

„Literatury mniejsze”
Europy romańskiej

3



Pośród literatur świata

„Literatury mniejsze” Europy romańskiej

SŁOWA I MIEJSCA

„Literatury mniejsze” Europy romańskiej, t. 1

RED. MIROSLAW 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

„Literatury mniejsze” Europy romańskiej, t. 2

RED. MIROSLAW LOBA, BARBARA ŁUCZAK I ALFONS GREGORI

Wieczna krucjata. Szkice o *Don Kichocie*

RED. WOJCIECH CHARCHALIS I ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI

Widma Mariása

RED. WOJCIECH CHARCHALIS I ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
SERIA FILOLOGIA ROMAŃSKA NR 64

„Literatury mniejsze” Europy romańskiej

3

POŚRÓD LITERATUR ŚWIATA

Redaktorzy tomu

MIROSLAW LOBA,
BARBARA ŁUCZAK I ALFONS GREGORI



POZNAŃ 2017

ABSTRACT. Loba Mirosław, Łuczak Barbara, Gregori Alfons (eds), „*Literatury mniejsze*” *Europy romańskiej 3. Pośród literatur świata* [The „Minor Literatures” of Romance Europe 3. Among the Literatures of the World]. Adam Mickiewicz University Press. Poznań 2017. Seria Filologia Romańska nr 64. ISBN 978-83-232-3270-4. ISSN 0554-8187. Pp. 187.

This volume is an attempt at presenting and analyzing the place that the “minor literatures” of the Romance world occupy in global literary and cultural exchange. The articles included herein address various aspects of the topic, such as the tension between global and local phenomena, between the centre and the periphery, the relationship between the writer and the reader, contemporary migration writing, or the phenomena of importation and reinterpretation of literary models and schemes, placing them in the context of changes occurring in the contemporary 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. Cezary Bronowski

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filologii Romańskiej
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

This edition © Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017

Projekt okładki: Michał Loba
Redaktor: Elżbieta Piechorowska
Redakcja techniczna: Elżbieta Rygielska
Łamanie komputerowe: Krystyna Jasińska

ISBN 978-83-232-3270-4

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: wyd nauk@amu.edu.pl
Dział Promocji i Sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Ark. wyd. 11,0. Ark. druk. 11,75.

DRUK I OPRAWA: VOLUMINA.PL DANIEL KRZANOWSKI, SZCZECIN, UL. KS. WITOLDA 7-9

Spis treści

Wstęp	7
-------------	---

MIĘDZY LOKALNOŚCIĄ A UNIWERSALNOŚCIĄ

DOROTA SZELIGA Między wyobcowaniem a akceptacją – Agota Kristof w poszukiwaniu powieści uniwersalnej	11
EWA ŁUKASZYK Nowe triangulacje. Literatura portugalskojęzyczna po luzofonii	25
MARIA BOGUSZEWICZ Centrum i peryferia w perspektywie feministycznej: eseistyka Marii Xosé Queizán, Teresy Moure i Marii Reimóndez	41
ROZALIA SASOR Kontekst lokalny i tożsamość narodowa w katalońskiej powieści rozrywkowej XXI w. Wybrane przykłady	55
BARBARA ŁUCZAK Po co pisać o Barcelonie... w powieści belgijskiej (Grégoire’a Poleta)?	67
MIROSLAW LOBA Dla kogo pisze korsykański pisarz?	77

MIGRACJE I GATUNKI

ŁUKASZ MUSIAŁ Literatura kontra historia literatury. Przypadek Roberta Walsera	87
ANNA LOBA Mikołajek i inne chłopaki (oraz dziewczyny) – „małe” książki w zglobalizowanym świecie	97
RENATA BIZEK-TATARA Literatury niemimetyczne jako specjalność i znak rozpoznawczy Belgii	115
JUDYTA ZBIERSKA-MOŚCICKA Literatura belgijska w epoce globalności. Podróż a tożsamość w twórczości Serge’a Delaive’a	127
PIOTR SADKOWSKI Pod opieką Legby albo twórczość Dany’ego Laferrière’a u granic literatury mniejszej, pisarstwa migracyjnego i literatury światowej	141
ALFONS GREGORI Konstrukcja nietypowej autorki we współczesnej Katalonii: Najat El Hachmi w świetle swoich utworów i projekcji medialnej	153
Informacje o autorkach i autorach	181
Abstracts	184

Wstęp

Literatury „mniejsze” Europy romańskiej już od swego zarania poszukiwały strategii, które pozwoliłyby im zająć miejsce „pośród literatur świata”, nawet jeśli termin „świat” w różnych okresach przybierał różne znaczenia. W przeszłości taką szeroką perspektywę otwierało wpisanie w obręb łacińskości. To ona, dzięki zasobowi wspólnych tematów, odniesień, form, tropów i reguł retorycznych, umożliwia uniwersalną komunikację, również wtedy, gdy twórcy posługiwali się rodzimym językiem. W kolejnych wiekach przynależność do ogólnoeuropejskich, a później światowych kodów, prądów i tendencji pozwalała niekiedy uniknąć konieczności określania swojej pozycji wobec lokalnego hegemonicznego centrum. Jego przestrzeń oddziaływania definiowały najczęściej granice organizmów państwowych; czasem przestrzeń ta była tożsama z polem wpływów potężnego sąsiada. Z kolei współczesne formy komunikacji wytworzyły sieć nowych, często złożonych stosunków dominacji, w których narodowe czy państwowe centrum nierzadko samo sytuuje się na rubieżach zglobalizowanego świata. Chcąc uwolnić swe pisarstwo od lokalnych ograniczeń, twórca „literatur mniejszych”, uwikłany w globalną sieć kulturowych powiązań, musi na nowo określić stanowisko, jakie pragnie zająć wobec własnej kultury i języka. Konieczność ta zmusza go niejednokrotnie do podejmowania decyzji trudnych i zgoła nieoczywistych.

W artykułach zebranych w trzecim już tomie *„Literatur mniejszych” Europy romańskiej* omówiono niektóre ze strategii wpisywania tych literatur w globalny kontekst *world literature*. Wszystkie zgromadzone tu prace dotyczą tekstów powstałych w XX i XXI w., choć są wśród nich i takie, w których omawiane treści umieszczono w szerszej, diachronicznej perspektywie naświetlającej tło przywoływanych procesów i zjawisk. Przeprowadzone analizy pokazały przede wszystkim, że „literatury mniejsze” z dużą precyzją rejestrują zmiany, jakie w otaczającym je uniwersum dokonują się zarówno na poziomie lokalnym, jak i globalnym. Odzwierciedlają świat w ruchu wynikającym z różnorodnej pojętej migracji – osób, dyskursów, modeli kulturowych... Ta cechująca współczesny świat płynność może niekiedy skłaniać twórców do wykorzystania struk-

tur atopicznych i ahistorycznych, najczęściej jednak uwrażliwia na zagadnienie tożsamości, która teraz, sproblematyzowana, ujawnia wyrazistość swą złożoność, swą wielowymiarowość – czasem niejasna dla samego twórcy, niejednoznaczna i powikłana, stanowi przedmiot nieustannej analizy i renowacji.

Prace przedstawione w tomie wskazują pewne ogólne tendencje, które, choć tutaj ujawniły się w obrębie romańskich „literatur mniejszych”, odnaleźć można zapewne również w innych literaturach. Jedną z nich jest uwidaczniająca się w różnych kontekstach wola odejścia – a czasem mniej lub bardziej ostentacyjnego odcięcia się – od ustalonych systemów odniesień: językowych, kulturowych, gatunkowych, instytucjonalnych, dyskursywnych... Twórcy poszukują nowych sieci znaczeń, w ramach których ich teksty mogłyby wybrzmieć najpełniej; czasem też umiejscawiają się na granicy wielu systemów lub przyjmują radykalne postawy ideologiczne i estetyczne wyrażające się w zadeklarowanej asystemowości.

W sytuacji, w której dotychczasowe centra tracą swą wyrazistość, a elementy sieci do niedawna postrzegane jako drugoplanowe przesuwają się w ich kierunku lub już zajęły ich miejsce, szczególnie ważna staje się diagnoza dotycząca tożsamości odbiorcy, do którego twórcy „literatur mniejszych” kieruje swe teksty. Mechanizmy rynku wydawniczego mają dziś bez wątpienia moc kreowania rzeczywistości kulturowej – poprzez globalną rekontekstualizację mogą nadawać dziełom literackim zupełnie nowe znaczenia, odmienne od tych, jakie przypisywało im rodzime środowisko.

W tomie znalazły się artykuły dotyczące literatury bądź eseistyki tworzonych w Belgii, Galisji, Kanadzie, Katalonii, krajach luzofońskich i na Korsyce. Umieszczono tu także prace poświęcone francusko- i niemieckojęzycznej literaturze Szwajcarii oraz polskim przekładom francuskiej i hiszpańskiej literatury dziecięcej. Wszystkie dotyczą zagadnień płynności i tożsamości będących wyznacznikami doświadczenia inności w zglobalizowanym świecie. Autorki i autorzy prezentowanych tekstów bardzo różnie pojmują „mniejszość” w literaturze: wiążą ją nie tylko z językiem mniejszości kulturowej i narodowej, ale także z samym pojęciem instytucji literatury, która hierarchizuje dyskursy, gatunki i formy. W swych odczytaniach ujawniają zabiegi, za pomocą których twórcy starają się przekraczać klasyczne opozycje między centrum i peryferią, światowością i lokalnością, między czytelnikami dorosłymi i dziećmi. Umysławiają, że doświadczanie literatury – „mniejszej” czy „większej” – umiejscawia się zawsze w historii i ponad historią, w obrębie instytucji i ponad instytucją, w bibliotece i ponad porządkiem biblioteki.

Redaktorzy tomu

Między lokalnością a uniwersalnością

Między wyobcowaniem a akceptacją – Agota Kristof w poszukiwaniu powieści uniwersalnej

L iteratury mniejsze” dostarczają szczególnie bogatego materiału do badania zagadnienia, które można określić jako funkcjonowanie literatury w zglobalizowanym świecie. Pytanie, czy sposobem na przetrwanie i rozwój może być ucieczka od lokalności, zastosowanie struktur atopicznych, ahistorycznych i egzotyizmu, postawione tekstem Agoty Kristof, umożliwia otwarcie wielu perspektyw interpretacyjnych. Wydaje się, że jej twórczość pozwala dostrzec, w jaki sposób autor, świadomie lub intuicyjnie, jest w stanie wypracować użyteczne strategie dostosowywania się do nowych okoliczności.

Powieści Kristof, węgierskiej autorki piszącej w języku francuskim, są ciekawym przykładem tekstów, w których spotykają się dwie sprzeczne tendencje. Z jednej strony pisarka odwołuje się do bardzo konkretnej rzeczywistości o charakterze autobiograficznym, z drugiej strony świat przedstawiony pozbawiony jest cech jednostkowych, nazw własnych, precyzyjnych określeń czasu i przestrzeni. Można postawić pytanie, czy sama sytuacja osobista autorki – Węgierki mieszkającej w Szwajcarii i piszącej po francusku – nie zmusiła jej do zastosowania pewnych technik i zabiegów stylistycznych po to, by jej powieści mogły być czytane i zrozumiane przez czytelnika uniwersalnego. Już przy określeniu tożsamości samej pisarki pojawia się pewna dwuznaczność jej statusu: czy jest to autorka węgierska pisząca po francusku czy szwajcarska pisarka pochodzenia węgierskiego? W notkach biograficznych i wywiadach przedstawiana jest bowiem w sposób bardzo zróżnicowany¹.

¹ Agota Kristof – „francuskojęzyczna pisarka węgierska” („écrivaine hongroise d’expression francophone”) (Bofford, 1986); „francuskojęzyczna pisarka pochodzenia węgierskiego” („écrivain francophone d’origine hongroise”) (Szekeres, 2011); „Węgierka szwajcarska w literaturze francuskiej” („une Hongroise suisse dans la littérature française”)

Sama Kristof w jednym z wywiadów, odpowiadając na pytanie, czy czuje się rzecznikiem literatury węgierskiej, francusko-szwajcarskiej czy też nie odczuwa jakiegokolwiek przynależności narodowej, odpowiedziała jednoznacznie, że znajduje się w nurcie literatury węgierskiej, nawet jeśli pisze po francusku: „Wszystkie moje książki mówią o Węgrzech” (Benedettini, 2016: 122). Ale jednocześnie często podkreślała, że jej „Trylogia” została przetłumaczona na trzydzieści kilka języków, włącznie z chińskim i japońskim. Może to wskazywać na uniwersalny charakter tych powieści.

W wywiadach Kristof konsekwentnie podkreślała, że jej powieści nie mają charakteru historycznego, lubiła akcentować, że podstawowym powodem ich powstania była chęć powrotu do dzieciństwa. Ponieważ sama autorka wskazywała na autobiograficzne źródła inspiracji, warto przyrzeć się wydarzeniom z jej życia. Urodziła się 30 października 1935 r. w małej węgierskiej miejscowości Csikvánd. Jej ojciec był nauczycielem i często sadzał córkę w klasie, dając jej do ręki książkę. Wiele lat później Agota napisze: „I w taki sposób zupełnie niepostrzeżenie i przypadkiem zapadłam na nieuleczalną chorobę – lekturę” (Kristof, 2005: 7). Gdy wybuchła druga wojna światowa miała zaledwie cztery lata. Brutalność wojny na zawsze odcisnęła piętno na wrażliwości małej dziewczynki i niewątpliwie wiele z obsesyjnych tematów Kristof, takich jak okrucieństwo, lęk, samotność, ma swe źródła właśnie w tych przeżyciach. Pod koniec wojny przeniosła się wraz z rodzicami do Kőszeg, niewielkiego miasta przy granicy węgiersko-austriackiej. Miasto to stało się pierwowzorem „Małego miasta”, w którym rozgrywa się akcja jej pierwszej powieści *Le Grand Cahier (Duży zeszyt)*, wyd. pol. Kristof, 1994). Okupacja wojsk sowieckich, jaka nastąpiła po zakończeniu wojny, przedłużyła okres trudności bytowych rodziny. Agota w wieku czternastu lat została wysłana do internatu w Szombathely i tam kontynuowała naukę. Jednak bardzo źle znosiła surowe warunki panujące w internacie i rozdzielanie z rodziną. Jedynym pocieszeniem stało się dla niej pisanie. Zaczęła tworzyć wiersze, prowadziła pamiętnik, wraz z koleżankami organizowała przedstawienia teatralne. W 1954 r. zdała maturę o profilu ścisłym i bardzo szybko wyszła za mąż. Jej mąż, nauczyciel historii, zaangażował się w działalność opozycyjną, Agota zaś pracowała w fabryce. Gdy wybuchło powstanie w 1956 r., jej mąż wziął w nim aktywny udział. Ponieważ po stłumieniu powstania przez wojska sowieckie mężowi Agoty groziły represje, zdecydowali się na dramatyczną ucieczkę do Austrii, zabierając

(Omélianenko, 2016). Przekłady tekstów z innych języków, nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej, pochodzą od autorki artykułu.

ze sobą czteromiesięczną córeczkę. Był to moment kluczowy dla przyszłej pisarki, ponieważ, jak podkreślała wielokrotnie, w wyniku tych wydarzeń utraciła to, co miała najcenniejszego – własną tożsamość. Z powodu przeludnienia obozów dla uchodźców rodzina nie mogła pozostać w Austrii, a na podróż do Stanów Zjednoczonych nie mieli pieniędzy. Zaproponowano im emigrację do Szwajcarii i tak znaleźli się w małej miejscowości pod Neuchâtel. Agota w wieku 21 lat znalazła się w trudnej sytuacji psychicznej: w obcym kraju, bez znajomości języka, z małym dzieckiem. Doświadczała absolutnego wyobcowania. Próżno by szukać w jej wspomnieniach ulgi po wyrwaniu się z kraju komunistycznego czy próby zaakceptowania nowej ojczyzny.

