napoleonie: „Moje narodziny łączą się z narodzinami wielkiego człowieka i wielkiego ludu: byłem błędym odbłaskiem ogromnego światła”.

⁴ Pobyt francuskich jeńców w Zatoce Kadyksu oraz na Cabrerze został opisany w wielu wspomnieniach i tekstach, w których odniesienia do autentycznych wydarzeń mieszają się, jak u Porcela, z powieściową fikcją. Do tej ostatniej grupy należą: Fernández Santos (1981) i Pellissier & Phelipeau (2000, wyd. hiszpańskie, z którego korzystam; oryginał francuski *Les grognards de Cabrera [1908–1814]* został wydany w 1979 r.). Pierwszy tekst reprezentuje gatunek powieściowy, w drugim natomiast dominuje wyraźnie komponent faktograficzny, a elementy fikcyjne nie zajmują istotnego miejsca w strukturze przedstawionej relacji.

⁵ Zaznaczam, iż chodzi o powieściową wizję postaci, a nie o rzeczywiście istniejących żołnierzy francuskich noszących te nazwiska. Na Cabrerze zachowały się, wyrzeźbione w murze zamku, nazwiska niektórych z przetrzymywanych tam jeńców. Wśród nich odnajdujemy również te, które noszą bohaterowie powieści. Zdjęcie tego fragmentu muru zostało włączone do posłowania powieści Porcela (214). Zob. również Garrido (2009). Wspomniany wyżej tekst Pellissiera & Phelipeau (2000: 230) kończy się zapytaniem o znaczenie napisu: „Fleury... Grapain... Prisonniers de 1809...” pozostawionego na wyspie. Powieść Porcela można potraktować jako próbę odpowiedzi na to pytanie.

zostać przetransportowana do Francji. Sam generał wraz z częścią korpusu oficerskiego rzeczywiście dotarł tam we wrześniu 1808 r. (zob. Smith, 2001: 28), lecz dla tysięcy jeńców droga ta okazała się długa i tragiczna. Zrazu nakazano im udać się na atlantyckie wybrzeże. Gdy tam dotarli, zamknięto ich na barkach i statkach stojących w Zatoce Kadyksu. Grapain opisuje ten epizod w formie świadectwa przedłożonego Towarzystwu Literackiemu François René de Chateaubriand, zredagowanego na propozycję Alexisa de Tocqueville'a (jego postać również pojawia się w powieści). Rozdział rękopisu, w którego skład wchodzi raport, zaczyna się od słów:

[M]it wywołuje we mnie niezdrowe wrażenie: Styks, rzeka płynąca w greckiej Arkadii, kończyła swój bieg w Piekło, płynąc licznymi zakolami, a jej wody były czarne i zatrute [...]. Opowiadają, że w mitach człowiek dokonuje własnej sublimacji, ale mity również miażdżą człowieka, śmiejąc się do rozpuku. Wtedy, w Kadyksie, słyszałem, jak mówiono, że Charon unosi nas w swojej łodzi [...]. [M]ogę tylko potwierdzić, że była to prawda, że siedzieliśmy wraz ze Śmiercią na morowym okręcie, na morzu, które wszystko pochłania. (117)

Z tego też powodu raport Grapaina nosi tytuł *W łodzi Charona*.

We wspomnieniach narratora Zatoka Kadyksu jawi się jako przedsiónek pałacu, w którym króluje Zło. Warunki, w jakich przetrzymywano francuskich jeńców, były przerażające. Umieszczono ich na zakotwiczonych w zatoce pontonach. W powieści mówi się o ponad 25 tys. jeńców. Około 20 tys. z nich mieli stanowić żołnierze generała Duponta. Wkrótce stali się oni ofiarami głodu i chorób, przede wszystkim dyzenterii. Według relacji narratora, zdarzały się dni, w których umierało ponad 300 osób⁶. W raporcie Grapaina Zło staje się fizyczną, widoczną i namacalną rzeczywistością poprzez obecność zwierząt – bestii. „[C]hyże ryby, okrutne mewy, uważne kruki, szczury o mechanicznym instynkcie” (120) są niczym egipskie plagi, które spadają na stłoczonych na pokładach jeńców. Mewy i kruki walczą o pierwszeństwo w rozdziobowywaniu ciał zmarłych i umierających; wiedzione niezawodnym instynktem szczury rzucają się w morze, by z plaży dotrzeć do nieruchomych okrętów, idąc o lepsze z mewami; ryby, wielkie i małe, nieustannie pożerają wyrzucane za burtę trupy. Wkrótce jednak walka między bestiami ustaje – ludzkiego mięsa starcza wszak dla wszystkich. Te apokaliptyczne sceny zostają na zasadzie przeciwieństwa zestawione z historią cesarstwa – od de Tocqueville'a Grapain dowie się, iż w tym samym 1808 r., w którym stoczono

⁶ Takie dane podaje również Oliver (1999: 228) na podstawie wspomnień jeńców francuskich (zob. również Garrido, 2000: 5). Smith (2001: 35) mówi jednak o śmiertelności dochodzącej do 15–20 osób dziennie. Jako że ciała zmarłych nie transportowano systematycznie na brzeg, pewnego razu zdarzyło się, iż na pokładzie jednego z okrętów było ich 98.

bitwę pod Bailén, a jeńcy umierali w Zatoce Kadyksu, Bonaparte utworzył instytucję szlachty cesarstwa. Rozpoczął się wówczas okres wystawnych przyjęć i balów dworskich.

Ci, którym udało się pokonać ten przedsionek piekła, zostali zesłani na Cabrerę – niewielką niezamieszkałą wyspę w archipelagu Balearów⁷. Przebywali tam od maja 1809 do maja 1814 r., strzeżeni przez niewielki garnizon rozlokowany na wyspie oraz hiszpańskie i angielskie okręty. Wyspy nie przygotowano na przyjęcie jeńców – prócz pozostałości średniowiecznego zamku nie było na niej budynków, w których mogliby się schronić, ani też systemu zaopatrującego w wodę pitną. Śmiertelność wśród więźniów była niezmiernie wysoka – Smith (2001: 166–167) podaje, iż z wysadzonych na wyspie ok. 11,8 tys. więźniów zmarło 3–5 tys.⁸ Jeśli wierzyć pamiętnikarzom i historykom, dochodziło do koprofagii i ludożerstwa⁹.

Cabrera – „[b]ezludna wyspa. Inny świat. Gdzie nie istnieje już żadne prawo, pragnienie czy wyjście, jedynie unieśmiertniona przestrzeń nicości” (158) – wyłania się stopniowo ze wspomnień narratora. Przywołana kilkakrotnie w dwóch pierwszych rozdziałach rękopisu, a przez to niezmiennie obecna, nabiera wyrazistości w trzecim rozdziale, noszącym znaczący tytuł *Słońce Austerlitz*¹⁰. Pojawia się w nim postać Gérarda de Fleury, „Cesarza”, jak zwa go francuscy żołnierze. Wychudzony, w mundurze, z którego pozostały jedynie łachmany, a jednak majestatyczny, kontempluje on widok rozciągający się z Cabrery. Jego przypominające lwią grzywę włosy mienia się złotawo. Gdy jeden z weteranów monotonym głosem zacznie opowiadać słyszana już po wielokroć historię bitwy pod Austerlitz, w umyśle Fleury’ego wywoła ona wizję

⁷ Okoliczności, w których doszło do zesłania, przede wszystkim decyzje podejmowane kolejno przez władze w Sewilli i na Majorce, jak również przez przedstawicieli Wielkiej Brytanii, zostały szczegółowo omówione przez Smitha (2001: 41–60).

⁸ Garrido (2000: 6) podaje z kolei, iż na wyspie wysadzono ok. 9 tys. więźniów.