Być może źródłem jej stanów depresyjnych była również sytuacja osobista. Ze smutkiem wspominała ten czas jako wyjątkowo trudny. Jej mężowi udało się uzyskać stypendium na uniwersytecie w Neuchâtel, ona natomiast musiała pracować w fabryce zegarków. Monotonna praca, brak kontaktów, ogromne trudności w opanowaniu nowego języka stanowiły dla niej źródło udręki. W 1961 r. na Uniwersytecie w Neuchâtel otrzymuje stypendium, które pozwala jej na pogłębienie znajomości języka na tyle, że zaczyna pisać sztuki teatralne i nawiązuje współpracę z Théâtre de la Tarentule (Saint-Aubin) i z Centre culturel neuchâtelois (Centrum kultury w Neuchâtel). Przygotowuje również liczne sztuki dla radia Szwajcarii romańskiej.

W 1981 r. Kristof zaczęła pisać *Duży zeszyt*, swoją pierwszą powieść, którą wydaje w Éditions du Seuil w 1986 r. Powieść odnosi duży sukces i zostaje uhonorowana europejską nagrodą ADELFF (Stowarzyszenie Pisarzy Francuskojęzycznych). Jest to moment przełomowy, gdyż od tam autorka poświęca się całkowicie pisaniu. W 1988 r. wydaje *Dowód (La Preuve)*, kolejną powieść cyklu, a w 1991 r. ostatnią część tzw. „Trylogii bliźniaków”, zatytułowaną *Trzecie kłamstwo (Le Troisième Mensonge)*, która została nagrodzona Prix du Livre Inter (1992). W 1995 r. publikuje powieść *Wczoraj (Hier)*, którą określa jako najbardziej autobiograficzną ze wszystkich. W 2004 r. w genewskim wydawnictwie Zoé ukazuje się kolejna książka, której autorka nadała tytuł *L'Alphabète (Alfabetka)*. Jest to właściwie zbiór felietonów, które Kristof zamieszczała w niemieckojęzycznym czasopiśmie „Du” w latach 1989-1990. Wydawca nakłonił ją, by je zebrała i wydała w formie książki. I chociaż zbiór odniósł ogromny sukces, Kristof nie uważała tej publikacji za udaną – powtarzała często, że nie jest to literatura, lecz słaba publicystyka. Bardziej zadowolona była ze swoich sztuk teatralnych. Wydała kilka ich zbiorów: *L'Epidémie* i *Un rat qui passe* w 1993 r., *L'Heure grise et autres pièces*

w 1998 r., *Le Monstre et autres pièces* w 2007 r. W 2005 r. w Éditions du Seuil ukazuje się zbiór nowel *C'est égal*, które są właściwie przetłumaczonymi na język prozy wierszami, pisanyymi pierwotnie po węgiersku. Niestety z powodu kłopotów zdrowotnych pisarka coraz mniej czasu poświęca literaturze. Pracuje jeszcze sporadycznie nad powieścią *Aglaé dans les champs*, ale nigdy jej nie ukończy. Spośród wielu otrzymanych nagród najbardziej cenila nagrodę im. Kossutha, która została jej przyznana na kilka miesięcy przed śmiercią. Agota Kristof zmarła 27 lipca 2011 r. w Neuchâtel.

Twórczość Kristof od samego początku wzbudzała wiele zainteresowania, ale i kontrowersji². Proszono ją o zgodę na różnego rodzaju adaptacje teatralne, na kanwie jej dzieł powstawały scenariusze, na podstawie powieści *Duży zeszyt* nakręcono film *A nagy füzet* (2013, reż. János Szász). Jednocześnie wielu krytyków zwracało uwagę, że w jej powieściach dominującymi tematami są okrucieństwo, przemoc, perwersyjne relacje seksualne i skrajnie pesymistyczny obraz świata. Opinie bywały i bywają zaskakująco sprzeczne. Dla jednych *Duży zeszyt* i cały cykl mógłby stać się lekturą dla dzieci w szkole podstawowej, zdaniem innych zaproponowanie młodzieży takiego tekstu jest rażąco nieodpowiedzialnością³. Nie ulega wątpliwości, że świat przedstawiony w powieściach Kristof, najczęściej z perspektywy dziecka, jest światem nieprzyjaznym, wręcz wrogim⁴. Brak w nim poczucia bezpieczeństwa, miłości, nadziei. Zawartość jej dzieł może wprawić czytelnika w głębokie przygnębienie. Dla autorki literatura stała się bardzo ważnym elementem życia. Była przede wszystkim ujściem dla jej traumatycznych przeżyć i emocji. Dzieła, które stworzyła, stanowią wyjątkową i intrygującą propozycję zmierzania się z doświadczeniami wojny niosącej okrucieństwo oraz przemoc i niszczącą normy moralne.

Jednak nie ten aspekt wydaje się najciekawszy w prozie Kristof, choć niewątpliwie jest on najbardziej kontrowersyjny. Na kartach jej powieści,

² Zob. Petitpierre (2000).

³ W listopadzie 2000 r. we Francji miała miejsce debata dotycząca umieszczenia *Dużego zeszytu* w zestawie lektur dla dzieci. Część rodziców była zbulwersowana taką decyzją nauczyciela. Sprawa dotarła nawet do Ministerstwa Edukacji. Ówczesny minister, Jack Lang, opowiedział się za wolnością pedagogiczną nauczycieli (Jeffrey, 2010: 50).

⁴ Motywowi nieprzyjaznego świata w „Trylogii” Agoty Kristof poświęciła swoją pracę Aleksandra Pabjan, słuchaczka mojego seminarium magisterskiego. W pracy pt. „Le monde ennemi dans la trilogie d’Agota Kristof (*Le Grand Cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge*)” (2014) postawiła sobie za cel zbadanie złożoności świata przedstawionego w trzech powieściach autorki. Omówiła problematykę procesu tworzenia i uwarunkowania, jakim podlegała pisarka, oraz zanalizowała elementy świata przedstawionego – mrocznego, groźnego, złego. W bardzo ciekawy sposób ujęła rolę oryginalnego stylu powieści i jego znaczenie dla wytworzenia atmosfery zagrożenia i obcości.

a także w wypowiedziach samej autorki, powracają wielokrotnie dwa tematy. Pierwszym z nich jest fundamentalne znaczenie, jakie w określe- niu tożsamości człowieka pełni język. Drugim jest istota pracy pisarza, niejako przymus tworzenia, poruszania się między rzeczywistością a fik- cją. Wydaje się, że te dwie kwestie stanowią źródło stylu pisarki.

***Analfabetka* czyli język jako instrument wyobcowania lub akceptacji. Język i tożsamość**

Ta niewielka książka składa się z jedenastu rozdziałów opowiadają- cych o kluczowych momentach życia pisarki. I choć poznajemy w nich kolejne okresy życia Kristof, w których jej losy spletają się z dramatycz- nymi wydarzeniami w Europie, w rzeczywistości mamy do czynienia z rozważaniami na temat pisania i znaczenia języka dla określenia toż- samości człowieka. Nawet tytuły kolejnych rozdziałów układają się w lo- giczny ciąg, kreśląc pejzaż wewnętrzny autorki: „Początki”, „Od słowa do pisania”, „Wiersze”, „Wyglupy”, „Język ojczysty i języki wrogie”, „Śmierć Stalina”, „Pamięć”, „Ludzie przemieszczeni”, „Pustynia”, „Jak się staje pisarzem?” i ostatni, najbardziej wymowny, „Analfabetka”. W krótkich, skondensowanych obrazach Kristof przekazuje wiedzę o sobie, o swoich lękach i gorzkich podsumowaniach. Ten chronologiczny przegląd życia, od dzieciństwa spędzonego na Węgrzech po emigrację w Szwajcarii, tylko pozornie jest historią dziewczynki, która staje się dorosłą kobietą. W rze- czywistości mamy do czynienia z autobiografią pisarki, która z dziew- czynki zafascynowanej lekturą przekształca się w nastolatkę piszącą i znajdującą w wierszach ucieczkę od samotności i cierpienia, by w koń- cu z powodu emigracji stracić swój język i stać się analfabetką. „Być analfabetką” to być poza społecznością. To zdefiniowanie własnej ułom- ności polegającej na braku możliwości komunikacji z drugim człowie- kiem. Jest to określenie deprecjonujące i uderzające w poczucie war- tości, które przecież jest niezbędne do życia – do godnego życia. Brak możliwości komunikacji z drugim człowiekiem wyraża obcość, a jej kon- sekwencją jest poczucie przebywania na pustyni, bez dostępu do jakich- kolwiek dóbr kultury. Nauka języka francuskiego jest dla młodej kobiety walką o przetrwanie, o zaistnienie w tej nowej i, tak jak to czuje, nieprzy- jaznej rzeczywistości.

W *Analfabetce*, książce, od której się odżegnywała, mówiąc nawet, że nie może nazwać jej literaturą, znajdziemy wiele ciekawych obserwacji na temat języka i procesu tworzenia. Pisarka przejawia niezwykle przy-

wiązanie do języka ojczystego: „Na początku był tylko jeden język. Rzeczy, uczucia, kolory, sny, listy, książki, gazety, były tym językiem. / Nie mogłam sobie wyobrazić, że mogłby istnieć inny język, że jakiś człowiek mogłby wypowiedzieć słowo, którego bym nie zrozumiała” (Kristof, 2005: 21). Kristof (2005: 13) zaczęła pisać jeszcze na Węgrzech, aby „znieść ból rozstania” wywołany zamieszkaniem w internacie. Udanie się na emigrację było dramatycznym punktem zwrotnym w jej historii – w momencie przekraczania granicy straciła dużą część własnego życia: „Zostawiłam na Węgrzech mój pamiętnik, i moje pierwsze wiersze. Zostawiłam moich braci, moich rodziców, bez uprzedzenia, bez pożegnania. Przede wszystkim jednak tego dnia, pod koniec listopada 1956 roku, utraciłam na zawsze swoją przynależność narodową” (Kristof, 2005: 33-34). Gorzko podsumowuje swoją sytuację, zadając sobie pytanie, czy było warto: „Materialnie powodzi nam się lepiej. Mamy dwa pokoje zamiast jednego. Nie brakuje węgla i jemy do syta. Ale w porównaniu z tym, co utraciliśmy, to wygórowana cena” (Kristof, 2005: 40).

Poczucie wyobcowania potęgują zmagania z językiem francuskim, który stanowi dla niej barierę i pozostaje niezmiennie językiem obcym, wręcz opresyjnym:

Mówię po francusku od ponad trzydziestu lat, piszę w tym języku od lat dwudziestu i wciąż jeszcze go nie znam. Nie mówię bezbłędnie, a kiedy piszę, muszę zaglądać do słowników. To dlatego również ten język nazywam wrogim. Jest jeszcze jeden powód, dla którego tak go nazywam, ważniejszy: ten język powoli zabija mój język ojczysty. (Kristof, 2005: 25)

W pewnym momencie pojawia się jednak pewien rodzaj akceptacji: „Wiem, że nigdy nie będę pisać tak jak pisarze, dla których francuski jest językiem ojczystym, ale będę pisać tak, jak potrafię, najlepiej jak potrafię” (Kristof, 2005: 49). Co oznacza stwierdzenie „najlepiej jak potrafię”? Niewątpliwie wyraża uczciwość pisarki wobec siebie samej i wobec czytelnika. Miara jest wysiłek włożony w akt tworzenia. Mimo wszystkich trudności Kristof przełamuje barierę obcości. Jej walka z językiem przynosi wreszcie zwycięstwo.

Styl ascetyczny – styl bezpieczny i złudzenia obiektywizmu

Niezwykłe intrygujący jest stosunek autorki do języka i procesu pisania. W jej twórczości jest to zagadnienie podstawowe, którego przybliżenie pozwala na zrozumienie jej relacji ze światem rzeczywistym i wyobrażonym. Kristof eksperymentuje z możliwością odpowiedniego

wrażenia w języku obcym stanu ducha i przeżyć. Pochłania ją zgłębianie specyfiki języka i jego możliwości, ale właściwie chodzi jej o problem adekwatności języka w ogóle. Niektórzy krytycy zauważają w jej twórczości odrzucenie stylu „kobiecego” (takie ujęcie wymagałoby jednak przede wszystkim zdefiniowania takiego stylu, co wydaje się projektem dość ryzykownym).

Cechą dominującą stylu Kristof jest jego bezkompromisowa prostota, surowość, ascetyzm, redukcja do zera elementów określających postaci i wydarzenia. Przymiotniki zostają zlikwidowane jako elementy niekonieczne czy wręcz szkodliwe. Pisarka tak tłumaczyła powody redukcji:

No cóż, sądzę, że jest to problem wspólny dla wszystkich pisarzy. Zawsze trudno jest wyrazić to, co sobie wyobraziliśmy. Kiedy piszę, usuwam bez przerwy. Usuwam dużo rzeczy, przede wszystkim przymiotniki, elementy mało realne, produkty uczuć. Na przykład, napisałam kiedyś: „jej błyszcząca oczy”. Natychmiast zadałam sobie pytanie „Czy rzeczywiście błyszczą?” i usunęłam „błyszcząca”. (Szekeres, 2011)

Wybór takiego stylu nie jest oczywiście przypadkowy. Z jednej strony podyktowany jest niewątpliwie chęcią kontroli poprawności gramatycznej tekstu. Czynnikiem ten odgrywał prawdopodobnie istotną rolę na początku jej kariery pisarskiej, gdy autorka nie czuła się pewnie, wyrażając swoje wizje w języku francuskim. Używanie prostych konstrukcji i ograniczonego zasobu słów pozwalało uniknąć błędów. Stosując właśnie taką technikę, Kristof odnalazła jednak swój własny styl przekazu. Jest nim ascetyczna forma językowa połączona ze skomplikowaną, często prowokacyjną treścią. Chłód stylu paradoksalnie uwydatnia zawartość – okrucieństwo wojny przeraża tym bardziej, że wyrażone jest bez emocji⁵. Przy użyciu tej specyficznej poetyki autorka osiąga w pełni zamierzony efekt, gdyż ascetyczny styl nie pozwala w żadnym razie na zobiektywizowanie przekazu. Kristof prowadzi pewną grę z czytelnikami, dając im złudzenie przebywania w świecie narracji obiektywnej, bo pozbawionej waloryzujących epitetów. Nic bardziej złudnego. „Wyczyszczony” tekst staje się lodowatą narracją, która wywiera ogromne wrażenie na odbiorcy.

Innym ciekawym zabiegiem pisarki jest operowanie podmiotem. Wielokrotnie pytano ją, dlaczego w „Trylogii” bohaterami są bracia bliźniacy, skoro powołuje się na własne przeżycia. Tłumaczyła to w ten sposób:

⁵ Taką technikę stosowali często autorzy doświadczeni dramatem wojny, usiłujący przedstawić prawdziwe spustoszenie, jakiego dokonał on w ludziach. Z polskich pisarzy przywołajmy Tadeusza Borowskiego i Zofię Nałkowską.

Chciałam opisać, w jaki sposób ja i mój brat przeżyliśmy wojnę w Köszeg. W pierwszych wersjach mój brat i ja byliśmy na zmianę narratorami, ale było to niezwykle ciężkie w języku francuskim i połączyłam to „ja” i „on” w „my”, co było o wiele wygodniejsze. Nie musiałam precyzować za każdym razem, kto mówi. Tak powstał ten styl. Książka nie jest całkowicie autobiograficzna, ale jest w niej dużo prawdy. (Szekeres, 2011)

Ponadto uważała, że to, co spotyka jej bohaterów, łatwiej było przeżyć we dwójkę. Można się również zastanawiać, na ile „podwojenie” podmiotu pozwala spojrzeć na świat z dwóch różnych punktów widzenia. Takie przedstawienie rzeczywistości daje autorce o wiele więcej możliwości niż jednowymiarowy opis.

Tematy poruszane przez Kristof dotyczą często podstawowych relacji międzyludzkich. W tle zaznaczony jest dramat wojny, biedy, wyobcowania, ale owo tło nakreślone zostaje bardzo dyskretnie. Bywa, że autorka bawi się rzeczywistością i iluzją. Taką iluzją jest, na przykład, odwołanie do szczęśliwego dzieciństwa. Nic nie wskazuje na to, aby jej dzieciństwo było szczęśliwe. Ale w psychice autorki nieważna jest ocena obiektywna, lecz stan subiektywny. Gdy wybuchła wojna, miała cztery lata i ten tragiczny czas wycisnął piętno na jej wrażliwości. Na temat obrazu matki w jej powieściach można by napisać osobne studium. Najczęściej jest to kobieta, która nie daje sobie rady z rzeczywistością, z opieką nad dziećmi. Oddaje je na wychowanie, nie jest w stanie uchronić ich przed zagrożeniami. Charakterystyczny jest brak ciepła w stosunkach między członkami rodziny. Również w jej własnej rodzinie widoczne są trudne relacje. Ojciec jest intelektualistą, jedynym w miasteczku. Jednak we wspomnieniach Kristof podziw dla ojca łączy się z dużą dozą niechęci z powodu jego niezwykle surowego charakteru. Swoją matkę postrzega autorka jako osobę zamkniętą i prócz informacji, że zawsze dużo pracowała, nie znajdziemy w wywiadach wielu fragmentów opisujących stosunki między matką i córką. Starszy brat to jedyna osoba, z którą Agota nawiązuje głębszą więź. Jeśli mówimy o szczęśliwym dzieciństwie, to ogranicza się ono właśnie do relacji, która łączy ją z bratem. Ten cień szczęścia, rodzaj mitycznej krainy, powraca w jej powieściach. Dwoistość podmiotu to zatem konieczność, aby oszukać samotność i cierpienie. Wyobcowanie dokonuje się przez język, ale jednocześnie wspólnota tworzona jest przy pomocy słów. Mówiąc o pustyni kulturowej, Kristof chce jednocześnie przekazać ogromne pragnienie przynależenia do wspólnoty, nawet tej narzuconej jej przez los. Można by powiedzieć, że na tej pustyni język jest życiodajną wodą. Dla Kristof żadne porównanie nie jest przypadkowe.

***Wczoraj* czyli od wątków autobiograficznych do motywów uniwersalnych**

W wielu wypowiedziach Kristof odżegnywała się od jakiegokolwiek „przesłania” – tłumaczyła, że pisze z potrzeby pisania, że ta aktywność jest jej niezbędna do życia. W jednym z wywiadów wyjawia, że jej ambicją nie było tworzenie powieści historycznych, czy nawet zanurzonych w jakichś konkretnych realiach. Unika tego. W odróżnieniu od swego męża, nigdy nie była zaangażowana politycznie. Jej powieści, choć czerpią z wydarzeń rzeczywistych, zawsze je przekraczają: „Nigdy nie miałam zamiaru napisać książki historycznej, chciałam jedynie opisać moje dzieciństwo” (Szekeres, 2011), powie w jednym z wywiadów. Czy to szczere wyznanie czy tylko gra? W powieściach Kristof dwa plany, świat realny i świat fikcji, przeplatają się i tworzą tkanę, która stanowi zagadkę dla czytelnika. Nic nie zostaje powiedziane na pewno. Nic nie dzieje się w rzeczywistości zwyczajnej, łatwej do określenia. Przestrzeń jest bezosobowa, miasta nie mają nazwy, funkcjonują jako „Duże Miasto” i „Małe Miasto” (*Duży zeszyt*) czy „pierwsza wioska”, „czwarta wioska” (*Wczoraj*).

Czwarta – moim zdaniem najlepsza – powieść Agoty Kristof nosząca tytuł *Wczoraj* jest tekstem niezwykle starannie przemyślanym i skonstruowanym. Jego charakter jest bardziej zrównoważony niż w powieściach tworzących cykl – nie znajdziemy tu podobnego drapieżnego tonu i ciągłych prowokacji. Motywy świata rzeczywistego i świata fantazji przeplatają się w bardzo piękny sposób. To właśnie w tę powieść Kristof wplotła fragmenty swoich wierszy. Opowiadana historia ujmuje oryginalnością. Bohater, który na skutek nieszczęśliwego wydarzenia musi ukryć swoją tożsamość i przenieść się w inne miejsce, stara się odnaleźć w nieprzyjaznym świecie. Sandor/Tobias żyje z dnia na dzień, funkcjonując jak automat: pracuje w fabryce zegarków, a jedynym pocieszeniem jest wiara, że kiedyś spotka wymarzoną kobietę – Linę. Poznajemy go jednak w momencie kryzysowym, gdy decyduje się na popełnienie samobójstwa, ponieważ nie może znieść monotonnego życia podsycanego jedynie iluzoryczną nadzieją. Autorka wiele razy podkreślała, że inspirację do napisania tej powieści stanowiły jej własne doświadczenia:

Tak, to się dzieje tutaj [w Szwajcarii], ale w miejscu dla uchodźców. W tej historii jest dużo prawdy. Jest bardzo autobiograficzna. Pracowałam w fabryce. To było w czwartej wiosce. Trzeba było dojeżdżać autobusem. Ja jestem tą Liną, która wsiadała w pierwszej wiosce. Mój były mąż miał stypendium.

Sandor był Cyganem, Romem, który pracował również w fabryce. Pracowaliśmy razem. Moja starsza córka rozpoznała to wszystko. Na przykład mieszkanie, które opisałam. Tak, myślę, że to najbardziej autobiograficzna z moich czterech powieści. Wszystko, co opowiadałam, wydarzyło się naprawdę, samobójstwa również. Wiedziałam o czterech samobójstwach i tylko o tym chciałam napisać. (Benedettini, 2016: 123)

Nie chodzi więc tutaj o dramat Węgierki, która musiała uciekać ze swojego kraju i szukać schronienia na obczyźnie, lecz o człowieka, który na skutek dramatycznych wydarzeń musi porzucić swoją tożsamość i stworzyć nową. Był to również problem pisarki i wielu ludzi, których znała. Można odnieść wrażenie, że autorka dystansuje się od spraw swojego męża, działającego w opozycji, w którą ona się nie angażowała. Próżno by tu szukać rozważań na temat wolności jednostki czy historycznego wymiaru dramatu węgierskiej wiosny. Kristof interesuje jedynie jednostkowy wymiar nieszczęścia, jakim jest utrata swojego miejsca na ziemi. Czy warto było? Sama ma dużo wątpliwości.

Ta powieść jest nie tylko „historią niemożliwej miłości”, ale również opowieścią o wyobcowaniu w świecie zdominowanym przez monotonna, otepiającą pracę w fabryce. Nadzieją jest kontakt z drugim człowiekiem, ale ten bardzo często przynosi rozczarowanie. Historia taka mogła wydarzyć się wszędzie. Różne plany narracji budują napięcie – autorka komplikuje plany czasowe, zestawia realność z fantazją. W ten sposób udaje jej się stworzyć powieść w pewnym sensie uniwersalną: z jednej strony łatwo rozpoznać miejsca i kontekst opowiedzianej historii, z drugiej wszystkie elementy są jedynie zasugerowane, co powoduje, że w tej wykreowanej rzeczywistości może odnaleźć się każdy, kto doświadczył podobnych zdarzeń. Kristof wchodzi w głębsze pokłady osobowości człowieka. Ale jest też moment, w którym dzięki miłości nawet koszmarna praca w fabryce staje się pozytywnym elementem życia. I nie chodzi tylko o możliwość spotkania się z ukochaną osobą. Miłość oświeśla wszystko i dzięki niej wszystko staje się znośne, a nawet radosne: „Moje dni w fabryce stały się dniami radości, moje poranne wstawanie szczęściem, autobus podróżą dookoła Ziemi, rynek centrum Wszechświata” (Kristof, 2011: 489).

Powieść ta w odróżnieniu od „Trylogii bliźniaków” jest mniej drapieżna i dzięki temu intrygująca. Całość tworzy nieco oniryczną rzeczywistość, w której rozgrywa się historia Tobiasa/Sandora, uciekiniera poszukującego miłości w świecie pozbawionym miłości. I choć Kristof określała ten tekst jako najbardziej autobiograficzny, udało jej się opowiedzieć historię uniwersalną.

Cierpienie, które wyzwala proces twórczy

Jednak najciekawszym wątkiem tej powieści jest proces twórczy – pisanie. Sandor/Tobias zaczyna pisać i jego życie zaczyna się organizować wokół tej właśnie aktywności. Jego spojrzenie kierowane jest najczęściej w przeszłość – wiele akapitów rozpoczyna się od słowa „*hier*” (wczoraj) – i to skoncentrowanie na przeszłości jest znamienne. Ten prosty, udreńczony człowiek zaczyna odnajdywać chwile uspokojenia, notując to, co przyniósł dzień. Dzięki pisaniu monotonia pracy prowadząca do wyobcowania zostaje przełamana przeniesieniem się do innej rzeczywistości. Raz rozpoczęty proces tworzenia trwa i działa jak narkotyk: „W sobotę wieczorem odwiedziłem Yolandę. Później, zaraz po powrocie do domu, wypilem dużo butelek piwa i pisałem” (Kristof, 2011: 457); po traumatycznym przeżyciu – samobójstwie koleżanki – notuje: „Wieczorem piszę”; po wizycie znajomego, któremu pomagał, zapisuje: „Kiedy wreszcie sobie poszedł, biorę się za pisanie” (Kristof, 2011: 475). Kolejny rozdział rozpoczyna się od słów: „Jestem zmęczony. Wczoraj wieczorem jeszcze pisałem pijąc piwo. Zdania wirują w mojej głowie. Myślę, że pisanie mnie zniszczy” (Kristof, 2011: 478). To ostatnie zdanie przypomina wypowiedź Kristof, która w jednym z wywiadów określiła pisanie jako aktywność samobójczą, ponieważ pochłania wszystkie siły życiowe autora (Durante, 2007).

Kiedy po przegranej partii szachów Lina rozpoczyna rozmowę na temat intelektualnej przepaści, jaka ich dzieli, to, że Sandor stara się zostać pisarzem, staje się dla niego tarczą obronną:

– W szkole byliśmy na tym samym poziomie. Od tego czasu każde z nas przemierzyło jakąś drogę. Ja zostałam nauczycielką języków, a ty jesteś prostym robotnikiem.

Mówię:

– Piszę. Piszę dziennik i książkę.

– Biedny Sandor. Nawet nie wiesz, co to jest książka. W jakim języku piszesz?

– W tutejszym. Nie mogłabyś przeczytać tego, co piszę.

Ona mówi:

– Trudno jest pisać w swoim języku. Co dopiero w innym?

Mówię:

– Próbuje. Tylko tyle. Uda się czy nie, wszystko mi jedno.

(Kristof, 2011: 489-490)

W tym dramatycznym dialogu, który odbiera Sandorowi resztki nadziei na wspólne życie z Lina, obnażając zresztą jej egoizm, pisanie ratuje

jego godność jako człowieka. Jednak najbardziej przejmujące jest zakończenie powieści. Okazuje się bowiem, że tylko cierpienie jest inspirujące:

W dwa lata po odejściu Caroline urodziła się moja córka Line. Rok później urodził się mój syn Tobias.
Rano oddawaliśmy ich do żłobka. Odbieraliśmy ich wieczorem.
Moja żona Yolande jest wspaniałą matką.
Nadal pracuję w fabryce zegarków.
W pierwszej miejscowości nikt nie wsiada do autobusu.
Już nie piszę.

(Kristof, 2011: 516)

Sandor zrywa z marzeniami. Układa sobie życie z inną kobietą, która nie jest Liną. Być może osiąga pewną równowagę, ale już nie pisze.

W przypadku Agoty Kristof mamy do czynienia z pewnym paradoksem. Stosując zabieg redukcji stylu, tak, by przekazywał jedynie fakty i zdarzenia, osiąga efekt otwarcia. Mniej znaczy tu więcej. Przedstawienie okrutnej rzeczywistości za pomocą stylu ascetycznego, prostego do bólu, wzmacnia wrażenie nihilistycznego chłodu złego świata. Kristof nie ukrywała, że wybór języka francuskiego był wyborem strategicznym, by nie powiedzieć marketingowym. Było dla niej jasne, że jeśli chce, by czytano jej książki, nie może pisać po węgiersku. Być może do pewnego stopnia postrzegala tę decyzję jako zdradę własnej tożsamości. Jednak ten prosty styl jest również bezpieczny – pozwala na kontrolowanie poprawności wypowiedzi i daje poczucie panowania nad tekstem. Dla stosowanej przez nią strategii zaskoczenia i elementów szokujących (seks, okrucieństwo wobec ludzi i zwierząt) prosty styl stanowi odpowiednią oprawę. Szukając bezpieczeństwa w stylu, Agota Kristof znalazła oryginalny sposób wyrażania siebie, a jednocześnie dotarła do pewnej uniwersalności ekspresji literackiej.

Bibliografia

- Benedettini, Riccardo (2016). *Il corpo in frammenti. Teatro e romanzo in Agota Kristof*. Verona: Gruppo di Studio sul Cinquecento Francese / Università di Verona. Dostęp: 20 grudnia 2016 r. w: <http://www.cinquecentofrancese.it/images/cinquecento/feuillages/Benedettini-Kristof.pdf>.
- Bofford, Jacques (1986). „Agota Kristof”. *Première Édition*. Dostęp: 19 grudnia 2016 r. w: <http://www.rts.ch/archives/radio/culture/premiere-edition/4187549-agota-kristof.html>. [Wywiad radiowy dla Radio Télévision Suisse].

- Durante, Erica (2007). „Maintenant je n'écris plus». Agota Kristof entre ses souvenirs, ses conflits et ses promesses d'écriture». *Recto/Verso: Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*. Dostęp: 10 grudnia 2016 r. w: <http://www.culturactif.ch/viceversa/kristof.htm>.
- Jeffrey, Denis (2010). „Embargo sur l'histoire des jumeaux». *Formation et profession*, 17/1. 50-53.
- Kristof, Agota (1994). *Duży zeszyt. Dowód. Trzecie kłamstwo*. Przeł. M. Zięba. Warszawa: Amber.
- (2005). *Analfabetka*. Przeł. A. Żuk. Warszawa: Noir Sur Blanc.
- (2011). *Romans, nouvelles, théâtre complet*. Paris: Éditions du Seuil.
- Omélianenko, Irène (2016). „Agota Kristof, une Hongroise suisse dans la littérature française (1935-2011)». France Culture. Dostęp: 26 listopada 2016 r. w: <http://lescarnetsdeucharis.hautetfort.com/archive/2016/12/02/agota-kristof-une-hongroise-suisse-dans-la-litterature-franc-5882082.html>.
- Petitpierre, Valérie (2000). *Agota Kristof. D'un exil l'autre: les détours de l'écriture dans la Trilogie romanesque d'Agota Kristof*. Genève: Éditions Zoe.
- Szekeres, Dóra (2011). „Littérature – La dernière interview en public avec Agota Kristof». *Le Petit Journal*. Przeł. G. Orbán. Dostęp: 1 lutego 2017 r. w: <http://www.lepetitjournal.com/budapest/a-voir-a-faire/culture/84914-litterature-une-interview-avec-agota-kristof.html>. [Wywiad przeprowadzony przy okazji wręczenia pisarce Nagrody Kossutha].

Nowe triangulacje. Literatura portugalskojęzyczna po luzofonii

Status literatury portugalskiej w XIX i XX w. można uznać za paradoksalny¹. Z jednej strony była to literatura stojąca za kolonialnym imperium, a więc dominująca, hegemoniczna i podlegająca z tego tytułu postkolonialnej dekonstrukcji. Z drugiej strony, począwszy od przełomu romantycznego, Portugalczycy wytworzyli stopniowo coraz silniejszą świadomość posiadania literatury i kultury mniejszej w europejskim kontekście. Było to wynikiem dokonanego przez pierwsze pokolenie romantyczne (Almeidę Garretta i Alexandre'a Herculano) rozbioru dawnego zespołu narodowych mitów, z cudem pod Ourique jako źródłem świętej misji dziejowej i sebastianizmem jako formą narodowego mesjanizmu, przy jednoczesnym fiasku projektu wypracowania nowej, dynamicznej tożsamości. Literatura portugalska pozostała więc niejako w zawieszaniu, zapatrzona w zagraniczne wzorce, przy jednoczesnej reprodukcji obrazów własnej prowincjonalności i ukrytym bądź jawnym przeświadczeniu, że jest lekceważona i pomijana za granicą. Powstała w ten sposób symboliczna „rana w boku” – jak to określił Eduardo Lourenço (2004: 100) w „A «Chaga do Lado» da cultura portuguesa”, celowo igrając z chrystologicznym obrazem kraju, bazującym na dawnych zasobach mitycznych – a zarazem poczucie wiecznego rozgoryczenia, jakie żywiła wobec Europy kultura portugalska, postrzegając siebie samą jako „nieślubną córę kultury powszechnej”.