⁹ Pisząc o przypadkach ludożerstwa, pamiętnikarze zgodnie przypominają historię pewnego Polaka, który zabiwszy chorego towarzysza, zjadł jego wątrobę. Został za to skazany na karę śmierci (zob. Bes Hoghton, 2008: 31–32; Pujol, 1890: 359). Jeśli mówimy o związkach między wydarzeniami historycznymi a fikcją literacką, zauważmy, iż Wagré (ok. 1835: 50–52) w swych wspomnieniach opisuje przypadek kanibalizmu z zacięciem przypominającym kroniki kryminalne w prasie bulwarowej i powieści kierowane do podobnego typu odbiorcy; nie stroni przy tym od stosownej nauki moralnej. Przyjęcie takiej konwencji estetycznej być może nie pozostaje bez związku ze skargą, jaką Wagré formułował we wstępie do wspomnień. Stwierdza tam, iż czytelnika trudno zainteresować opowieścią o własnym życiu, podczas gdy gatunek powieściowy cieszy się ogromną popularnością (Wagré, ok. 1835: I). Historia pobytu jeńców francuskich na Cabrerze została opisana w pracach historyków; zob. np. Claudín (1981), Bennásar Alomar (1988), Oliver (1999: 209–277), Smith (2001).

¹⁰ „Oto słońce Austerlitz!” („Voilà le soleil d’Austerlitz”) – tymi słowami miał zwrócić się Napoleon Bonaparte do swoich żołnierzy rankiem 7 września 1812 r., niedługo przed wkroczeniem do Moskwy.

wspaniałego jeźdźca, dosiadającego białego, parszającego konia, który unosi w powietrzu kopyto i ucieleśnia chwałę. Ten widok, jak obrazy z latarni magicznej, pojawia się w tym i wielu innych momentach i szybko się rozwiewa, działając z przemożną siłą, która, paradoksalnie, wynika z jego nierealności i ulotności [...]. Nie ma już Cabrery, jest miraż. (39)

Słońce Austerlitz i słońce wstające nad Cabrera odbijają wzajemnie swoje promienie. I nawet opowiadający historię bitwy żołnierz nie potrafiłby stwierdzić, czy nie śni (40).

Rzeczywistość i mit, Cabrera i obraz chwały cesarstwa to dwa bieguny pola napięć, w obrębie którego jest wypracowywany sens utworu Porcela. Nabiera on wyrazistości dzięki postaci Fleury'ego, spinającej te dwie przestrzenie. Wydaje się, iż samo słowo „miraż”, które pojawia się w cytowanym fragmencie, nie zostało użyte przypadkowo – odnosi się wszak do zjawiska optycznego zasadzającego się właśnie na mechanizmie odbicia. Słowo to pojawia się również w innym miejscu powieści. Łączy bezpośrednio postać Fleury'ego z Napoleonem:

- [...] Ajaccio, drzewa morwowe. I to, czym jesteśmy.
- Ajaccio? Korsyka? Co chcesz powiedzieć? [...]
- [...] Przypomniał mi się dom mojej babci [...].
- Cesarz również pochodzi z Ajaccio – dorzuciłem bez związku tę oczywistą prawdę.
- Tak... miraż... – odpowiedział. (91)

W powieści Porcela te przeciwległe przestrzenie przeglądają się w sobie, zamykając czytelnika w systemie wzajemnych odzwierciedleń. Obraz Cabrery staje się odbiciem wspaniałości cesarstwa, odbiciem, by tak rzec, „przesuniętym”, które pozwala dostrzec niewidoczne dotąd szczegóły. Pobyt na Cabrerze oznacza „ogólne rozdrobnienie każdej osoby i osobowości, każdego umysłu i wszelkiej poezji, rozumu, sprawiedliwości, atomizację na fragmenty wydane na kosmiczne błądzenie” (165). W tych okolicznościach człowiek zostaje zredukowany do swej fizyczności. „Jedynie moje ciało odpowiadało za mnie, stało się moją jedyną prawdziwą osobowością”, wyzna jedna z postaci (166). Jest to ciało zdeformowane, znikające, zredukowane do masy mięsa czy ogółu kości, kaleczone, ćwiartowane, zjadane, gotowane, sprzedawane, poddawane różnego rodzaju przemocy... Dla człowieka przeżywającego mękę głodu staje się jedyną doświadczaną rzeczywistością, a próba przyniesienia mu ulgi prowadzi do praktyki spożywania własnych wydzielin i do aktów kanibalizmu. Ludzkie kości wykorzystuje się jako surowiec, który po odpowiednim przygotowaniu, dezynsekcji, a następnie rzemieślniczej obróbce zmienia się w pożądany

towar. Wytworzone z nich przedmioty stają się modnymi drobiazgami na pobliskiej Majorce oraz źródłem dochodu dla alkada wyspy, pośredników i producentów. Za sprawą wzrastającego popytu na te oryginalne bibeloty na Cabrerze nie tylko zbiera się kości zmarłych, lecz także spogląda pożądanym i taksującym okiem na umierających. Ci zaś przekazują swój kościec w spadku tym, którzy zapewnią im opiekę do śmierci. Inne źródło zysku stanowią porcelanowe zęby – kto je posiada, musi wykazywać się nieustanną czujnością, gdyż jest obserwowany jak łowne zwierzę. Zanika nawet różnica między ciałami żywych i umarłych. Snujący się po Cabrerze jeńcy, pozbawieni jedzenia i wody pitnej, gdyż zasoby dostarczane raz na cztery dni przez hiszpańskie okręty nie pokrywają najbardziej podstawowych potrzeb, przypominają trupy. „Wszystko się wywraca, już nie są, już nie jesteśmy, duszami czyścowymi, tylko zmartwychpowstaniem tych, co umarli” (183). Ciała umarłych z kolei „ożywają”, wydostają się z grobów. Z braku przestrzeni i ziemi, która mogłaby posłużyć za godne przykrycie miejsca pochówku, trupy upycha się w rowach wyżłobionych przez spływającą z pagórków wodę. Którejś wiosny, z nadejściem wyjątkowo obfitych deszczy, spływająca woda wymywa truchła, unosi je, pcha i niesie w dół, przekształcając w przerażającą lawinę, która w świetle błyskawic wali się na jeszcze żyjących¹¹.

Apokalipsa, jaka dokonuje się na okrętach zacumowanych w Zatoce Kadyksu, i pejzaż śmierci na Cabrerze są rewersem władzy Napoleona¹². Zgodnie z zasadą nierozłączności awersu i rewersu, w powieści Porcela mit cesarstwa zasada się na bezwzględnej ekonomii człowieka zredukowanego do ciała – ujarzmionego, kontrolowanego, wykorzystanego, skazanego na śmierć bądź już nieżywego... W lustrze, którego metaforę buduje *L'Emperador*, odbiciem ciała wspaniałego jeźdźca dosiadającego białego konia czy wypielęgowanego, ubranego w wykwintną toaletę ciała bywalczyńi cesarskiego pałacu jest uprzedmiotowione, zdegradowane, odczłowieczone ciało jeńca wojennego. Człowiek sprowadzony do wymiaru „mięsa armatniego” pojawia się również w przywołanym wcześniej wspomnieniu bitwy pod Austerlitz, nawet jeśli obraz ten poprzez nawiązania do epickich opisów scen batalistycznych nie pozbawia go pewnych cech tra-

¹¹ Porcel w swojej powieści przetworzył elementy życia na Cabrerze, o których piszą zarówno byli więźniowie, jak i historycy. Do elementów tych należą: obecność na wyspie Damiana Estelricha, kapłana z Majorki, burza, w czasie której woda wymyła z grobów ciała zmarłych, wydawanie gazety, erotyczne relacje między żoną gubernatora Cabrery i jednym z więźniów, osioł odnaleziony na wyspie itd.

¹² Smith (2001: 177) pisze: „Obóz jeniecki był wytworem serii okoliczności, które w nieunikniony – choć nieprzewidziany sposób – wynikały z wszechpotężnej ambicji Napoleona Bonaparte”.

gicznych i heroiczych, ratujących jego podmiotowość. Zbombardowane na rozkaz Napoleona lodowe bloki pokrywające staw, przez który wycofują się wojska rosyjskie, stają się śmiertelną pułapką. Tafle lodu nacierają na uciekających żołnierzy, „zderzając się i łamiąc, tnąc i miażdżąc, odcinając głowy i kalecząc między sobą ludzi i zwierzęta. Straszliwe głowy, zakrwawione torsy, pucinanane nogi, wszystko szło na dno. Wybuchająca biel plamiła się karmazynowo” (44).

W świetle owego uprzedmiotowienia człowieka, jego zredukowania do czysto fizycznego wymiaru rozumianego jako ogół mięsa i kości, które mogą zostać wykorzystane, mocniejszego wydzźwięku nabiera pytanie: „kim i czym jesteśmy?” (35), postawione przez jedną z postaci. W powieści Porcela zesłani na Cabrerę jeńcy są „kupą łajna, będąwszy wcześniej osobami” (26). Zostają cofnięci do stanu pierwotnego, sprzed rozwoju cywilizacji. Pozbawieni podstawowych narzędzi, posługują się zaostrzonymi kamieniami i wykorzystują jedynie siłę fizyczną. Sklecony w ten sposób barak szpitala (w którym i tak nie podaje się lekarstw, bo tych po prostu nie ma) wygląda jak „zagroda dla zwierząt, a w środku słychać jedynie nieartykułowane dźwięki, przeżuwanie podobne do bydłęcego” (182). Ta degradacja istoty ludzkiej zostaje przedstawiona jako zaprzeczenie osiemnastowiecznego mitu o naturalnej dobroci człowieka, wywiedzionego z myśli Rousseau. W „naturalnych” (przedkulturowych i przedcywilizacyjnych) warunkach człowiek zachowuje się jak bestia – zwierzę, potwór. I choć z tezą tą można dyskutować – przebywający na Cabrerze jeńcy nie są wszak nieskażonymi kulturą podmiotami, stąd tak sformułowany sąd nie wydaje się uprawniony – Fleury konstatuje:

Jean-Jacques Rousseau błędzi, twierdząc, iż człowiek w naturalnym otoczeniu jest doskonały, że jest szlachetnym dzikusiem i że cywilizacja go psuje. A Voltaire trafia w sedno, gdy twierdzi, że jest odwrotnie, że człowiek jest zepsutym bydłem, którego kultura, prawo i rozum zmieniają w cywilizowanego obywatela. (189)

Powieść kwestionuje też mit natury przyjaznej człowiekowi. Element ten odnajdujemy już w opisie doświadczeń żołnierzy atakowanych przez bestie w Zatoce Kadyksu. Narrator postrzega je jako przeciwieństwo mitu o dobrotliwej naturze, „potępiony rewers pięknych renesansowych obrazów, zwiezionych do Luwru, na których łuki z kwiatów i jabłek okala ją anielską Dziewicę” (120). Śnieg, który podczas jednej z zim przykrywa Cabrerę, jest oznaką przekleństwa natury, jest Złem, które w ten sposób przejawia się w fizycznej, namacalnej formie (194). Zapowiada też nieuchronny koniec:

Śnieg, który pokrywa nas białą, choć nigdy przedtem się to nie zdarzyło, jest zapowiedzią całkowitego spalenia, które nadejdzie po nim, będziemy pustynią ludzkich kości małych i zniszczonych, tak drobnych jak ziarenka piasku, a wiatr wszystko to wygładzi i rozprzestrzeni nicość. (197)

Obraz „wyspy – piekła”, „wyspy przeklętej”, kwestionuje inny jeszcze topos kulturowy. Bes Hoghton (2008: 27–28) stwierdza, iż historia pobytu francuskich jeńców na Cabrerze obala mit wyspy szczęśliwej, który w kontekście balearskim jest łączony, rzecz jasna, w szczególności z Majorką. Poszukiwany i upragniony spokój samotni zostaje w tym przypadku zastąpiony narzuconą izolacją obozu koncentracyjnego. Element ten siłą rzeczy pojawia się również w *L'Emperador*, gdzie narrator *explicite* przeciwstawia swój sposób pisania mitotwórczej *Zimie na Majorce* George Sand¹³ (46). Ciekawe jednak, iż w Porcelowskiej wizji topos wyspy szczęśliwej zostaje zakwestionowany już w opisie odnoszącym się do okresu sprzed przybycia jeńców. W tradycyjnym obrazie samotni niczym skaza czy przekleństwo pojawia się element śmierci, szaleństwa i przemocy:

W zamierzonych epokach błdziła też po wyspie garstka pustelników augustianów, którzy, wściekle samotni, w tym nieistnieniu poszukiwali Boga i życia wiecznego. I powiadają, że zdziczeli, że przyjechał biskup z wizytą duszpasterską i zastał ich nagich, porośniętych długimi włosami i brodami, jak skakali i krzyczeli po drzewach i skałach. Musieli ich wybić... (48–49)

Relacja odbicia, jaką tekst ustanawia między Fleurym a Napoleonem, wzbogaca refleksję nad mechanizmami władzy o kolejne szczegóły. „Wokół Gérarda de Fleury wszystko było zawsze niczym przedstawienie teatralne [...]” (35). Powieściowy Fleury kształtuje rzeczywistość na Porcelowskiej Cabrerze. Pod jego nadzorem jest redagowana „Gazeta” („La Gazette”) o ściśle propagandowym celu: nie podaje się w niej informacji o wydarzeniach na świecie – wieści nie docierają na wyspę lub pojawiają się z tak znacznym opóźnieniem, że mówienie o nich nie ma już sensu – lecz opisuje rzeczywistość wymyślaną i kształtowaną przez Fleury’ego zgodnie z jego potrzebami i na obraz jego wyobrażeń, w których wegetujący na wyspie nieszczęśnicy stają się „żołnierzami wiernymi cesarstwu, marionetkami w jego teatryku” (189)¹⁴. Formę kreowania rzeczywistości na Cabrerze

¹³ Omawiając francuskie pisarstwo podróżnicze po 1814 r. oraz informacje zawarte w przewodnikach turystycznych, Bes Hoghton (2008: 37) zauważa, iż Cabrera jest postrzegana niezmiennie jako „wyspa niegościnna”, „pustynia” itd. W tym kontekście mówi wręcz o „micie” Cabrery.