Całą złożoność prowincjonalnych kompleksów Portugalii uchwycił w genialnej syntezie Eça de Queirós, tworząc wraz z przyjaciółmi zbierającymi się na spotkaniach w Cenáculo groteskową figurę Fradique Mendesa. Ten prekursor heteronimów Pessoa stanowił rezultat swoistego żartu, jakim miało być stworzenie kogoś na kształt satanistycznego dan-

¹ Artykuł powstał w ramach realizacji grantu Fundacji Calouste'a Gulbenkiana.

dysa, epatującego lizbońskich czytelników poematami, które miały rzekomo przewyższać Baudelaire'a, i listami z wojaży publikowanymi na łamach miejscowej prasy. Ostateczne dookreślenie postaci uzyskała jednak dopiero w wydanej pośmiertnie powieści epistolarnej Eça de Queirósa *Correspondência de Fradique Mendes* (1900). Z zawartych w niej listów i świadectw wyłania się kabotyn budujący wizerunek światowca, by tym skuteczniej błyszczeć w oczach prowincjuszy. W pewnym sensie kulminacyjną sceną tej satyrycznej książki jest swoisty pojedynek na ubrania (analogiczny poniekąd do Gombrowiczowskiego pojedynku na miny), jaki staczają ze sobą Fradique i jego znajomy, Azevedo. Im bardziej ten pierwszy stara się olśnić swoją światowością, tym usilniej ten drugi stara się ją sprofanować, przeciwstawiając jej wiejskość swoich buciorów i brud kapoty, którą specjalnie w tym celu wypożyczył od służącego. Zarówno garderobiane dylematy, jak i idee z drugiej ręki, jakimi żongluje Fradique, szkicują ogólny obraz pustoty Portugalczyków, zdolnych jedynie do poruszania się w obrębie tak właśnie ciasno zakreślonej sfery mentalnej.

Kreując postać wielkiego światowca, Fradique akcentuje intymność swoich rzekomych kontaktów towarzyskich ze sławnymi ludźmi, a także rozległość niezliczonych wojaży, których geograficzny rozkład nie pokrywa się, co w tym kontekście bardzo znaczące, z granicami portugalskiego imperium. Eça de Queirós rozprawiał się jeszcze z Portugalią, która, lekceważąc samą siebie, ignorowała też własne zamorskie posiadłości. Co symptomatyczne dla portugalskiego stanu mentalnej zależności od europejskich metropolii, kolonie zaczęto doceniać dopiero w obliczu Konferencji Berlińskiej (1884-1885) i „wyścigu do Afryki” wielkich mocarstw, a następnie angielskiego ultimatum (1890) oznaczającego utratę kontroli nad obszarem położonym między Angolą i Mozambikiem, który interesował Anglików ze względu na projekt budowy transafrykańskiej linii kolejowej łączącej Kapsztad z Kairem.

Kilkadziesiąt lat później rozpad imperium kolonialnego pozornie przypieczętował marginalny status kraju; wyłoniła się konieczność wejścia do jednoczącej się Europy, wobec której nie było już widać alternatywy. Niechęć do tego rozwiązania José Saramago (1986) wyraził w powieściowej metaforze „kamiennej tratwy”, Półwyspu Iberyjskiego, który w niewyjaśniony sposób odłamał się od kontynentu, aby podryfować na południe, tam, gdzie – wydawałoby się – jest jego właściwe miejsce. Była to tylko jedna z wielu literackich fantazji o „końcu Portugalii”. Jednak pod koniec lat 90. XX w. doszło do jeszcze jednej próby odbudowy hegemonicznego statusu Portugalii, przynajmniej w sferze symbolicznej.

Był nim projekt luzofonii – usiłowanie wskrzeszenia dawnego imperium w postaci domniemanej „wspólnoty mowy i historycznego przeznaczenia”. Ten fantazmatyczny projekt, o którym Alfredo Margarido (2000: 8) już w chwili formułowania jego założeń pisał, iż wydziela „trupi odór”, rychło został przekreślony; nie przez postkolonialną krytykę, na którą w pełni zasługiwał, lecz przez niedostatki ekonomiczne, które już w przededniu światowego kryzysu zadały kłam dalekosiężnym ambicjom Portugalii. Tymczasem, w 1998 r., Saramago dedykował swoją świeżo zdobytą literacką Nagrodę Nobla wszystkim pisarzom języka portugalskiego, przy entuzjastycznym poklasku żyjących w diasporze na (ex-)metropolitalnym gruncie literatów i intelektualistów afrykańskich. Musiało upłynąć trochę czasu nim do lizbońskiej świadomości dotarła gorzka przesyłka zwrotna, taka jak wiersz „da guiné-bissau a saramago”, w którym Tony Tcheka dokonał dekonstrukcji „wielkiego święta” literatury w języku portugalskim („dia de lusa-festa”), jakim miała być szwedzka nagroda, przypominając o kulturobójczym wymiarze wojny domowej toczącej się właśnie w jego kraju i odsuwając celebrację w bliżej nieokreśloną przyszłość:

jutro, na odnalezionej ziemi, obiecujemy puścić w ruch tam-tamy
w bankolé, pilum, chão de pepel, gabú-saara, bafatá i catió², aby
razem zaintonować tropikalne *fado* jako *djarama*³ dla saramago⁴.

(Tcheka, 2008: 61)

Tymczasem wymieniona w tytule „nowa triangulacja” literatury w języku portugalskim nastąpiła niezależnie od scentralizowanego projektu kulturalno-politycznego, jakim była luzofonia. Metafora triangulacji odsyła do znanego z historii „handlu trójbocznego”, jaki uprawiali Portugalczycy, płynąc do wybrzeży Afryki po niewolników i przewożąc ich następnie do Brazylii; tam dokonywali ich sprzedaży i z ładunkiem cukru powracali do Europy. Ten sam termin przewinął się jako określenie nowego układu powiązań kulturowych i towarzyszących im narracji między Portugalią, Afryką i Brazylią (por. Beebee, 2010). Co ciekawe, ta „nowa triangulacja” nie oznacza frontalnego starcia z literaturą portugalską jako literaturą hegemoniczną, lecz raczej jej swoiste odkupienie. W ten sposób określić można twórcze przepracowanie wspomnianej już postaci

² Toponimy odsyłające do miejscowości i regionów na terenie Gwinei Bissau.

³ *Djarama* – z języka peul; pozdrowienie, podziękowanie.

⁴ W oryginale: „amanhã, na terra reencontrada prometemos soltar os tan-tans / bankolé, pilum, chão de pepel, gabú-saara, bafatá e catió, para / juntos entoarmos um fado tropical de djarama a saramago”. Wszystkie tłumaczenia cytowanych utworów literackich pochodzą od autorki artykułu.

Eçy de Quierósa, dokonane przez angiolskiego pisarza José Eduardo Agualusę w powieści *Nação Crioula. A Correspondência Secreta de Fradique Mendes*. Dandys z powieści Eçy de Queirósa, który w latach swojej tajemniczej nieobecności w Lizbonie miał rzekomo podróżować po Saharze, Patagonii i Islandii, zostaje przez Agualusę skierowany właśnie do nieobecnego dawniej świata imperium portugalskiego, a ściślej do Angoli. Tym razem przygody, które przeżywa Fradique, nie są wcale zmyślone celem epatowania rodaków, a zamiast salonowych lwic, jakie miał rzekomo uwodzić w Paryżu – będących w rzeczywistości prostytutkami – pojawia się postać czarnoskórej księżniczki Any Olimpii, którą wyzwala on z niewolniczych tarapatów. Zamiast kontynuować pozbawione celu, wypełnione Baudelaire’owskim *spleenem* wojaże, ucieka wraz z nią na wymienionym w tytule statku „Nação Crioula”, który z okretu niewolniczego staje się nawą wolności. Jego swoista naiwność zostaje zrewaloryzowana, gdy przeistacza się w najprostszą, najbardziej podstawową uczciwość, jaką Fradique wykazuje w konfrontacji ze zdemoralizowaną kolonią, wydaną na pastwę groteskowych postaci, takich jak notoryczna sadystka, obdarzona na dodatek rzucającą się w oczy brzydota, Gabriela de Santamarinha.

Finał powieści Eçy de Quierósa obnażył portugalską pustkę i bezowocność, gdy okazało się, że słynne od dawna, genialne wiersze Fradique Mendesa w rzeczywistości nigdy nie zostały napisane; na próżno było zatem szukać ich u ostatniej kochanki rzekomego wieszczka. Tymczasem ostatni list przesłany przez Anę Olimpię, mający trafić do Lizbony już po śmierci pisarza, ukazuje coś przeciwnego, właśnie całą pełnię i wagę dzieła, jakiego Fradique Agualusy dokonał jako abolicjonista. Z pewnością wielu czytelników może odnieść wrażenie, że jest to finał ironiczny. Niewykluczone jednak, że „alternatywna historia literatury portugalskiej”, jaką tworzy w ten sposób Agualusa, ma raczej na celu uzupełnienie, choćby nawet *post hoc*, jej pustych miejsc, wypełnienie nieobecności tam, gdzie Portugalczycy w swoim czasie się nie stawili, jak choćby na ową londyńską prelekcję na temat zniesienia niewolnictwa, jaką miała wygłosić angiolska księżniczka. A przecież zabierając z odwagą głos w humanitarnej sprawie, mogli byli zaleczyć tę dręczącą ich świadomość braku znaczenia w europejskim kontekście.

Równoległe do luzofonii w sensie chronologicznym, lecz w gruncie rzeczy na marginesie jej politycznego zrębu, wyłoniła się perspektywa pisarstwa w języku portugalskim po końcu literatury portugalskiej, rozumianej jako ta właśnie „ugodzona w bok” przez ignorujących ją cudzoziemców, przeżywająca bankructwo literatura prowincjonalna. W wyniku

tego procesu wylania się nie nowa literatura hegemoniczna, lecz przeciwnie, literatura mniejsza, która na nowo wynajduje język portugalski, tym razem jako matrycę poddającą się transindygenistycznej inkrustacji.

O transindygenizmie i procesie „uświatowienia tubylczości” (*worlding of the indigeneity*) mówiono do tej pory najczęściej w odniesieniu do literatury angielskojęzycznej, tworzonej głównie przez pisarzy wywodzących się z autochtonicznych wspólnot w różnych częściach świata nie objętych procesem dekolonizacji. Chodzi więc o takie zjawiska, jak literatura Indian północnoamerykańskich czy, zwłaszcza po sukcesie powieści *The Whale Rider* (1987) Witiego Ihimaery (i filmu pod tym samym tytułem), Maorysów z Nowej Zelandii (por. Allen, 2012). Szczególnym rysem jest tu wprowadzenie w obręb dominującego języka i jego literatury zarówno tematyki, jak i nieprzetłumaczalnych elementów językowych stanowiących nośniki specyficznej wizji świata kultur zdominowanych. Do pewnego stopnia przykładem analogicznego procesu na gruncie literatury w języku portugalskim może być proza Mii Couto, który w opowiadaniach i powieściach publikowanych od lat 80. dokonywał daleko idących eksperymentów leksykalnych, słowotwórczych i – co najbardziej u niego charakterystyczne – składniowych, próbując nagiąć język portugalski do afrykańskiej, animistycznej conceptualizacji człowieka i jego relacji ze światem (nie)ożywionym. Ten literacki proceder zawisł jednak w próżni ze względu na swój w gruncie rzeczy powierzchowny charakter. Mia Couto, jako potomek portugalskich osadników w Mozambiku, nie był związany z żadnym językiem afrykańskim w szczególności; toteż powtarzany w kolejnych tekstach eksperyment przerodził się z czasem w dość uciążliwą manierę. Pisarz w końcu od niej odszedł, podejmując w nowszych książkach znacznie subtelniejszą grę ze sztucznością portugalszczyzny, która stała się w Afryce swoistym językiem kancelaryjnym – i tak, na przykład, w otwierającym powieść *A confissão da leoa*, „oficjalnym” wstępie mowa o tym, że „zaczęły występować ataki lwów na osoby” (Couto, 2012: 9). Jednocześnie wytworzenie transindygenistycznej prozy pozostało zadaniem, któremu nie podołał żaden z białych pisarzy portugalskiej Afryki: ani Agualusa czy Pepetela w Angoli, ani Couto w Mozambiku.

Na fali ponowoczesnego awansu marginesów nikt już nie chce, jak się wydaje, czytać literatury „większościowej”. Dawna kultura zdominowana urasta teraz nie tylko do rangi „podporządkowanego, który przemówił” (zgodnie z wezwaniem Gayatri Spivak zawartym w słynnym eseju „Can the Subaltern Speak?” [1988]), lecz wręcz kluczowego elementu dynamizującego, odpowiedzialnego za atrakcyjność tekstów w oczach

odbiorców. Byłe literatury dominujące zbywają zatem swój status, wchłaniając sfery języków mniejszościowych i etnicznych, a także całkiem niedawno wyłonionych, młodych literatur postkolonialnych. Ciekawej egzemplifikacji dostarcza tu przypadek portugalsko-kreolskiej literatury Gwinei Bissau. Warto więc zatrzymać się nieco dłużej nad tym prawie zupełnie w Polsce nieznanym obszarem romańskiej⁵ literatury mniejszej. Jest to obszar pełen paradoksów, naświetlających w szczególny sposób „triangulacyjną” specyfikę tzw. literatury świata (*world literature*), w której jednym z kluczowych wyróżników jest rozbieżność miejsca oraz okoliczności wytwarzania, przetwarzania (przez krytykę literacką, przekład itd.) i ostatecznego odbioru tekstu, czyli jego czytania (w znaczeniu bezinteresownej, nieprofesjonalnej lektury). Nowy kierunek badań nad „uświatowieniem tubylczości” uzupełnia klasycznie pojęte studia postkolonialne, dotykając procesów, które nie sprowadzają się do rozrachunku w obliczu rozwiązanej już hegemonii i zmierzają raczej w stronę ponownego zrastania się systemów symbolicznych, a nie ich separacji, przy czym to zrastanie się nie ma neokolonialnego charakteru, jaki ciążył nad politycznie nacechowanym projektem luzofonii. Posłużenie się przykładem Gwinei Bissau może naświetlić procesy dotyczące wielu innych „marginesów” świata, właśnie w tych wymiarach, jakie są w nich nietypowe, a więc niepodpadające pod dominujące do tej pory paradygmaty teoretyczne.