¹⁴ Kreacja rzeczywistości poprzez preparowanie tekstów, o której pisze Porcel, przywodzi na myśl praktyki propagandowe z okresu panowania Napoleona, przywołane również przez Chateaubrianda. Teksty te stają się fałszywymi dokumentami i utrudniają bądź czynią

stanowi również budowa wieży, mającej symbolizować cesarstwo. Fleury i jego podkomendni wznoszą ją przy użyciu narzędzi przemyconych dzięki tajemniczym relacjom, jakie łączą „Cesarza” ze strażnikami wyspy. Z braku zaprawy murarskiej wieża „tworzy się i rozpada, będąc wspaniałym wyzwaniem rzuconym jedynie sobie samej” (182). W zdaniu tym zdają się pobrzmiewać echa Chateaubriandowskiej charakterystyki zwycięzcy spod Austerlitz: „Napoleon zawładnął Napoleonem; nie było w nim nikogo prócz niego samego” (Chateaubriand, 1991: 337)¹⁵. W czasie ewakuacji w 1815 r. Fleury z własnej woli pozostaje na Cabrerze, a obraz „Cesarza” odizolowanego na wyspie rodzi, rzecz jasna, zwielokrotnione obrazy i odbicia... mirażę...¹⁶ „Tutaj jesteście my i Cesarstwo. Ja jestem Cesarstwem. Kto mi zaprzeczy, kto się odważy, kto?” (206), wykrzykuje Fleury w odruchu czy to natchnienia, czy szaleństwa. Już z okrętu odbijającego od brzegów wyspy narrator dostrzega obok Wieży Cesarstwa sylwetkę człowieka, który „w tytanicznym wysiłku ciągnie linę przeciągniętą przez bloczek, wciąga głaz i wciska go między inne, na szczycie ogromnego muru” (204). W ten sposób powieść zostaje zamknięta obrazem Syzyfa, w niekończącym się

wręcz niewykonalnym zadanie dotarcia do prawdy o przeszłości: „Tak zwane autentyczne dokumenty ówczesne są skażone: każda rzecz drukowana, książka czy gazeta, ukazywała się z rozkazu władcy; Bonaparte pilnował artykułów ogłaszanych w «Moniteur»; jego prefekci nadsyłali z rozmaitych departamentów powinszowania, adresy, aplauzy, przez władze paryskie dyktowane i układane, które wyrażały stosowną opinię publiczną, całkowicie różną od opinii rzeczywistej. Spróbujcie napisać historię na podstawie takich dokumentów! Na dowód bezstronnych badań przytoczcie autentyczne teksty: dacie kłamstwo na poparcie kłamstwa” (Chateaubriand, 1991: 352).

¹⁵ Zwróćmy uwagę na jeszcze jedno podobieństwo bohaterów Porcela i Chateaubrianda. Wśród świadectw dotyczących Fleury’ego – czy może raczej Fiorita – zebranych przez Grapainą znajduje się wspomnienie dotyczące miłosnego epizodu z jego życia. O względy Giustiny zabiegają Gerardo i Gabriel. Gdy Gabriel ginie w niewyjaśnionych okolicznościach, podejrzewania spadają na Gerarda, ale sprawca śmierci nie zostaje ustalony. Wkrótce potem Giustina wstępuje do klasztoru, by porzucić „brudny świat” (108), i służy tam za przykład „posłuszeństwa, powściągliwości i skupienia” (115). Pewnego dnia jednak odnajdują ją martwą – wisi na długiej linie nad urwiskiem w zatoce, nad którą jest położony klasztor. Jej nagie, pokaleczone ciało musiało wielokrotnie obić się o skały, a na twarzy kobiety maluje się straszne cierpienie. Klasztor Giustiny, usytuowany nad zatoką opisaną jako „dantejska szczelina między straszliwymi urwiskami przy wejściu do portu w Bonifacio” (108), przywodzi na myśl ten, do którego wstępuje Amelia, siostra głównego bohatera *Renégo* Chateaubrianda. Amelia również umiera, lecz jej śmierć w niczym nie przypomina gwałtownej agonii Giustiny. Amelia dokonuje żywota jako „ofiara swej żarliwości i poświęcenia, pielęgnując towarzyszkę dotkniętą zaraźliwą chorobą”, a mniszki uważają ją za niemal świętą, bardziej niż ktokolwiek inny szczęśliwą, iż „porzuciła nędzę świata” (Chateaubriand, 1982: 164). Zestawienie tych dwóch epizodów, podobnie jak okoliczności śmierci Sebastiana Fiorita, wypukła okrucieństwo Fleury’ego – bezwzględny w swej urażonej dumie zdradzonego kochanka młodzieniec musiał stać, jak nie waha się twierdzić narrator, za śmiercią dziewczyny.

¹⁶ Powieść Porcela jest bogata w odniesienia do wysp. Prócz Grand-Bé, Korsyki, Majorki i Cabrery w historii na zasadzie gry skojarzeń przywołano również obrazy Elby i Wyspy Świętej Heleny.

mozole wciągającego na górę kolejny kamień, który wkrótce i tak stoczy się i zniweczy nadludzki wysiłek. Autor odnajduje „coś podniosłego i diabolicznego” w tej postaci. „Czy Napoleon nie był jej powiększoną wersją?” (216), pyta w posłowiu.

Autobiograficzny dyskurs Grapaina jest, jak już wspomniałam, próbą dotarcia do prawdy o sobie samym i o Fleurym. Autorowi rękopisu nie udaje się jednak osiągnąć żadnego z tych celów. „Zobaczmy, czy zdołam poprowadzić dalej te wspomnienia, których przedmiotem jest Cabrera lub ja sam, bo nie wiem jeszcze, w którą stronę podążam” (37). Wyłaniający się ze wspomnień portret jego dowódcy jest niejasny. Nie znając pobudek, które nim kierowały, Grapain nie może również do końca zrozumieć i opisać charakteru swego udziału w rzeczywistości kreowanej przez Fleury’ego. Relacja, jaka tworzy się między tymi dwiema postaciami, to również swoista gra odzwierciedleń, zwłaszcza że w posłowiu autor, przedstawiając tekst jako odnaleziony przypadkiem rękopis Grapaina, myli tropy – wysuwa hipotezę, że Grapain i Fleury mogą być tą samą osobą: za postacią Grapaina kryje się być może Fleury lub też na odwrót, Fleury to fałszywa tożsamość Grapaina albo któregoś z pozostałych bohaterów. Nie na darmo Grapain, rzekomy autor rękopisu, twierdził, iż Fleury jest zdolny ukraść istotę jego własnego istnienia (65)¹⁷. W ten sposób *L’Emperador* staje się również powieścią o niemożności poznania siebie i innego. „Wiedząc, iż nigdy nie dowiemy się, kim naprawdę jesteśmy, Gérard de Fleury uznał, iż dokonując wielkiej wolty, może być wszystkim”; „Czyż każdy z nas nie jest kołyszącą się zagadką?” (37, 220).

Stwierdzając, iż ustalenie prawdy o sobie i innych jest niemożliwe, Grapain odkrywa również, że nie sposób dotrzeć do prawdy o przeszłości. Poza tym, jeśli autor wspomnień to rzeczywiście sam Fleury, jak sugeruje autor, odnaleziony rękopis nie tyle dokumentuje próbę ustalenia jakiegokolwiek prawdy historycznej, co jest zapisem procesu budowania własnej legendy. „Dyktował taką swoją historię, jaką chciał pozostawić”, mówi o Napoleonie Chateaubriand (1991: 351). W powieści Porcela historia w nieunikniony sposób przeplata się z mitem. W tej sytuacji nie zaskakuje to, że dołączone do tekstu posłowie kończy się cytowanym już wcześniej zdaniem zaczerpniętym ze wstępu do *Studiów historycznych* Chateaubrianda: „Jeśli przeszłość jest niczym, czymże jest przyszłość, jeśli nie cieniem nad brzegiem Lete, który być może nigdy nie pojawi się na tym świecie. Żyjemy między nicością a złudzeniem” (Chateaubriand,

¹⁷ Ciekawe, iż podobne wątpliwości dotyczące tożsamości autorów i bohaterów wspomnień budzą również zapisy pamiętnikarskie zredagowane przez tych, którym udało się przetrwać niewolę na Cabrerze (zob. Smith, 2001: 185–186).