Pierwszym paradoksem jest słabość kolonialnej historii Gwinei Bissau. Choć Portugalczycy rościli sobie prawo do kontroli nad tym terytorium od momentu pierwszej eksploracji, a więc od lat 40. XV w., zdołali faktycznie nim zarządzać przez mniej niż jedno stulecie. Przez większą część historii ich obecność ograniczała się do położonych na wybrzeżu faktorii, w których skupowano niewolników, w interiorze zaś istniało zdominowane przez lud Mandinka (Malinke) tzw. imperium Kaabu. Kres położyła mu w 1867 r. nie sama presja kolonizacyjna Portugalczyków, lecz ruch dżihadystyczny plemienia Fula (Peul) (por. Lopes, 1999). Aż do ostatecznego rozpadu imperium kolonialnego w 1975 r. Gwinea była jedną z jego najbardziej niestabilnych części. Nic więc dziwnego, że Portugalczycy pozostawili tam ogromne zaniedbania, w tym edukacyjne, i znikomą schedę literatury kolonialnej. Składają się na nią, powstałe na początku XX w., etnograficzne zbiory miejscowego duchownego, Marcelli-

⁵ *Kriol*, czy tzw. „język gwinejski”, jak chcą niektórzy (m.in. czołowa specjalistka zajmująca się tą literaturą, Moema Parente Augel), zawiera zdecydowaną przewagę leksykalnych elementów pochodzenia iberyjskiego ze względnie nielicznymi elementami afrykańskimi, takimi jak partykuła przecząca *ka*.

na Marquesa de Barros, starającego się spisywać afrykańskie legendy i przyśpiewki (zob. Barros, 1900), oraz – napisane trzydzieści lat później – powieści Fausta Duarte, takie jak *Auá. Novela negra* (1934), w której co prawda dokonał on erotyzacji i zarazem orientalizacji zislamizowanego plemienia Fula (Peul), ale też sformułował kluczowe pytania dotyczące dróg modernizacji, postawione ze ściśle zlokalizowanej perspektywy młodego mężczyzny należącego do tej grupy etnicznej⁶.

Mimo iż walka o dekolonizację trwała ponad dekadę i obfitowała w tragedie, gdyż Portugalczycy nie wahali się użyć napalmu w celu pacyfikacji kraju, wyłaniająca się po 1975 r. literatura gwinejska do pewnego stopnia eufemizuje ten proces, depersonifikując odpowiedzialność (winnien był system, reżim, a nie Portugalczycy jako ludzie). Brak rozliczeniowego zacięcia wynikał też w dużej mierze z internacjonalistycznych przesłańek zawartych w komunistycznej ideologii, na jakiej opierał się ruch dekolonizacyjny. Na pierwszy plan wysuwało się zatem nie rozliczenie z kolonialną przeszłością, ale obietnica, świetlana wizja, która poruszała bohaterów bodaj najważniejszej powieści gwinejskiej, *Mistida* Abdulaia Silá (1997). Zostali oni nagle wyrwani ze stagnacji palącym poczuciem, że muszą jeszcze przed świtem załatwić jakąś niecierpiącą zwłoki, kluczową sprawę, *safar mistida*, aby cała rzeczywistość mogła ulec niezwykłemu, magicznemu przekształceniu.

Kolejny paradoks Gwinei Bissau, tym razem dotyczący jej aktualnego miejsca w światowym systemie literackim, dotyczy swoistego, na wpeł symulakralnego charakteru pisarstwa w tym kraju. Widzialna literatura – ta, która pojawia się w druku, jest przedmiotem analiz akademickich, a niekiedy także przekładów – posiada bilingwalny, kreolsko-portugalski charakter. Ta „widoczna na powierzchni” dygłósja kryje jednak milczenie i nieobecność multilingwalnej oralności kraju, nazwanego niegdyś „czarną wieżą Babel” (Simões, 1935); w tym niewielkim państwie zarejestrowano wszak obecność aż 22 języków. Charakter oralny ma twórczość tzw. *griotów*, czy też *djidius*, etnicznych performerów, których Moema Parente Augel definiuje jako „zawodowych bardów [...], mocno zakorzenionych w kulturze muzulmańskiej, stanowiących połączenie śpiewaka, muzyka, poety i kronikarza”; ich występy „mogą mieć różny charakter zależnie od celu: są to śpiewy na cześć jakiejś osobistości, kroniki kla-

⁶ Przy pobieżnej lekturze *Auá* aż się prosi o rozbiór zgodnie z kategoriami zaproponowanymi przez Edwarda Saïda. Jednak pod powłoką orientalizacji Fausto Duarte stawia istotne pytania o nieadekwatność i afunkcjonalność dominującej kultury (z takimi elementami, jak iberyjska definicja męskiego honoru) w afrykańskich warunkach, a przez współczesną krytykę gwinejską jest traktowany raczej jako prekursor pytań tożsamościowych niż jako pisarz odrzucany czy dekonstruowany (por. Semedo, 2013: 71).

nów, przypomnienia jakiejś heroicznej sagi; równie dobrze może to być też satyra i reprimenda, krytyka obyczajowa, bądź bezlitosne lub bezcelne oskarżenie” (Augel, 1998: 382-383). Oralność ma oczywiście swoje miejsce nie tylko w obrębie języków rdzennie afrykańskich; przemawia też romańskim głosem Gwinei Bissau. Można tu wyodrębnić specyficzne gatunki, takie jak *storias e passadas* (zwarte narracje) czy *cantigas di ditu* (krótkie, celne teksty improwizowane, śpiewane i jednocześnie tańczone przez kobiety w odpowiedzi na określoną sytuację, np. zakończenie sporu – określane wówczas jako *cantigas de harmonia*). Ciekawe, że można tu również odnaleźć formy przypominające prowansalską tensonę, *versos em desafio*, rodzaj improwizowanego pojedynku poetyckiego. Większość tych przejawów literatury ustnej wpisuje się w tradycyjną formułę wspólnotową, *djumbai* – rodzaj wieczorku poetyckiego w afrykańskim stylu (por. Queiroz, 2011: 149-153). Jednak ta sfera jest bardzo słabo obecna w istniejących opracowaniach, co łatwo wytłumaczyć trudnością jej badania; wszystko to stanowi więc w dużej mierze nierozpoznana strona gwinejskiej kultury.

Twórczość kreolska po raz pierwszy nabrała widzialności w kontekście opozycyjnym lat 70. Kluczową rolę odegrały tu teksty śpiewane, jakie tworzyli José Carlos Schwarz i zespół muzyczny „Cobiana Djazz”. Względna nieprzejrzystość kreolskiego słowa dla przybyszy z metropolii zapewniała pewną ochronę w warunkach toczącej się wojny i inwigilacji policji politycznej PIDE. Jednocześnie to właśnie wokół języka kreolskiego, jako najbardziej widzialnego w silnie multilingualnym kontekście, zaczęło krystalizować się poczucie ponadplemiennej „gwinejskości” (*Guinendadi*), z którego wyrosła grupa literatów „Meninos da Hora do Pindjiguiti”. Ostatecznie teksty śpiewane Schwarza weszły w świat druku i translacji, gdy Moema Parente Augel zebrała je w dwujęzycznym tomie *Ora di kanta tchiga* (1997). Bardzo szybko wyłonił się jednak nierozstrzygalny dylemat językowy, wynikający z atrakcyjności języka byłego kolonizatora, skutkujący utrwaleniem dyglosji. Brazylijska badaczka naświetla go w kategoriach wymagających prawdopodobnie rewizji, wziętych z obiegowo rozumianych studiów postkolonialnych:

Użytek, jaki autorzy afrykańscy czynią z języka kolonizatora może być potraktowany jako znaczący przykład reakcji antykolonialnej. Pisarze gwinejscy, przywłaszczając sobie portugalski jako narzędzie literackie, dokonują aktu politycznego i auto-afirmacji, ponieważ dokonują, przez przekroczenie obowiązujących norm języka wysokiego, świadomej dekonstrukcji tego środka komunikacji, aby następnie go zrekonstruować, zreterritoryalizować, nadając mu własny rys i formalizując jego odmienność za pomocą dyskursu, w którym język gwinejski [kreolski] odgrywa istotną rolę jako element różnicujący. (Augel, 2007: 45)

Gwinea Bissau zajmuje obecnie 178. pozycję w oficjalnym zestawieniu Human Development Index. Oznacza to, że szereg działań, takich jak edycja książek czy prowadzenie badań naukowych opiera się, podobnie zresztą jak większość pozostałych sfer gwinejskiego życia, na pomocy z zewnątrz. Pomimo lokalnego wyrazu językowego, w swojej pisanej postaci literatura kreolska nie jest przeznaczona na wewnętrzny rynek czytelniczy, gdyż ten po prostu nie istnieje z uwagi na poziom analfabetyzmu przekraczający 60% oraz ekonomiczną niezdolność, również w przypadku wielu grup zalfabetyzowanych na podstawowym poziomie, do zakupu jakiegokolwiek książki, nawet szkolnego podręcznika. Literatura gwinejska jako element „nowej triangulacji” cieszy się pewnym zainteresowaniem w Brazylii, gdzie badacze, a być może także pewna grupa nieprofesjonalnych czytelników, postrzegają ją jako element eksploracji afrykańskich korzeni. Rodowód wielu Brazylijczyków prowadzi przecież gdzieś w okolice dawnego imperium Kaabu i wpisuje się w plemienną mozaikę dzisiejszej Gwinei czy Senegalu. Element transindygenistyczny zarysowuje się więc przede wszystkim w przestrzeni atlantyckiej, w której „nowa triangulacja” zostaje nadpisana na szlaki dawnych przesiedleń. Chodzi tu jednak nie tylko o handel niewolniczy, ale też późniejsze, XX-wieczne przesiedlenia wynikające z polityki imperium kolonialnego, próbującego zaludnić Wyspy św. Tomasza i Książęcą przesiedleńcami z Gwinei i archipelagu Zielonego Przylądka; w tym kontekście warto zwrócić uwagę, że zbiorek poezji Tony’ego Tcheki, *Guiné sabura que dói*, wydano – co prawda przy wsparciu finansowym portugalskiego Ministerstwa Kultury – nakładem UNEAS, Narodowej Unii Pisarzy i Artystów S. Tomé i Príncipe. Kolejny rynek stanowi była metropolia, gdzie ta literatura może trafić do rąk znacznie zamożniejszej i bardziej kompetentnej kulturowo diaspory gwinejskiej bądź też wpisać się w różne formy nostalgii związanej z Afryką. Wreszcie trzecim rynkiem jest właściwy obieg literatury światowej, w którym mniejszościowe pisarstwo zyskuje znaczenie jako brakujący element globalnej układanki i egzemplifikacja globalnych procesów. Nie bez znaczenia jest także spełniana przez tę literaturę funkcja apelu skierowanego do zewnętrznych sponsorów, stąd częstość poetyckich obrazów głodu i niedostatku. W każdym przypadku oznacza to, że z pozoru tak silnie zlokalizowane teksty są czytane najczęściej tysiące kilometrów od miejsca ich powstania.

Kreolskość dyskursu literackiego przybiera w tym kontekście funkcję ozdobnika. Z dużą trzeźwością odnotowuje to Moema Parente Augel we wprowadzeniu do zbioru wierszy Tony’ego Tcheki, *Noites de insónia na terra adormecida*:

Gdy nazywa ukochaną „ña flur” [„swoim kwiatem”], „fugu di ña korson” [„ogniem swego serca”], „freskura di ña alma” [„ochłoda swojej duszy”], „kalur di ña pitu” [„ciepłem swojej piersi”], „moransa di ña bida” [„domem swojego życia”] czy „ramedi di ña korson” [„lekiem swojego serca”], określenia, które mogłyby pewnie zabrzmieć banalnie po portugalsku zyskują autentyczność i nowy czar w melodyjnych wersach kreolskich. (Augel, 1996: 12)

Lokalny język zatracił jednakże swój kontestacyjny potencjał, a polityczno-ekonomiczny chaos kraju skłania do utraty wiary w celowość i skuteczność pisanej po kreolsku literatury jako narzędzia budowania spójności młodego narodu. Stopniowo dochodzi więc do transkrypcji tego, co mogłoby z czasem stać się nową, postkolonialną literaturą narodową, na kategorie transindygenistyczne, w których globalną nośność dyskursu zapewnia matryca dawnego języka dominującego. Jest ona jedynie inkrustowana słowami kluczowymi w lokalnym języku. Ten proces de-kreolizacji można prześledzić na przykładzie konkretnych utworów, zyskujących na przestrzeni lat rozwinięcie w nowej szacie językowej. W *Noites de insónia na terra adormecida* z 1996 r. pojawił się na przykład napisany po kreolsku wiersz o nieuchronności migracji:

Tchiku ten-ten
na bola di meia
bida di ten-ten
di kin ku ka ten...

entri un keda
i un kangaluta
bu bai...

tera branku rek!!!

(Tcheka, 1996: 27)

W 2008 r. ten sam wiersz pojawia się w zbiorze *Guiné sabura que dói* w szacie portugalskiej inkrustowanej wyrażeniami kreolskimi. Jednak nawet ich pisownia została, na ile było to możliwe, dostosowana do normy portugalskiej (por. „tera branku rek” *versus* „terra-branco rek”).

Tchiku
ma-ma
w kłębku szmat
życie ma ma
co nic nie ma

To na ziemię padając
a to kozły fikając

Tchiku na fali spłynął
*rek*⁷ w biało-kraj⁸.

(Tcheka, 2008: 56)

Niewykluczone, że to właśnie załamanie nadziei na sukces postkolonialnego przedsięwzięcia budowy narodu w oparciu o przemilczenie tożsamości plemiennych otworzy nową przestrzeń pluralizacji kulturowej i językowej literatury tworzonej w Gwinei Bissau. W warunkach kreolско-portugalskiej dyglosji brakowało dotychczas miejsca dla rdzennych języków afrykańskich⁹. W przeciwieństwie do względnej – mimo wszystko – przejrzystości romańskiego słowa w jego kreolskiej transfiguracji, języki plemienne oznaczają dla czytelnika z zewnątrz obcość radykalną, pozbawioną klucza. Jednak strategia transindygenistyczna, którą określam mianem inkrustacji, wytwarza przestrzeń bardziej inkluzywną. Stopniowo pojawiają się w niej coraz liczniejsze znaki tych niewidzialnych dotąd języków, kultur i grup etnicznych. Pierwszym krokiem jest proste nazwanie ich obecności, łączące się z afirmacją ich pozytywnego wkładu w „gwinejskość”. Stanowi to istotną nowość, jest bowiem odejściem od dawnych obaw dotyczących „trybalizmu” i „trybalizacji” pojmowanych jako zagrożenie dla stabilności politycznej. Tragiczna historia kraju w okresie postkolonialnym wykazała jednak, że negacja i wyciszenie stanowi drogę donikąd. Toteż w zatytułowanym po kreolsku, a napisanym po portugalsku wierszu „Guinendadi” Rui Jorge Semedo dokonuje tego podstawowego kroku afirmacji plemienności, sugerując jednocześnie nakładanie się na siebie i inkluzywność, a nie wzajemną ekskluzywność etnicznych tożsamości:

Tak, jestem...
jestem człowiekiem swojej ziemi
Mandżakiem,
Fula, Balantem, Mandinga, Papelem,
Mankanha, Felupe, Bijagó

⁷ *Rek* – kreolski odpowiednik portugalskiego przysłowka *directamente*; prosto. *Tera-branku rek* – prosto do kraju białego człowieka.

⁸ W oryginale: „Tchiku / tem-tem / na bola de trapos / vida tem-tem / que nada tem // Entre quedas / e cambalhotas / Tchiku foi na onda / terra-branco rek”.

⁹ Natrafilam na tylko jedną wzmiankę – w materiale referującym wywiady z gwinejskimi pisarzami – na temat twórczości w którymkolwiek z języków afrykańskich. Joaquim Bessa wspomina mianowicie, że w nie wydanych do tej pory zeszytach Félixá Sigá znajdują się utwory w języku balanta, a poeta deklamuje je niekiedy w programach lokalnego radia, do których bywa zapraszany. Drukiem wydał jednak do tej pory tylko utwory portugalskie i kreolskie (por. Bessa, 2011: 170-171).

Beafada, Nalu,
Jestem *burmedju*¹⁰ i jestem stąd...¹¹

(Semedo, 2013: 29)

Z kolei w wydanym w 2015 r. – i skądinąd wyróżniającym się pesymistycznym tonem w tej i tak niewesołej literaturze – zbiorunku *Desesperanças no chão de medo e dor*, Tony Tcheka wprowadza do wiersza „Vapor Guiné” znaki kulturowej różnorodności, takie jak *yanda cabass*, rytuał grupy etnicznej Papel (Pepele), a do wiersza „Voltar ao Poilão – I” Nimbę, maskę plemienia Nalu, którą w autorskim przypisie definiuje jako symbol „ideału” łączącego urodę i właściwe zachowanie, sprawiedliwości, godności i obowiązku społecznego” (Tcheka, 2015: 40). Na marginesie dodać by można, że dochodzi w ten sposób do swoistej próby odbudowy autentyczności, jako że statuetki Nimby, w których elementy stelażu maski naramiennej obnoszonej podczas plemiennych uroczystości stały się wygodnymi, choć nieco zaskakującymi „nóżkami” do ustawienia na regale czy stoliku, są popularną pamiątką oferowaną turystom w Afryce Zachodniej. Któż dziś pamięta, jakie było ich pierwotne znaczenie w plemiennym kontekście?