1838: 258–259)¹⁸. Porcel wydaje się zgadzać z francuskim pisarzem co do tego, że przeszłość jest nicością. Jeśli jednak Chateaubriand mówi o nieodwołalnie zamkniętym charakterze przeszłości i iluzoryczności wszelkiej przyszłości, Porcel tę właśnie bezpowrotnie utraconą przeszłość konfrontuje z niemożnością jej opisanego, odzyskania. W tym kontekście warto podkreślić, iż *L'Emperador* został wydany w 2001 r. – tym samym, w którym ukazała się słynna powieść Javiera Cercasa *Żołnierze spod Salaminy*. W obu dziełach odnajdujemy refleksję dotyczącą (nie)możliwości odkrycia, poznania i rekonstrukcji przeszłości, zawsze fragmentarycznej, niepełnej; w obu poszukuje się miejsca, jakie w procesach tych zajmuje pamięć, przede wszystkim jednostkowa; w obu wreszcie przedmiotami dociekań są rola, którą w próbie dotarcia do przeszłości i jej opisanego może odegrać fikcja (literacka), i to, na ile fakty i fikcja są nierozłączne. O ile jednak książka Cercasa zdobyła rozgłos, tak w Hiszpanii, jak i poza jej granicami, i stała się dziełem paradygmatycznym dla powieści historycznej powstającej aktualnie na Półwyspie Iberyjskim, o tyle utwór Porcela pomimo zdobytych nagród został odłożony na półkę i nieco zapomniany. Niesłusznie.

Bibliografia

- Barberà, Frederic (2007). *Baltasar Porcel o l'òptica aberrant sobre el món. Prosa de ficció (1958–2004)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Bennásar Alomar, Miguel (1988). *Cabrera, La Junta Gubernativa de Mallorca y los prisioneros del ejército napoleónico*. Palma: Ajuntament de Palma.
- Bes Hoghton, Isabelle (2008). „Cabrera: De l'île paradis à l'île enfer”. *Anales de Filología Francesa*, 16. 25–38.
- Chateaubriand, François-René (1838). *Œuvres: Essai sur les révolutions, Esquisses historiques, Histoire de France*. Paris: Charles Hingray, Pourrat Frères.
- (1982). *Atala / René*. Przeł. Tadeusz Żeleński (Boy). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- (1991). *Pamiętniki z za grobu*. Przeł. Joanna Guze (red.). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Claudin, Victor (1981). „La agonía de los franceses de Cabrera (1809–1814)”. *Tiempo de Historia*, 84, listopad. 48–61.
- Fernández Santos, Jesús (1981). *Cabrera*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Garrido, Carlos (2000). „Prólogo”. W: Pierre Pellissier & Jérôme Phelipeau (2000). *Los franceses de Cabrera 1809–1814*. Przeł. Carlos Garrido. Palma: José J. de Olañeta. 5–6.
- (2009). „Cabrera, gloria y terror”. *Diario de Mallorca* [Dominical La Almudaina, 452]. 20 grudnia. 1–2.

¹⁸ Porcel twierdzi, iż zdanie to zostało zaczerpnięte z *Pamiętników z za grobu* Chateaubrianda.

-
- Oliver, Miquel dels Sants (1999). *Mallorca durante la primera revolución, I. Obres completes*, 1. Palma de Mallorca: Lleonard Muntaner.
- Pellissier Pierre & Jérôme Phelipeau (2000). *Los franceses de Cabrera 1809–1814*. Przeł. Carlos Garrido. Palma: José J. de Olañeta.
- Porcel, Baltasar (2001). *L'Emperador o l'ull del vent*. Barcelona: Planeta.
- Pujol, Louis (1890). „Le rapatriement des prisonniers de Cabrera (1814) [Louis Pujol, enseigne de vaisseau à ses sœurs]”. *Revue rétrospective. Recueil de pièces intéressantes et de citations curieuses*, nowa seria, pierwszy semestr. 357–360.
- Smith, Denis (2001). *The prisoners of Cabrera: Napoleon's forgotten soldiers 1809–1814*. New York / London: Four Walls Eight Windows.
- Wagré, Joseph-Louis (ok. 1835). *Mémoire des captifs de l'Île de Cabrera et adieux à cette île, ou 16,000 français ont succombé sous le poids de la misère la plus affreuse*. Paris: Chez L'auteur.

Informacje o autorkach i autorach

Maria BOGUSZEWICZ jest wykładowcą w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich oraz kierownikiem Centrum Studiów Galisyjskich w Warszawie. Koncentruje swoją działalność badawczą na kulturze hiszpańskiej Galicji, zwłaszcza na początkach jej odrodzenia w XIX w. Jest autorką licznych publikacji, w których przyjmuje szeroką perspektywę pozwalającą na szukanie zależności między kulturami o podobnych cechach (takich jak baskijska, katalońska, a także inne kultury europejskie). Dzięki jej postawie badawczej powstała seria artykułów porównawczych poświęconych przede wszystkim hiszpańskiej Galicji i polskim Kaszubom.

Maria FILIPOWICZ-RUDEK jest krakowską iberystką, badaczką literatury i przekładu, adiunktem w Zakładzie Filologii Hiszpańskiej Instytutu Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Współredaguje translologiczny rocznik „Między Oryginałem a Przekładem”. Obecnie pełni funkcję sekretarza redakcji rocznika hispanistycznego „Studia Iberyjskie”. Od 15 lat zajmuje się kulturą i literaturą Galicji – kieruje Centro de Estudios Galegos na UJ. Redagowała „Almanach Galicyjski” (2003, 2007) – periodyk poświęcony kulturze i literaturze Galicji, oraz tom *Policromía* (2007), dotyczący języków i kultur mniejszościowych Półwyspu Iberyjskiego w studiach polskich. Jest także współautorką (wraz z Lucią Rodríguez Caeiro) podręcznika języka galicyjskiego dla Polaków *A gaita galega*. Tłumaczy i popularyzuje literaturę hiszpańską i galicyjską, w szczególności poezję i prozę takich autorów jak José Hierro, Claudio Rodríguez, Álvaro Cunqueiro, Rafael Dieste, Suso de Toro i Manuel Rivas.

Ewa GRABOWSKA jest absolwentką filologii romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską w Zakładzie Komparatystyki Literackiej Instytutu Filologii Romańskiej UAM. Interesuje się współczesną kulturą i literaturą, zwłaszcza Belgii frankofońskiej.

Alfons GREGORI jest doktorem nauk humanistycznych w zakresie literatury porównawczej. Od 1999 r. pracuje na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest współredaktorem tomów zbiorowych: *El enfoque social y cultural en los estudios lingüísticos y literarios* (2003), *Discurso sobre fronteras – fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano* (2007) i „Literatury mniejsze” *Europy romańskiej* (2012). Opublikował około 50 artykułów w czasopiśmie naukowych, aktach konferencyjnych i monografiach zbiorowych. Obszary jego

zainteresowań badawczych są różnorodne (należą do nich teoria literatury fantastycznej, *gender studies*, współczesna muzyka popularna i krytyka przekładu literackiego), skupiają się jednak wokół problemu ideologicznej inskrypcji w tekstach. Obecnie realizuje projekt badawczy finansowany przez NCN *El componente ideológico en la literatura fantástica*.

Karol KARP jest italianistą, adiunktem w Katedrze Italianistyki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Jego zainteresowania badawcze skupiają się na teatrze włoskim w pierwszej połowie XX w. (ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Luigiiego Pirandella) oraz literaturze współczesnej, zwłaszcza włoskiej literaturze migracyjnej. Jest autorem monografii *Pirandello e Gombrowicz. La presenza teatrale pirandelliana nei drammi gombrowicziani* (2012) i redaktorem prac zbiorowych: *Artista biografia creazione* (2012) oraz *Unità d'Italia. Lingua letteratura cultura didattica* (2013).