Na literaturę Gwinei Bissau składa się dość liczna w stosunku do potencjału kraju plejada pisarzy, nawet jeśli ich twórczość była do tej pory mało obfita i mało systematyczna (również w przypadku uznanych nazwisk są to wciąż cieniutkie książeczki oddzielane latami milczenia). Ostatnim z paradoksów, obok wzmiankowanych powyżej, jest swoista niefortunność powstania lokalnego ruchu wydawniczego, opartego na zagranicznych dotacjach, ale mieszczącego się na gwinejskim terytorium, jak w przypadku zniszczonego w dużej mierze podczas konfliktu z 1998 r. Narodowego Instytutu Studiów i Badań (INEP). To, co wydawałoby się istotnym osiągnięciem, jest w rzeczywistości ograniczeniem, gdyż wydawanie książek w znikomych nakładach, bez lokalnej publiczności i trwałego zaplecza, zawisa w próżni; paradoksalnie, bardziej pożądaną, a przynajmniej bardziej produktywną sytuacją byłoby związanie lokalnych twórców z mogącymi ich wylansować dużymi, operatywnymi wydawnictwami europejskimi¹². O ile udało się to w dużej mierze w przy-

¹⁰ *Burmedju* – mieszaniec, człowiek bez jasno określonej tożsamości plemiennnej.

¹¹ W oryginale: „Sim sou... / sou gente da minha terra / manjaco, / fula, balanta, mandinga, papel / mancanha, felupe, bijagó / beafada, nalu, / sou burmedju e sou desta terra...”.

¹² O tym paradoksie pisałam na przykładzie literatury Maroka i Tunezji. Pisarze marokańscy już od lat 50. związali się z silnymi wydawnictwami paryskimi, podczas gdy

padku literatury angolskiej i mozambickiej, które bardzo szybko znalazły się w światowym obiegu, literatura w Gwinei Bissau pozostała na ubożcu. Co więcej, w ostatnich latach widać oznaki wyczerpania dotychczasowych formuł. Względna stabilizacja polityczna kraju, jego zniknięcie z bieżących doniesień agencji informacyjnych, brak wielkich tragedii, paradoksalnie przekłada się poniekąd na spadek zainteresowania. Pozostająca do wykonania praca, polegająca na ocaleniu wyjątkowości tubylczych wizji świata, wpisuje się jednak w globalny ruch transindygenistyczny. Stanowi on szerszy, silniejszy system symboliczny, w którym takie lokalizacje jak Gwinea Bissau zyskują wagę i znaczenie. Stawką „uświatowienia tubylczości” nie jest zapewne ocalenie językowej różnorodności świata, która obecnie, pomimo wysiłków lingwistów i rewitalizatorów, ginie bezpowrotnie. Chodzi raczej o przekazanie samej esencji tego, co nieprzekładalne, a zatem unikalne, i wprowadzenie tych elementów do ogólnoświatowej skarbnicy w takiej formie, jaka może być powszechnie zrozumiała. Dochodzi w ten sposób do fuzji tego, co dominujące i tego, co zdominowane, języków i gatunków większościowych z językami i gatunkami mniejszościowymi.

Stanowi to szansę pisarstwa w języku portugalskim po końcu luzofonii będącej projektem polityki kulturowej i literatury portugalskiej rozumianej jako literatura narodowa, z jej specyficznymi namiętnościami, kompleksami i strategią afirmacji. Chrystologiczna „rana w boku”, o jakiej pisał Lourenço, z pewnością nie może już zostać cudownie zasklepią. Jednak nową drogą legitymizacji i przełamania poczucia, że kultura portugalska stanowi „nieślubną córę kultury powszechnej”, może być akceptacja funkcji transindygenistycznej matrycy. Warunkiem koniecznym jest w tym przypadku udostępnienie przestrzeni symbolicznej i materialnej; nie tylko abstrakcyjnej przestrzeni języka, który już i tak uległ zawłaszczeniu, ale także instytucji, rynku wydawniczego, agentów udających się corocznie na targi książki do Frankfurtu, gdzie do niedawna zajmowali się kwestiami praw autorskich do „metropolitalnych” powieści António Lobo Antunesa czy Lidii Jorge. Można zaryzykować stwierdzenie, że dziś to właśnie ta „metropolitalna” literatura przemieszcza się coraz dalej na margines, ustępując miejsca apetytowi na światowy indygenizm, jaki odczuwa nowa publiczność czytelnicza, reprezentująca coraz bardziej złożone tożsamości i poszukująca w książkach właśnie ich odzwierciedlenia.

w Tunezji wytworzył się lokalny rynek wydawniczy, którego słabość nie służyła jednak pisarzom i nie stanowiła dla nich dostatecznej odskoczni (por. Łukaszyk, 2013).

Bibliografia

- Agualusa, José Eduardo (1997). *Nação Crioula. A Correspondência Secreta de Fradique Mendes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Allen, Chadwick (2012). *Trans-Indigenous. Methodologies for Global Native Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Augel, Moema Parente (1996). „Um dia novo a iluminar as noites insones do poeta”. W: Tony Tcheka. *Noites de insónia na terra adormecida*. Bissau: INEP. 11-15.
- (1997). *Ora di kanta tchiga. José Carlos Schwarz e o Cobiaza Djazz*. Bissau: INEP.
- (1998). *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP.
- (2007). *O desafio do escomburo. Nação, identidade e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Barros, Marcelino Marques de (1900). *Litteratura dos Negros. Contos, Cantigas e Parabolas*. Lisboa: Typographia do Commercio.
- Beebe, Thomas O. (2010). „The Triangulated Transtextuality of José Eduardo Agualusa's *Nação Crioula: A Correspondência Secreta de Fradique Mendes*”. *Luso-Brazilian Review*, 47/1. 190-213.
- Bessa, Joaquim (2011). „O contributo dos «djidius de caneta» na construção da identidade nacional, no contexto da literatura em língua portuguesa da Guiné-Bissau”. W: M. Calafate Ribeiro & O. Costa Semedo (red.). *Literaturas da Guiné-Bissau. Cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento. 165-174.
- Couto, Mia (2012). *A confissão da leoa*. Lisboa: Caminho.
- Duarte, Fausto (1934). *Auá. Novela negra*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Ihimaera, Witi (1987). *The Whale Rider*. Auckland: Heinemann.
- Lopes, Carlos (1999). *Kaabunké: Espaço, território e poder na Guiné-Bissau, Gâmbia e Casamance pré-coloniais*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Lourenço, Eduardo (2004). *Destroços. O Gibão do Mestre Gil e outros ensaios*. Lisboa: Gradiva.
- Łukaszyk, Ewa (2013). „Is there Tunisian literature? Emergent writing and fractal proliferation of minor voices”. *Colloquia Humanistica*, 2. 79-93.
- Margarido, Alfredo (2000). *A Lusofonia e os Lusófonos: novos mitos portugueses*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.
- Queirós, José Maria Eça de (1900). *Correspondência de Fradique Mendes*. Porto: Livraria Chardron.
- Queiroz, Amarino Oliveira de (2011). „Udju Ku Odja, Ma Boka Ku Papia: por uma fortuna crítica brasileira da literatura guineense”. W: M. Calafate Ribeiro & O. Costa Semedo (red.). *Literaturas da Guiné-Bissau. Cantando os escritos da história*. Porto: Afrontamento. 143-153.
- Saramago, José (1986). *A Jangada de Pedra*. Lisboa: Caminho.
- Semedo, Rui Jorge (2013). *Sem intenção. Poesia e crítica literária*. [Bissau]: Corubal.
- Silá, Abudulai (1997). *Mistida*. Bissau: Ku Si Mon.
- Simões, Landerset (1935). *Babel Negra: Etnografia, Arte e Cultura dos Indígenas da Guiné*. Porto: Oficinas gráficas de O Comercio do Pôrto.

- Spivak, Gayatri (1988). „Can the Subaltern Speak?”. W: C. Nelson and L. Grossberg (red.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press. 271-313.
- Tcheka, Tony (1996). *Noites de insónia na terra adormecida*. Bissau: INEP.
- (2008). *Guiné sabura que dói*. São Tomé e Príncipe: UNEAS.
- (2015). *Desesperança no chão de medo e dor*. [Bissau]: Corubal.

Centrum i peryferia w perspektywie feministycznej: eseistyka Marii Xosé Queizán, Teresy Moure i Marii Reimóndez

Badanie feminizmu w Galicji, na różnych jego płaszczyznach, nie jest zadaniem łatwym ani, mówiąc oględnie, wdzięcznym. W odróżnieniu od dyskursów genderowych emanujących ze środowisk i kultur hegemonicznych, na tożsamość płciową w ujęciu feminizmu galisyjskiego nakłada się tożsamość etniczna, warunkując ją i uzależniając od takich czynników jak język, terytorium, tradycja, kultura popularna, symbole narodowe etc. Takie usytuowanie dyskursu feministycznego sprawia, że galisyjskie feministki pozostają w ciągłej opozycji zarówno w stosunku do dominujących nurtów w feminizmie sformułowanym z pozycji centralnych, jak i wobec rodzimego, peryferyjnego nacjonalizmu. Ze strony obu środowisk zwolenniczki galisyjskiego ruchu feministycznego spotykają się z niezrozumieniem i zarzutami o ustępstwa na rzecz konkurencyjnych postulatów, rozmywając tym samym naczelny cel walki politycznej i osłabiając swój potencjał. Tak, zdawałoby się, prekarna sytuacja feminizmu w Galicji predysponuje jego działaczki do automarginalizacji tak politycznej, jak społecznej. Teoretyczki tego nurtu zdołały jednak wykorzystać swoją niehegemoniczną pozycję w celu stworzenia złożonej, lecz spójnej teorii feministyczno-nacjonalistycznej, czyniąc ze swojej słabości skuteczne narzędzie walki politycznej.

Historię feminizmu galisyjskiego należałoby rozpocząć od procesu określonego przez Daniela Castelao jako „doma y castración de Galicia”, a więc ujarznienia Królestwa Galicji po podporządkowaniu go Koronie Kastylii i Leonu (1230)¹. Stopniowy upadek Galicji w sferze politycznej,

¹ Należy przy tym podkreślić, że wśród historyków nie ma całkowitej zgodności co do dokładnej daty przyłączenia, czy też podporządkowania Królestwa Galicji koronie kastylijskiej. Wynika to ze skomplikowanych dziejów tych terytoriów w okresie od X do XIII wieku,

gospodarczej, społecznej i kulturowej, będący wynikiem wymiany elit, centralizacji i ekonomicznej eksploatacji regionu, wygenerował intensywny ruch migracyjny. Począwszy od XVII w. Galicja była podstawowym zapleczem taniej siły roboczej dla Kastylii i Andaluzji, zwłaszcza w okresach żniw i winobrania. Od XIX w. zmieniał się główny kierunek migracji, którym stała się, szczególnie w drugiej połowie stulecia, Ameryka Łacińska. Ta tendencja utrzymała się do lat 60. XX w., obejmując również falę uchodźstwa republikańskiego z czasów wojny domowej i wczesnego frankizmu. Ostatecznie, w drugiej połowie XX w., utworzyła się silna diaspora galisyjska w obrębie Europy (w Szwajcarii, Francji, Wielkiej Brytanii, Irlandii i Niemczech), głównie za sprawą emigracji zarobkowej z lat 60. i 70. (zob. Meijide Pardo, 1960: 4-136; Barreiro Fernández, 1984: 15-31; Juana & Prada, 1996: 11-16).

Ten krótki przekrój historyczny mobilności Galisyjczyków jest niezbędnym, by zrozumieć szczególną pozycję kobiety w społeczeństwie Galicji. Choć wzmianki o emigracji kobiet dotyczą już nawet wczesnej emigracji wewnątrz Półwyspu Iberyjskiego (z czym zaciekle walczył lokalny Kościół katolicki), zjawisko migracji obejmowało przede wszystkim męską część populacji. Masowy *exodus* mężczyzn, dzierżących formalną władzę w lokalnych wspólnotach, spowodował przesunięcie ośrodka nieformalnej władzy na żeńską część społeczeństwa, co wykreowało fałszywy i katastrofalny w skutkach mit matriarchatu (Castro & Reimóndez, 2013: 76). Wobec braku aktywnych zawodowo mężczyzn, kobiety musiały podźwignąć na swoich barkach podwójny ciężar pracy na granicy ich możliwości fizycznych, borykając się z niepewnością i niestabilnością egzystencji tak swojej, jak i swoich dzieci (Fernández Puentes, 2010: 248-250). Ten tragiczny status żon emigrantów z właściwą sobie wrażliwością zobrazowała Rosalía de Castro (1982: 203) w *Follas novas*, określając je jako „as viudas dos vivos e as viudas dos mortos” (wdowy po żywych i wdowy po martwych). Pozbawione realnych praw kobiety utknęły w stereotypie silnego i wpływowego kolektywu, neutralizując tym samym jego emancypacyjne postulaty (Blanco, 2010: 277).

Rodzący się od połowy XIX w. regionalizm, a następnie nacjonalizm galisyjski przyswoiły sobie i utrwaliły obraz kobiety jako silnej i opiekuńczej matki, dzielnie walczącej z przeciwnościami losu i – jakże by inaczej – cierpliwie czekającej na powrót ukochanego męża (Blanco, 1997: 66). Choć eksploatacja prokreacyjnej roli kobiety jest charakterystyczna dla niemal wszystkich ideologii nacjonalistycznych (Thompson, 2009: 174),

kiedy to tron Galicji przechodził z rąk do rąk, a kraj był nekany klęskami głodu, rebeliami i wojnami sukcesyjnymi.

w kontekście galisyjskim spotkała się ona z silną opozycją ze strony żeńskiej części środowisk twórczych². Przeciw takiej wizji kobiety, biologicznie zdeterminowanej i biernej, występowały kolejne pokolenia literatek galisyjskich, począwszy od Emilii Pardo Bazán, a skończywszy na słynnym zawołaniu Xohany Torres (2011) „Eu tamén navegar”³. Ta utrzymująca się półtora wieku z okładem tendencja spowodowała silne ideologiczne nacechowanie literatury kobiecego autorstwa w Galicji⁴.

Wszystkie trzy autorki, których twórczość analizuję w niniejszym tekście, Maria Xosé Queizán, Teresa Moure i María Reimóndez, są zarówno pisarkami, jak i eseistkami, a ich twórczość literacka staje się niekiedy platformą prezentacji teorii rozwiniętych w esejach. Są to jednocześnie trzy najbardziej wpływowe postaci feminizmu galisyjskiego, a ich teorie, podobnie jak dzieła, stanowią przełomowe etapy w rozwoju ruchu feministycznego w Galicji. Ze względu na panoramiczny charakter artykułu, analiza korpusu jest z konieczności ogólna i przeglądowa, a jej celem jest wskazanie nurtu dominującego we współczesnym feminizmie galisyjskim w jego specyficznym narodowościowym kontekście.

Teksty do analizy zostały wybrane pod kątem *continuum* myśli feministycznej w Galicji, a więc w taki sposób, by najskrupulatniej i najklarowniej ukazać zmiany, jakie zachodziły na tym polu w drugiej połowie XX w. oraz w pierwszych dekadach XXI w. W przypadku Marii Xosé Queizán, niezwykle „płodnej” autorki, wybór ten nie był łatwy. Ostatecznie zdecydowałam się na dwa eseje: jeden pochodzi z 1995 r., drugi z 2008 r. Z uwagi na rozmiary tekstu, nie było sensu pokazywać szer-

² Choć, oczywiście, będzie o tym jeszcze mowa w dalszej części pracy – przy okazji omówienia tekstów czolowych pisarek galisyjskich, których eseistyka jest przedmiotem niniejszego artykułu – nie zaszkodzi zaznaczyć, że kwestionowanie pozycji kobiety w tradycyjnym społeczeństwie Galicji ma swoje początki w feminizmie literackim Rosalii de Castro (Blanco, 1997: 66).