Marta KOBIELA-KWAŚNIEWSKA jest doktorem nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa i adiunktem w Zakładzie Hispanistyki Uniwersytetu Śląskiego. Prowadzi badania i publikuje artykuły dotyczące problematyki dialogu kultur i literatur współczesnego hiszpańskiego polisystemu literackiego, ujmowanej z perspektywy galisyjsko-hiszpańskiej. Zajmuje się także teoretycznymi i praktycznymi aspektami przekładu międzykulturowego z języków galisyjskiego i hiszpańskiego na język polski. Jej ostatnie badania dotyczą zagadnienia pamięci historycznej w najnowszej prozie hiszpańskiej podejmującej tematykę wojny domowej 1936–1939. W ramach pracy dydaktycznej poszerza swoje zainteresowania o tłumaczenia specjalistyczne.

Barbara KORNACKA jest absolwentką historii sztuki oraz filologii romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Od 2001 r. pracuje w Zakładzie Literatury Włoskiej Instytutu Filologii Romańskiej UAM. Prowadzi zajęcia z zakresu literatury włoskiej XIX i XX w., włoskiej literatury najnowszej oraz tłumaczeń specjalistycznych. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na literaturze włoskiej ostatniego trzydziestolecia, szczególnie na twórczości „młodych pisarzy”, debiutujących w latach 80. i 90. Analizie ich dzieł poświęciła liczne artykuły oraz monografię z 2013 r. zatytułowaną *Ucho, oko, ciało. O prozie „młodych pisarzy” lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych we Włoszech*. W obszarze jej badań mieści się wielorako pojmowana tematyka cielesności, a więc reprezentacje ciała, płęć kulturowa, sensorium oraz ciało post- i transhumanistyczne.

Jerzy LIS (1954–2014) był profesorem zwyczajnym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Przez długie lata kierował Zakładem Komparatystyki Literackiej w Instytucie Filologii Romańskiej UAM. Pełnił wiele odpowiedzialnych funkcji na Wydziale Neofilologii UAM. Był również wiceprzewodniczącym Rady Głównej Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Otrzymał Nagrodę Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. W swoich badaniach zajmował się literaturoznawstwem porównawczym i dwudziestowieczną literaturą francuską. Był autorem wielu ważnych prac dotyczących pisarstwa autobiograficznego i autofikcyjnego, między innymi *Le journal d'écrivain en France dans la 1^{re} moitié du XX^e siècle* (1996) i *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji* (2006).

Anna LOBA jest romanistką, pracownikiem Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą francuskiego średniowiecza i renesansu oraz mediewalizmem. Jest autorką monografii *Le Réconfort des dames mariées. Mariage dans les écrits didactiques adressés aux femmes à la fin du Moyen Âge* (Poznań 2013) oraz antologii *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski* (Gdańsk 2006), jak również współautorką *Dziejów kultury francuskiej* (Warszawa 2005). Przełożyła na język polski między innymi *Geniusz chrześcijaństwa* F.R. de Chateaubrianda (Poznań 2003).

Mirosław LOBA pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wykładał na uniwersytetach w Paryżu (Paris VII i Paris-Est Marne-la-Vallée) oraz Aix-en-Provence. Jest autorem wielu artykułów i prac poświęconych literaturze francuskiej i włoskiej oraz teorii literatury. Opublikował monografię *Le sujet et la théorie littéraire en France après 1968* (2003) i *Wokół narracyjnego zwrotu. Szkice krytyczne* (2013); redagował tomy zbiorowe, między innymi *Niebezpieczeństwo w literaturze dawnej* (2007, wraz z Anną Lobą) i *French Theory w Polsce* (2010, wraz z Ewą Domańską).

Barbara LUCZAK jest katalonistką i hispanistką, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w Pracowni Katalonistyki. Jest autorką prac dotyczących powieści katalońskojęzycznych i problematyki przestrzeni w literaturze oraz przekładów literatury katalońskiej na język polski. W 2011 r. opublikowała monografię *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea (Rodoreda–Bonet–Moix–Riera–Barbal)*; przekład na język kataloński ukazał się w 2012 r.

Ewa ŁUKASZYK jest doktorem habilitowanym, profesorem Uniwersytetu Warszawskiego (na Wydziale „Artes Liberales”), literaturoznawcą o orientacji komparatystycznej i krytykiem kultury. Jest też autorką ponad 120 prac naukowych, w tym kilku książek, między innymi monografii *Terytorium a świat. Wyobrażenia i konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności* (2003) oraz *Pokusa pustyni: nomadyzm jako wyjście z kryzysu współczesności w pisarstwie José Saramago* (2005). Obecnie pracuje nad projektem humanistyki transkulturowej łączącym inspiracje teoretyczne płynące z topologii matematycznej i matematyczno-przyrodniczych nauk o złożoności z poszukiwaniem nowych paradygmatów w oparciu o dziedzictwo postmodernistyczne. Celem projektu jest eksploracja dróg prowadzących do jakościowo odmiennego stanu bytowania człowieka, ponad sferą kulturowych automatyzmów.

Paulina MALICKA jest doktorem nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa włoskiego, pracuje w Zakładzie Językoznawstwa Włoskiego i Praktycznej Nauki Języka Włoskiego Instytutu Filologii Romańskiej UAM. Rozprawę doktorską poświęciła analizie problematyki daru w poezji Eugenia Montalego, przeprowadzonej z perspektywy filozoficzno-antropologicznej. Obecnie centralne miejsce w jej badaniach zajmuje poezja włoska z XX i XXI w., a w szczególności poezja dialekta Sycylii oraz szeroko rozumiane „sycylijskość” i „wyspiarskość” w poezji, literaturze i sztukach wizualnych.

Piotr SADKOWSKI jest doktorem habilitowanym, pracuje w Katedrze Filologii Romańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie kieruje Zakładem Literatur Romańskich. Prowadzi badania nad pisarstwem migracyjnym, tematyką żydowską, problematyką pamięci i postpamięci oraz obecnością mitów w literaturach francuskojęzycznych. W 2011 r. opublikował monografię pt. *Récits odysseens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France* (Wydawnictwo Naukowe UMK). Jest członkiem Atelier Albert Cohen, Akademickiego Towarzystwa Romanistów Polskich „Plejada”, Polskiego Towarzystwa Badań Kanaadyjskich i Międzynarodowego Towarzystwa Studiów nad Quebeciem (Association Internationale des Études Québécoises).

Zofia STASIAKIEWICZ jest absolwentką filologii hiszpańskiej (na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Universitat de Girona) i katalońskiej (na Universitat de Girona). Ukończyła studia podyplomowe z zakresu prowadzenia badań naukowych w dziedzinach humanistycznych oraz studia podyplomowe dla nauczycieli ze specjalizacją w języku angielskim (na Universitat Pompeu Fabra w Barcelonie). Obecnie jest doktorantką na Universitat de Girona, gdzie bada recepcję twórczości literackiej Witolda Gombrowicza w Hiszpanii.

Marta SUKIENNICKA jest doktorem literaturoznawstwa romańskiego, autorką prac poświęconych Charles'owi Nodierowi oraz historii retoryki w dziewiętnastowiecznej literaturze francuskiej. Jej rozprawa doktorska, obroniona w 2015 r. na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, nosi tytuł *L'éloquence romantique dans les œuvres de Charles Nodier et des écrivains du cercle de l' Arsenal (1824–1834)*.