³ W tłumaczeniu na język polski: „Ja też wypływam!”. Okrzyk nawiązuje do *Odysei* i wychodzi z ust Penelopy. Wszystkie tłumaczenia na język polski pochodzą od autorki artykułu.

⁴ Nie wszyscy się z tym zgadzają. Część badaczek literatury kobiecego autorstwa w Galicji uważa, że krytyka kierowana przeciw nim, zwłaszcza ze strony środowiska narodowościowego Galicji, nie opiera się na faktach i solidnych analizach tekstów literackich, a jedynie na przesądach i wewnętrznych konfliktach. Podobnych zarzutów nie formułuje się bowiem wobec pisarzy-mężczyzn, tworzących w nurcie narodowościowym, ani, co jeszcze ciekawsze, wobec pisarek, które podzielają poglądy swoich kolegów, ale nie wspierają ruchu feministycznego (Lema París, 2017). Niemniej, panuje ugruntowana opinia, według autorki tego tekstu niezupełnie bezpodstawna, zgodnie z którą pisarki zaangażowane w ruch feministyczny traktują literaturę w sposób instrumentalny i drugorzędny wobec działań ideologicznych (Noia Campos, 2000: 249; Acuña & Mejía, 1992: 11).

szego *spectrum* eseistyki tej autorki, która wypracowała bardzo spójną i trwałą teorię narodowo-feministyczną⁵. Z kolei Teresa Moure dokonała silnego zwrotu ideologicznego na przestrzeni choćby ostatniej dekady, co niewątpliwie utrudnia jednolitą prezentację jej dorobku. Z tego względu postanowiłam skupić się na jedynym elemencie, języku, który łączy wszystkie jej eseje, a jednocześnie pozwala na analizę zasadniczych dla artykułu kategorii, którymi są płeć i naród. Z tego samego powodu wzięłam pod uwagę trzy obszernie eseje tej autorki, co znacząco zaburza proporcje pomiędzy badanymi tekstami wszystkich trzech teoretyczek. Takie rozwiązanie uważam jednak za konieczne i racjonalne. Ostatnia z omawianych tu autorek, María Reimóndez, tak ze względu na swój relatywnie młody wiek, jak i z uwagi na wyjątkowo szeroko zakrojoną działalność na różnorodnych polach, nie może pochwalić się tak licznymi esejami, jak pozostałe pisarki. W zasadzie, nie wliczając ostatniego eseju *Corpos exorbitantes. Rosalía de Castro, tradutora feminista en diálogo con Erín Moure*, który został nagrodzony w pierwszej edycji nagrody im. Xohany Torres, Reimóndez jest autorką tylko trzech tekstów o charakterze teoretycznym (wyłączając specjalistyczne prace traduktologiczne), w tym jednego napisanego wspólnie z Olgą Castro. Do analizy zostały więc włączone pozostałe dwa eseje, przy czym jeden z nich to w istocie artykuł naukowy, który ukazał się w 2014 r. w czasopiśmie „Itinerarios”. Podsumowując, badany korpus prezentuje się następująco:

- *Escrita da certeza. Por un feminismo optimista*, María Xosé Queizán, 1995
- *Anti natura*, María Xosé Queizán, 2008
- *As palabras das fillas de Eva*, Teresa Moure, 2004
- *Outro idioma é posible. Na procura dunha lingua para a humanidade*, Teresa Moure, 2005
- *Qeer-emos un mundo novo. Sobre cápsulas, xéneros e falsas clasificacións*, Teresa Moure, 2012
- *A alternativa está aquí*, María Reimóndez, 2014
- „Pasados diversos, futuros prometedores”, María Reimóndez, 2014

⁵ Kolejność przymiotników w tym określeniu nie jest przypadkowa. María Xosé Queizán jest najpierw lokalną patriotką, a dopiero później feministką. Nie oznacza to bynajmniej, że jej feminizm jest podporządkowany tożsamości narodowej. Niemniej jednak, porównując jej postawę z tą, którą przyjmuje María Reimóndez, czy nawet Teresa Moure, należy zauważyć, że sprawy narodowe nierozzerwalnie wiąże z obroną interesów kobiet. W przypadku Marii Reimóndez uwrażliwienie na wszelkie dyskryminujące praktyki i polityki (rasowe, materialne, orientacji seksualnej itd.) jest jedynie wynikiem zmiany perspektywy w odniesieniu do układu sił pomiędzy płciami. Dla Marii Xosé Queizán, odwrotnie: to świadomość polityczna nie pozwala na dyskryminację kobiet.

María Xosé Queizán

Pierwszą damą galisyjskiego feminizmu jest niewątpliwie María Xosé Queizán. Urodzona w 1939 r. w Vigo, napisała swoją pierwszą powieść już w latach 60. Od późnych lat 70. publikowała już regularnie, zaczynając od eseju *A muller en Galicia* (Kobieta w Galicji). W jej dorobku, obok powieści i esejów, znajdują się także sztuki teatralne oraz poezja. Queizán od początku publikowała wyłącznie po galisyjsku i to w czasach, gdy, jak zauważa Helena González⁶, było to gestem nie tylko odważnym, ale przede wszystkim znaczącym. Poza twórczością literacką pisarka zajmowała się zawsze także działalnością społeczną, będąc aktywną członkinią stowarzyszeń o charakterze feministycznym oraz założycielką pisma „A festa da palabra silenciada”, które współpracuje jedynie z kobietami.

Dla Queizán, podobnie jak dla Simone de Beauvoir (1972: 80), na którą zresztą autorka często się powołuje, centralnym problemem feminizmu jest kobiece ciało i funkcje, jakie z racji swoich biologicznych uwarunkowań pełni ono w społeczeństwie. Koncepcja macierzyństwa opiera się na kulturowej konstrukcji, jaką w celu kontroli demograficznej oraz ekonomicznej zbudowało patriarchalne społeczeństwo. Macierzyństwo ma charakter fizyczny, ojcostwo społeczny. Żona „daje” potomstwo mężowi, ojciec daje dzieciom nazwisko. Queizán (1995: 77-79) postuluje macierzyństwo społeczne, a więc takie, w którym całe społeczeństwo obarczone jest odpowiedzialnością za wychowanie i przyszłe losy następných pokoleń. Ta odpowiedzialność obejmuje nie tylko okres po narodzeniu nowego człowieka, ale również, a nawet przede wszystkim, jego poczęcie oraz życie płodowe. Nie ma żadnego powodu, jak dowodzi Queizán (2008: 132), by, wobec współczesnych postępów medycyny, kobieta musiała nadal znosić trudy i zagrożenia wynikające z jej prokreacyjnej natury: ostateczną wolność kobieta może uzyskać jedynie wtedy, gdy uwolni się od konieczności przedłużania gatunku. „Z całą pewnością – stwierdza Queizán (2008: 82)⁷ – w przyszłości nauka zastąpi kobietą macicę, co przyniesie kobiecie autentyczną wolność. Jesteśmy zwierzętami w procesie humanizacji [...] i powinniśmy «stać się współniczkami natury, a nie jej niewolnicami»⁸.

⁶ Opinia wygłoszona podczas wykładu plenarnego w ramach XV Kongresu Międzynarodowego Instytutu Socjokrytyki zorganizowanego w Warszawie w dn. 16-18.04.2015.

⁷ W rzeczywistości podobny cytat możemy znaleźć również w eseju z 1995 r., co zresztą wskazuje sama autorka. Jest to także jeden z dowodów na to, jak oba eseje dopełniają się wzajemnie.

⁸ W oryginale: „Seguramente, a ciencia, no futuro, substituirá o útero das mulleres e isto suporía unha auténtica liberación. Somos animais en vías de humanización e convén [...] «considerarmos á natureza como socias e non como escravas»”.

Nie chodzi tu przy tym wyłącznie o uwolnienie kobiety od ciężkiego i długotrwałego procesu formowania się płodu, ale także od samego zapłodnienia. Sztuczne zapłodnienie, poza praktycznymi korzyściami w postaci możliwości większej kontroli jego efektów, uwolniłoby kobietę od jeszcze jednego przykrego obowiązku – od tak zwanego „obowiązku małżeńskiego”. Seks, w przekonaniu Queizán, jest jeszcze jedną formą męskiej dominacji nad żeńską połową populacji. W swoich tekstach, zwłaszcza w eseju *Anti natura*, autorka poświęca sporo miejsca opresyjnemu charakterowi aktu seksualnego. Uważa go za jeden z najważniejszych współcześnie objawów patriarchy, a jednocześnie najmniej widoczny i dyskutowany (2008: 101-115).

Należy przyznać, że wielkie są osiągnięcia [...], które przyczyniły się do przekształcenia niektórych form patriarchy. Ale seks, *formy zachowań seksualnych, nie ewoluowały*, wręcz przeciwnie, stały się jeszcze bardziej brutalne, niesprawiedliwe, regularne, przymusowe. Na dodatek dzisiaj istnieją wzory wizualne, które narzucają określoną realizację tego aktu⁹. (Queizán, 2008:102)

W innym miejscu Queizán stwierdza ponadto:

[...] masowy przekaz [seksu], w reklamie, w telewizji, w Internecie, w sztuce, wszechobecne obrazy, nawet przeznaczone dla dzieci, są coraz bardziej seksualne, a seks normalizuje się wśród młodzieży. Seks przejmuje, zwłaszcza przestrzeń reklamową. Seks się sprzedaje. Jest obecnie najważniejszym produktem na rynku, ważniejszym niż narkotyki¹⁰. (Queizán, 2008: 107)

Seks, podobnie, jak reszta zachowań dyskryminujących kobiety, jest przejawem hegemonicznego układu sił we współczesnym systemie gospodarczym. Zarówno na płaszczyźnie ekonomicznej, jak i politycznej, a także społecznej, kobiety nie są jedynymi ofiarami tego układu (Queizán, 1995: 69). Niższe klasy społeczne, ofiary rasizmu, homoseksualiści i wszystkie pozostałe grupy dyskryminowane powinny się zjednoczyć w walce o nowy porządek społeczny (Queizán, 1995: 46), porządek oparty na równości i wzajemnym szacunku, ale przede wszystkim na wol-

⁹ W oryginale: „CÓmpre reconecer que son enormes os logros, sobre todo, nos últimos trinta anos, que conseguiron cambiar certas formas do patriarcado. Pero o sexo, *as formas de comportamento sexual, non evolucionaron*, pola contra, fixeronse máis violentas, máis inxustas, máis recorrentes, máis obrigatorias. Agora, ademais, hai modelos visuais que determinan como realizar eses actos”. Wyróżnienie fragmentu autorstwa Queizán.

¹⁰ W oryginale: „[...] a difusión masiva [do sexo], na publicidade, na televisión, en Internet, na arte, onde as imaxes, incluso as infantís, son cada vez máis sexuais, ou a súa normalización na xuventude. O sexo abrangue, invade o panorama publicitario. O sexo vende. É neste momento o primeiro produto do mercado, un negocio superior ás drogas...”.

ności. Feminizm jest w tym sensie ruchem etycznym, którego celem jest poprawa bytu całej ludzkości, a nie jedynie jej żeńskiej części. W odróżnieniu od pozostałych ruchów niehegemonicznych, które wielokrotnie wykluczały lub porzucały postulaty feministyczne w swoich działaniach, uważając je za przeszkodę w osiągnięciu bardziej palących celów politycznych, feminizm, w ujęciu Queizán, jest nurtem głęboko humanistycznym, którego ostatecznym celem jest uczynienie ludzkości szczęśliwszą.

Dyskurs feministyczny zakłada, że transformacja społeczna, która wynika z uwolnienia kobiety, jest dobra dla całej ludzkości. Każda wolność jest dobra; trudno się z tym nie zgodzić. Ale ponadto, zmiany, jakim zostanie poddane społeczeństwo, będą tak pozytywne, a wkład dokonany we wszystkich dziedzinach przez połowę istnień ludzkich wykluczonych do tej pory¹¹ tak owocny, że nikt, kto nie ma uprzedzeń lub złej woli, nie może myśleć inaczej. Ale dyskurs feministyczny zakłada, naturalnie, że nie można nikogo wykluczać, że postulowana wolność dotyczy wszystkich. Dlatego jest to dyskurs solidarny. Dlatego jest to dyskurs etyczny i uniwersalny¹². (Queizán, 1995: 50)

María Xosé Queizán zapoczątkowała nowy nurt w feminizmie galisyjskim, bez pardonowo atakując silnie zakorzenione w społeczeństwie galisyjskim postawy patriarchalne. Jej wkład w rozwój ruchu feministycznego trzeba oceniać przede wszystkim z perspektywy radykalnej krytyki społecznej oraz transgresyjnej koncepcji ciała kobiety.

Teresa Moure

Teresa Moure urodziła się w Monforte de Lemos w 1969 r. Obroniła doktorat z językoznawstwa i pracuje obecnie na Uniwersytecie w Santiago de Compostela. Jest autorką powieści, sztuk teatralnych, poezji

¹¹ Należy w tym miejscu zaznaczyć, że w oryginale (cytat przytoczony w całości w kolejnym przypisie) „istnienie” ma formę żeńską, co nie jest, również w galisyjskim, formą naturalną i powszechnie przyjętą. W konsekwencji „wykluczony” posiada w oryginale również formę żeńską. Nie zaszkodzi także podkreślić, że choć obecnie praktyka używania formy żeńskiej tam, gdzie zwyczajowo używało się męskiej, upowszechniła się w dyskursie feministycznym, Queizán była w tym sensie pionierką na gruncie galisyjskim.

¹² W oryginale: „O discurso feminista sabe, ten a certeza de que a transformación social que acarrea a liberación das mulleres é boa para toda a humanidade. Toda liberación é boa; sería perverso pensar o contrario. Pero, ademais, os cambios necesarios que se teñen que efectuar na sociedade serán tan positivos e a aportación, a todos os campos do saber, da metade das seres, excluidas deica agora, tan fructífera, que ninguén, libre de prexuízos ou de mala fe, pode pensar o contrario. Pero o discurso feminista, sabe, lóxicamente, que non debe excluir a ninguén, que no mundo non debe haber exclusións, que a súa liberación implica a de todos. Por iso é un discurso plural e solidario. Por iso é un discurso ético e universal”.

oraz esejów. Początkowo publikowała głównie w języku hiszpańskim (od lat 90.), jednak w ostatnim dziesięcioleciu zdecydowała się wyłącznie na galisyjski. Moure jest zresztą pisarką, która wyraźnie zmieniała poglądy, nie tylko w kwestii językowej – przeszła bowiem z pozycji tzw. feminizmu różnicy do feminizmu równości i teorii *queer*, co w pewnym stopniu utrudnia zwięzłe i spójne przedstawienie jej eseistyki¹³. Z tego właśnie względu w niniejszym artykule skupię się na najbardziej charakterystycznym dla koncepcji Moure elemencie, a zarazem dziedzinie jej naukowej specjalizacji, czyli na języku.

Wychodząc od klasycznej już teorii seksistowskiej konstrukcji języka, Moure (2012: 9-21) zauważa, że problem nie leży wyłącznie w strukturze języka, która odzwierciedla patriarchalną wizję świata, ale nawet w użyciu, jaki czynią z niego kobiety. Ich wybory językowe zdradzają zinterioryzowaną uległość i autocenzurę. Takie użycie języka jest postrzegane jako gorsze, o mniejszym społecznym znaczeniu, niż użycie praktykowane przez męską część społeczeństwa: „[...] język kobiet jest podrzędny i pasożytnicza odmianą mowy męskiej. Dlatego niektórzy autorzy proponują, by porównywać język kobiet do języków innych mniejszości, nawet jeśli kobiety nie stanowią mniejszości sensu stricto”¹⁴ (Moure, 2004: 88).