Dorota SZELIGA jest romanistką, pracuje w Zakładzie Literaturoznawstwa Instytutu Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Jej badania koncentrują się wokół problemów literatury i kultury francuskiego renesansu, a szczególnie literatury podróżniczej okresu wielkich odkryć geograficznych. Swoją rozprawę doktorską poświęciła renesansowemu żeglarzowi i poecie Jeanowi Parmentierowi (1494–1529). Aktualnie przygotowuje rozprawę habilitacyjną, w której omawia związki relacji z podróży z problematyką Inności w pismach Pierre'a Belona du Mans, który w latach 1546–1549 przebywał w imperium Sulejmana Wspaniałego.

Marta TÓRZ jest doktorantką na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Prowadzi badania z zakresu literaturoznawstwa rumuńskiego. Pod kierunkiem prof. dr. hab. Zdzisława Hryhorowicza przygotowuje rozprawę doktorską z dziedziny polsko-rumuńskiej komparatystyki literackiej, dotyczącą polskich i rumuńskich autobiografii więźniów politycznych związanych z Kościołami różnych wyznań chrześcijańskich. Jej zainteresowania badawcze obejmują literackie obrazy epoki komunizmu w Rumunii, literaturę autobiograficzną oraz rumuńsko-polską komparatystykę literacką. W ramach działalności Koła Naukowego Rumunistów UAM tłumaczy literaturę rumuńską i francuską oraz popularyzuje kulturę rumuńską. W 2010 r. Rumuński Instytut Kultury przyznał jej stypendium dla tłumaczy literatury rumuńskiej.

Magdalena ZDRADA-COK jest literaturoznawcą, adiunktem w Instytucie Języków Romańskich i Translatoryki Uniwersytetu Śląskiego. Uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych na Uniwersytecie Śląskim oraz Uniwersytecie Paris III Sorbonne. Jest autorką licznych artykułów naukowych, poświęconych przede wszystkim twórczości Tahara Ben Jellouna, francuskojęzycznej literaturze Maghrebu, literaturze świata orientalnego (Chraïbi, Sefrioui, Khatibi, Kacimi, Djebbar, Sebbar, Rahimi) oraz współczesnej literaturze francuskiej (Tournier, Perec, Yourcenar, Le Clézio). W 2006 r. opublikowała monografię na temat prozy Marguerite Yourcenar. Obecnie realizuje projekt badawczy dotyczący przede wszystkim zjawiska hybrydyczności w twórczości Tahara Ben Jellouna.

Abstracts

Maria BOGUSZEWICZ, How Cinderella met the prince: “¡Desperta Polska!” of Eduardo Pondal

Eduardo Pondal, a leading representative of *Rexurdimento* in Galicia, left in his legacy a poem dedicated to Poland. The sense of solidarity, which the poet builds with the occupied Polish nation, harmonizes perfectly with the nationalist ideology of Pondal. Comparing “Desperta Polska!” with the historical context of the Polish independence movement and its ethnic diversity allows us to understand the philosophy of the nation of Pondal.

Maria FILIPOWICZ-RUDEK, Absent history and myth – excerpts from Galician literature

As a civilization Galicia has been present on the map of Europe since its very beginning. Still, it is a land that has been living without its own history. No historical discourse from the state, national or social perspective was possible throughout the course of its real history, neither in the inward nor outward dimension. That discourse was substituted for myth, playing the role of history within each of the above mentioned perspectives and its culture forming capability turned out to be boundless. Culture, and particularly Galician literature since its 19th century revival, has been drawing on mythology. The paper tries to interpret some of the tendencies in 20th century Galician literature from the cultural archetypes perspective.

Ewa GRABOWSKA, Contemporary Belgian writers and the Second World War

Unlike other European countries, Belgium was silent about the Second World War for years after the conflict was over and it was not until the early 1970s that, following historians' and journalists' works and studies, the country developed some interest for the war, the Holocaust as well as for the questions concerning collaboration and capitulation. This delay, in comparison to the rest of Europe, is considerable and not without influence on the specificity of the Belgian literary vision of this period. As an example of the growing interest for this painful past I analyse the novels of two contemporary Belgian writers, François Emmanuel (1952) and Vincent Engel (1963) who tell us not about the war itself, but also about universal mechanisms and conditions making the past appallingly close to the future.

Alfons GREGORI, Manuel de Pedrolo's *Mecanoscrit del segon origen*: echoing biblical myths in apocalypse's times

The main goal of the present article is to analyse briefly the outstanding aspects of Manuel de Pedrolo's novel *Mecanoscrit del segon origen* (1974), as well as the signification of the evoked biblical myth in its pages, in order to disclose the narrative strategies characterizing the text as post-apocalyptic, before coming to the conclusion that there exist meaningful contradictions mining the most obvious ideological reading related to the narrator's critical remarks and author's political discourse.

Karol KARP, Trapped in history? About the relation between past, present and future in the work of Carmine Abate

The aim of the paper is to depict the relation between past, present and future in the work of Carmine Abate (1954). The analysis shows that the life of Abate's characters is influenced by the past of their ancestors. Such a situation blocks them in a way, but doesn't seem negative, as the past is the source of worthy models that should be imitated. The analysis is carried out in relation to the theories of scholars such as Henri Bergson, Sigmund Freud, Martine Bovo Romoeuf, and Frances Amelia Yates.

Marta KOBIELA-KWAŚNIEWSKA, On the foundation myths of Galician nationalism in the 19th and 20th centuries

The present article is aimed at explaining the role that historical and mythical elements played and on which was based an official discourse of Galician nationalists (Murguía, Risco, and Castelao) in the 19th and 20th centuries. In the national ideology we consider the crucial importance the recognition of the Celtic origin of the present Galician community as a distinctive feature from the Castilian (Spanish) spirituality and its affinity with Portugal. The modern concept of Galician nationalism is focused on the problem of linguistic identity that is needed to be officially recognized by Galician society and its political authorities.

Barbara KORNACKA, The Po in the Padanian Literature – the myth making power of the river based on Guido Conti's stories

This paper aims to show three types of myths generated by the contemporary Italian author's stories. The first one, inspired by the ancient myth about Phaethon, shows the river as a grove. The second myth created by this literature represents the river Po as an invincible and mortal power, which can as well give to man such power. The third one refers to the mystery of the river, connected however with death.

Jerzy LIS, Between the temporary and the definitive. On the fortunes of emigration in Jean Portante's novel *La mémoire de la baleine*

The Luxembourg writer of the French language, Jean Portante (born in 1950), is the author of the novel *La mémoire de la baleine* (1999), in which the fortunes of

Italian immigrants in Luxembourg are reconstructed. Written as a novel about the maturation of a young man in the 1950's, this work is, at the same time, a retrospective look at the past of a man who is adult today. Thus, in Portante's text, there is room for a nostalgic recording of Italian emigrants' experience, as well as for the problem, so important to the author, of taking – through the act of writing the book – responsibility for the past. The relation to history manifests itself in the complicated relationship between migration, uprooting, memory, literary creation and the reflection on the native language. The expression of exactly such an attitude towards the past is representing the emigrants' life as a big journey between the "definitely temporary" and the "temporarily definitive", so, in a sense, as a journey without an end, represented symbolically by the whale in the novel's title.

Anna LOBA, *Tempo di Roma – Time of History, Time of Myth*

Published in 1957, the novel *Tempo di Roma* by Alexis Curvers is associated with the development of the neo-classical novel in Belgium. He is accused of a "denial of historicity" and of an escapism that is rooted in the trauma of the years between the two world wars and in the period of the Second World War. Simultaneously, *Tempo di Roma* embodies the topos of Italy as the homeland of art, a country full of monuments, masterpieces, and cultural treasures. Many allusions to art emphasize the importance of the aesthetic experience of the Eternal City. The article attempts to show the ambiguity of the novel divided between its apparent realism and its mythologized vision of Rome.

Mirosław LOBA, *In Switzerland – so that is to say in nowhere... The Truth about the Harry Quebert Affair* by Joël Dicker

The author of this paper is investigating the question of the relationship with the past, with the local identity in Joël Dicker's novel. This contemporary narrative can be considered as an American novel written in French. But the moral problems that the narrator has to face are similar to difficulties that Swiss classical writers explore. In this context, the Dicker's French can be seen as a "minor" language that tries to subvert the hegemony of world literature written in English.

Barbara ŁUCZAK, *Reflections and mirages: History and myth in Baltasar Porcel's L'Emperador o l'ull del vent*

In the article we study symbolic and myth-making processes presented in the novel *L'Emperador o l'ull del vent* by Catalan writer Baltasar Porcel (1937–2009). We argue that the main strategy employed by the author consists in describing the power and the glamour of the Napoleonic empire as the reverse of the tragic situation of French soldiers who, after being defeated in the battle of Belén in 1808, spent five years as prisoners at the island of Cabrera (1809–1814). We also point out a number of similarities between Porcel's vision and the portrait of Napoleon Bonaparte included in François René de Chateaubriand's historical and literary writings. Finally, we comment on the relationship between facts and fiction and the role played by the individual memory in the process of narrating the past, as presented in Porcel's book.

Ewa ŁUKASZYK, Goytisolo in Marrakesh. Transcultural writing as a way of breaking through the dilemmas of “minor literature”

The decision of establishing permanent residence in Marrakesh, taken by Juan Goytisolo, can be interpreted in terms of a transcultural option concerning both personal and intellectual life. His radical criticism of the Spanish/Castilian culture, expressed in several novels (*Reivindicación del conde don Julián*, *Paisajes después de la batalla*, *Las virtudes del pájaro solitario*, *Makbara*), leads to the adoption of a transcultural stance that brings him close to other dissident writers “oscillating” between the European and the African shore (Laâbi, Chraïbi, Saragamo). Their reinterpretation of exile as a condition of creative liberty and insight may serve as an illustration for the Derridian concept of *khōra*.

Paulina MALICKA, Sicily in the dialectical opera of Ignazio Buttitta

The purpose of this article is to present the process of demythologisation and mythologisation in the dialectic narrative and poems of the Sicilian poet and playwright Ignazio Buttitta in which history blends with myths. The analyses of different characters from his playscripts and poems will provide evidence that the deconstruction of common Sicilian myths enables the approach of contemporary history. The Buttian characters have undergone the process of mythologisation; ordinary people are forgotten by history but recorded in the memory of islanders for their deeds and brave lives.

Piotr SADKOWSKI, Strategies of Exotopy: The Myths of “Large” and “Small Context” in Francophone Migrant’s Writing

The definition of minor literature – the literature written by a minority in the language of a majority – is also applicable to migrant literature. The analogy of the migrant and minor condition is even clearer in the case of authors representing the collective identity of “small nations”, as described by Milan Kundera in *Testaments Betrayed*, who become visible in the macrocosm of world literature. The present article constitutes a discussion of selected examples of migrant literature which demonstrate how the exotopic stance (Bachtin) allows for, on the one hand, eluding the imprisonment in the “small context” of national themes and, on the other, avoiding the danger of all features of the text derived from the author’s native culture being lost in the “large context”.

Zofia STASIAKIEWICZ, Gabriel Ferrater – translator. Myth and literary character

The paper is an attempt at shedding light on the outstanding achievements in translation of Gabriel Ferrater, in his own country known primarily as a poet, linguist, author of essays and literary critic. For this activity, though often underestimated, was one of the main sources of his income. In addition, Gabriel Ferrater passed into the history of contemporary Catalan literature not only as a writer, but also as a literary character in the novels of J.A. Masoliver Ródenas, Félix de Azúa and Justo Navarro. The perception of the historical and social context of

Catalonia during the Franco dictatorship in the 1950's and 1960's in which the writer worked on translations, is crucial for understanding the myth of the poet in Catalan contemporary literature and culture.

Marta SUKIENNICKA, Romantic provinces: Charles Nodier's concept of the "excentral" literature

The aim of this paper is to problematize the idea of minor literatures in the context of French Romanticism. It will focus on the role of the provinces in literary works and philological reflection of Charles Nodier, the curator of the *Bibliothèque de l' Arsenal* in Paris. The article discusses two approaches to the phenomenon of the provinces in the Romanticism of the 1820s: Nodier's decentralisation and Victor Hugo's centralization of literary institutions. Furthermore, special attention will be given to the role of *patois* in Nodier's reflection on the literature of *France excentrale*.

Dorota SZELIGA, Geneva at the time of the Reformation – the development of myth

The socio-political situation in Geneva changes when its people decide to break relations with France, and they accept the Reformation. The city changes its character and becomes by John Calvin "Protestant Rome" which is the source of two myths, positive and negative, in the literature of the time according to the religious beliefs of the authors. The anti-myth began to form immediately after the adoption of the Reformation by the city. The article examines some of the images that appear in the Geneva texts, often controversial, by Etienne Dolet, John Gacy, Pierre Belon, and Pierre de Ronsard that give rise to these two myths.

Marta TÓRZ, The image of the West in *Jurnalul fericirii* by Nicolae Steinhardt

The autobiography of Nicolae Steinhardt, a representative of the pre-war generation of Romanian intellectuals, provides an account of his conversion to Christianity and his confrontation with the regime of communist Romania. An aspect of particular interest is the image of the Western world, with which Steinhardt had very close relations as a young man, and from which he was separated by the Iron Curtain. This paper focuses on the manner Western Europe is presented from the point of view of a Romanian intellectual and a political prisoner, and the role played by the highly erudite references to Western cultural heritage in *Jurnalul fericirii* (*The Diary of Happiness*).

Magdalena ZDRADA-COK, The myth of William Tell in the context of intercultural dialogue: *La véritable histoire de Gayoum ben Tell* by Rafik Ben Salah

This article analyses the actualization of the story of William Tell in the novel *La véritable histoire de Gayoum ben Tell* (2004) by Rafik Ben Salah. It shows that

Ben Salah is referring to this founding myth of Switzerland and that he uses the narrative strategies (parody, intertextuality, autobiographical allusion) to represent the intercultural aspects of Swiss society and feminist trends in Tunisia. In Ben Salah's novel the myth of William Tell is a comic and didactic story about freedom, cosmopolitanism, multilingualism and intercultural dialogue.

Twórcy „literatur mniejszych” są przekonani, że historia nie odbywa się bez mitów, które kształtują się, przetwarzają i giną, a następnie odradzają w innym wcieleniu i kontekście kulturowym. [...] Wobec procesów globalizacji, zjawisk swobodnego przemieszczania i samodeterminacji imperatyw zachowania własnego języka i związanej z nim tożsamości zostaje wystawiony na trudną próbę. Przyswojenie i reinterpretacja obcych – nawet globalnych – mitów i cudzej historii modyfikuje tożsamości „literatur mniejszych”. I ta właśnie ich porowatość, wrażliwość na zjawiska zewnętrzne wynikające z przemian współczesnego zglobalizowanego świata, jest ważną cechą ujawniającą się w tym tomie. W zebranych tu artykułach raz jeszcze został podkreślony polityczny wymiar tworzenia „literatur mniejszych” – są one prawie zawsze krytyczne wobec polityki rzeczywistej i symbolicznej dominacji, wobec traktowania ich jako elementu folkloru czy regionalnego zabytku. Dla autorów tekstów omówionych w naszej książce pisanie w „języku mniejszym”, jak pisanie w każdym innym języku, jest doświadczeniem niepowtarzalnym i w pewnym sensie nieprzeszczepialnym.

ze Wstępu



9 788323 229179

ISBN 978-83-232-2917-9

ISSN 0554-8187