Dzięki takiemu ujęciu Moure łączy w swoich tekstach perspektywę feministyczną z etniczną, znajdując zarazem wspólny cel dla działań na obu płaszczyznach. Dla Moure (2012: 72), lingwistki, język jest podstawowym narzędziem walki politycznej, jako że nie tylko biernie odzwierciedla określoną strukturę społeczną, ale przede wszystkim aktywnie ją tworzy. Jest więc zarazem narzędziem dyskryminacji, jak i drogą do wyzwolenia się od niej. Jest to narzędzie o tyle potężne, że nieuświadomione i zautomatyzowane (Moure, 2012: 71). I tak, na przykład, wybór języka angielskiego jako środka komunikacji międzynarodowej jest narzędziem inwazji narodowych systemów językowych i kultur, których ten jest nośnikiem: „[...] akceptacja tego, że jakiś język narodowy jest środkiem komunikacji międzynarodowej jest ostrą formą koloni-

¹³ Wyobrażenie o stopniu i zakresie ewolucji ideologicznej Teresy Moure można uzyskać, odwołując się do jej dwóch skrajnych publikacji, które zresztą zostaną zanalizowane w dalszej części tekstu. W 2004 r. Moure opublikowała esej *As palabras das fillas de Eva* utrzymany w nurcie konserwatywnego postrzegania roli kobiety i wysławiania jej odmiennej natury. W 2012 r. z kolei ukazał się jej esej zatytułowany *Queer-emos un mundo novo*, w którym, jak wskazuje tytuł, broni już zupełnie innej koncepcji.

¹⁴ W oryginale: „[...] a lingua das mulleres é unha variedade subalterna e parasitaria da fala masculina. Por iso algúns autores teñen proposto comparar a linguaxe das mulleres ás linguaxes doutras minorías, mesmo se as mulleres non compoñen, estrictamente falando, unha minoría”.

zacji”¹⁵ (Moure, 2005: 29). Uświadomienie sobie opresyjnych form i użycie języka jest więc niezbędne, by móc wykorzystać jego potencjał do walki z hegemonicznymi strukturami społecznymi i gospodarczymi (Moure, 2012: 67). Kobieta-użytkownik języka mniejszościowego jest podwójnie dyskryminowana, a zagrożenie, jakie stanowią imperialistyczne nawyki językowe, jest w tym przypadku szczególnie groźne (Moure, 2012: 77-78). Dlatego autorka proponuje, by poza walką z seksistowskimi formami języka, podjąć również starania o wprowadzenie do powszechnego użytku sztucznego języka, który mógłby zastąpić angielski w komunikacji międzynarodowej.

Ruch na rzecz sztucznego języka ma na celu stworzenie neutralnej przestrzeni, która jest osiągalna tylko po przyjęciu jedynej etycznej postawy językowej: zobowiązania wobec języka ojczystego każdej wspólnoty i szacunku wobec wszystkich kultur świata. W tym sensie kod skonstruowany wyłącznie na potrzeby kontaktów międzynarodowych byłby etycznym środkiem komunikacji; byłby prawdziwym językowym uściskiem dłoni, ponieważ, tak jak dwie osoby wyciągają do siebie ręce, by spotkać się w połowie drogi, dwie komunikujące się ze sobą osoby w, na przykład, esperanto, musiałyby podjąć równy wysiłek, by nauczyć się wspólnego języka zamiast tworzyć sytuację, w której jedna z nich musi się upokorzyć, akceptując język drugiej jako jedyną możliwą formę komunikacji¹⁶. (Moure, 2005: 20)

Moure wzbogaca feminizm galisyjski o nowy komponent, którym jest język. Choć Queizán niewątpliwie opowiedziała się za ojczystym językiem, obierając go za jedyną publiczną formę ekspresji, nie poddała go krytyce feministycznej, ani nie sformułowała konkretnych postulatów odnoszących się do tego podstawowego środka komunikacji międzyludzkiej.

María Reimóndez

Urodzona w 1975 r. w Vigo María Reimóndez jest najmłodszą z trzech prezentowanych tu feministek. Podobnie jak dwie wcześniej wspomniane autorki jest wszechstronną pisarką mającą na swoim kon-

¹⁵ W oryginale: „[...] a aceptación de que unha lingua nacional se convirta en vehículo para a comunicación internacional é unha forma crúa de colonización”.

¹⁶ W oryginale: „O movemento a prol dunha lingua artificial trata de evocar un terreo neutral ao que se pode chegar asumindo a única posición ética en materia lingüística: o compromiso coa lingua propia de cada comunidade e o respecto cara a todas as culturas do mundo. Neste sentido, un código construído, utilizado só para os contactos internacionais, sería un vehículo ético de comunicación; un auténtico apertón de mans lingüístico porque, igual que cando dúas persoas se dan a man estiran o brazo ata a metade do camiño, cando dúas persoas se comunican en, por exemplo, esperanto é porque se teñen esforzado previamente en aprender unha lingua común, en vez de que unha se abaixe a aceptar a lingua da outra coma a única forma posible de expresión”.

cie powieści, również dziecięce i młodzieżowe, poezję, dramaty oraz eseje, a także tłumaczenia. Swoją pierwszą książkę wydała w 2002 r., jednak jej działalność nie ogranicza się do pisania. Reimóndez jest również aktywną działaczką na rzecz równości i rozwoju. Jest przewodniczącą organizacji Implicadas/os no Desenvolvimento, którą zresztą sama założyła. Doświadczenie pracy w krajach Trzeciego Świata uwrażliwiło ją na różne formy dyskryminacji i pozwoliło na usytuowanie feminizmu galisyjskiego w szerszym niż u poprzedniczek kontekście.

Reimóndez (2014b: 23) nie przyjmuje defensywnej logiki języków i kultur mniejszościowych. Podobnie jak Moure uznaje język za potężną broń, jednak nie dlatego, by sądziła, że języki mniejszościowe (pojęcie to autorka poddaje zresztą głębokiej krytyce) pozbawione są obecnie siły przebicia. Wręcz przeciwnie, Reimóndez (2014a: 9-15) wierzy w uprzywilejowaną pozycję kultur peryferyjnych, których niehegemoniczna wizja rzeczywistości pozbawiona właściwego dla centrum zawężenia spectrum daje większą szansę na znalezienie alternatywy dla współczesnego chwiałego się w podstawach świata. Autorka przekonuje:

My, osoby, które mówimy językami zepchniętymi przez władzę na margines, wiemy, że musimy nauczyć się innych języków, żeby móc się komunikować i że nasza wizja świata daleka jest od odkrycia prawdy absolutnej. Język niehegemoniczny oferuje więc uprzywilejowaną pozycję w sytuacji, gdy chce się zobaczyć świat z szerszej perspektywy¹⁷. (Reimóndez, 2014a: 11)

Jednak dla Reimóndez najistotniejszą cechą języka w walce zarówno z dyskryminacją etniczną, jak i płciową jest jego zdolność do opowiadania historii. Narracja jest bowiem najskuteczniejszym narzędziem tworzenia (i modyfikacji) wyobrażeń zbiorowych, które są głównym źródłem władzy (Reimóndez, 2014a: 26-33):

[...] sposób, w jaki myślimy o rzeczach determinuje naszą relację z nimi i z całym światem. I tak, społeczeństwa tworzą swoje własne historie, żeby usprawiedliwić zjawiska, które w przeciwnym razie nie miałyby żadnego uzasadnienia. Nawet największe aberracje czy osobliwości są przyjmowane jako „normalne”, ponieważ są zdolne wytworzyć *narracje*, które sprawiają, że praktyki pozbawione wszelkiej logiki wydają się ją posiadać¹⁸. (Reimóndez, 2014a: 26)

¹⁷ W oryginale: „As persoas que sabemos que falamos linguas que se ven empurradas ás marxes polo poder sabemos que temos que aprender outras para comunicarnos e que as nosas visións do mundo están moi lonxe de constituír ningunha verdade absoluta. Unha lingua non hexemónica ofrece, pois, unha posición privilexiada á hora de ver o mundo con maior perspectiva”.

¹⁸ W oryginale: „[...] a maneira en que pensamos as cousas define a nosa relación con elas e en xeral co mundo. Así, as sociedades crean as súas propias historias para xustifi-

I dalej stwierdza:

Nasze relacje z innymi społecznościami są także naznaczone narracjami i *wyobrażeniami*, które sprawiają, że widzimy siebie oraz innych w relacjach, które stają się bezrefleksyjne i wydają się „naturalne”. Nie możemy w żadnym wypadku zapomnieć, że jesteśmy bezpośrednimi spadkobierczyniami kolonizacji i wiedząc to, powinnyśmy być nieufne wobec wszelkiego odziedziczonego wizerunku innej¹⁹. (Reimóndez, 2014a: 26)

Siła twórcza języka powinna więc zostać wykorzystana przez pisarzy, a przede wszystkim przez pisarki, w celu przeformułowania wyobrażeń zbiorowych i dekonstrukcji hegemonicznych struktur (Reimóndez, 2014b: 17). Ofiarami opresyjnych systemów są nie tylko kobiety, mniejszości seksualne i etniczne, czy prekariat, ale również natura (Reimóndez, 2014a: 58-60). Chciwość ludzka oraz żądza szybkiego i łatwego zysku, produktywność i dochodowość jako główne, o ile nie jedyne, kryteria rozwoju, uzależnienie politycznych decydentów od kapitału i podporządkowywanie wyborów etycznych interesom wielkich korporacji, cały globalny system wyzysku i marginalizacji coraz obszerniejszych sektorów społeczeństwa obraca się także przeciw światu, w którym to społeczeństwo zamieszkuje (Reimóndez, 2014a: 79-80). Natura jest bodaj największą i najbardziej pomijaną ofiarą w walce z dyskryminacją i hegemonią.

[...] w czym drzewa przypominają ludzi? – zapytuje się Reimóndez (2014a: 9-10). To pytanie [...] może mieć dwie zupełnie różne odpowiedzi. Z jednej strony, jesteśmy do siebie bardzo podobni, bo my, ludzie, tak, jak drzewa, potrzebujemy ziemi i korzeni, żeby żyć, a także odpowiedniego otoczenia, które zapewni nam potrzebne do życia warunki. Z drugiej, [...] nie przypominamy sobie w niczym, a szkoda. Podstawową kwestią jest perspektywa. Drzewo ma bardzo daleką perspektywę czasową, podczas gdy ludzie wręcz przeciwnie. Decyzje podejmujemy w śmiesznych z perspektywy drzewa ramach czasowych. Przydałoby się [...] upodobnić się do drzew i zmienić naszą perspektywę, nie tylko w kontekście czasu²⁰.

car cousas que doutro xeito non terian ningunha razón de ser, fan pasar o máis aberrante ou peculiar como «normal» porque son capaces de construír *narrativas* que fan que prácticas carentes de toda lóxica parezan tela”. Wyróżnienie słowa autorstwa Reimóndez.

¹⁹ W oryginale: „As nosas relacións con outros pobos están tamén marcadas por narrativas e por un *imaxinario* que fai que nos entendamos a nós mesmas e ás demais en relacións que tornamos irreflexivas e que nos semellan «naturais». Non podemos esquecer en ningún momento que somos herdeiras directas da colonización e esta consciencia debería facernos sospeitar de calquera imaxe herdada da outra”. Reimóndez, podobnie jak dwie pozostałe eseistki, stosuje uogólniającą formę żeńską. Wyróżnienie słowa w cytacie jej autorstwa.

²⁰ W oryginale: „[...] en que se parecen as persoas ás arbores? Esta pregunta [...] podía ter dúas respostas totalmente antagónicas. Unha, que dixese que nos parecemos moito,

Reimóndez przejmując po swoich poprzedniczkach dojrzałą już koncepcję feminizmu galisyjskiego i sytuuje go w kontekście najbardziej aktualnych nurtów światowej myśli feministycznej i humanistycznej. Jednakże postawa Reimóndez daleka jest od prostej ich asymilacji. Eseje jej autorstwa, a także twórczość literacka, wchodzi w ożywioną polemikę tak ze współczesnym feminizmem, jak i z nasilającym się centralistycznym nacjonalizmem, poddając je konstruktywnej krytyce.

Wnioski

Tożsamość jest jednym z najintensywniej dyskutowanych pojęć w ostatnich latach. Od czasu Andersona i jego kultur wyobrażonych, definicja tożsamości została wielokrotnie przeformułowana i poddana krytyce. Zgodnie z ostatnimi tendencjami tożsamość bywa rozumiana jako proces, niejednorodny i wielokierunkowy, w wyniku którego wciąż na nowo siebie definiujemy na różnych płaszczyznach. Transkulturowe i transpłciowe rozumienie tożsamości jest, z perspektywy feminizmu galisyjskiego, zagrożeniem. W Galicji, jak twierdzi María Reimóndez²¹, podaje się w wątpliwość zarówno ustabilizowane dyskursy nacjonalistyczne i centralistyczne, jak i tak modne dzisiaj dyskursy transnarodowe. Tożsamość, zarówno płciową, jak i etniczną, w perspektywie galisyjskiego feminizmu konstruuje się w dynamicznej relacji z językiem, kulturą, a także otaczającym światem. Tak rozumiana tożsamość wpisuje się w logikę tzw. emocjonalnego zwrotu w naukach humanistycznych i zbudowanej w jego efekcie teorii afektu. W ujęciu afektywnym jednostki nigdy nie można rozpatrywać, abstrahując od jej otoczenia. Człowiek konstryuuje się jedynie w relacji ze światem organicznym i nieorganicznym i nie jest w tej relacji suwerenny (Alguacil Gómez, 2007). Sara Ahmed (2006: 546) uważa, że w tym samym stopniu, w jakim gatunek ludzki formuje rzeczy, te formują również jednostki. Jo Labanyi (2016) mówi w tym kontekście o epoce posthumanistycznej, w której jednostki ludz-

pois asersoas, igual que as árbores, precisamos terra e raíces para vivir, ademais dun contexto que nos acolla e nos proporcione circunstancias de vida axeitadas. Mais a outra [...] é que non nos parecemos en nada, e ben que nos viría parecernos. A cuestión fundamental ten que ver coa perspectiva. Unha árbore ten unha perspectiva moi longa do tempo, os seres humanos precisamente todo o contrario, e as nosas decisións tenden a tomarse en marcos temporais ridículos para un ente coma unha árbore. Cumpríanos [...] ser algo máis coma árbores e tentar cambiar a nosa perspectiva, non só no temporal²¹.

²¹ Reimóndez pisze tak, prezentując tom *Identities de xénero en Galicia* (red. Maria Boguszewicz, Ana Garrido González & Dolores Vilavedra, Warszawa: Xunta de Galicia Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich, 2018; w druku).

kie są składową całego systemu ekologicznego. Feministki galisyjskie upominają się o środowisko naturalne, którego integralną częścią jest ciało ludzkie, w tym kobiece, o język i kulturę stanowiące podstawę relacji ze światem oraz o resztę wyrzuconą poza nawias, uznając, że wszystkie te podmioty posiadają wspólny cel: dekonstrukcję hegemonicznych struktur.

Bibliografia

- Acuña, Ana & Carmen Mejía (1992). „O amor na obra de María Xosé Queizán”. *Madrygal*, 2. 11-20.
- Ahmed, Sara (2006). „Orientations: Toward a Queer Phenomenology”. *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 4. 543-574.
- Alguacil Gómez, Julio (2007). „Nuevos movimientos sociales: nuevas perspectivas, nuevas experiencias, nuevos desafíos”. *Polis. Revista Latinoamericana*, 17. Dostęp: 12 czerwca 2017 r. w: <http://polis.revues.org/4554>.
- Barreiro Fernández, Xosé Ramón (1984). *Historia de Galicia*. T. 4. La Coruña: Gamma.
- Beauvoir, Simone de (1972). *Druga pleć*. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Blanco, Carmen (1997). *El contradiscurso de las mujeres*. Vigo: Nigra.
- (2010). „Entrevista”. W: E. Fente. *Parir a liberdade: o movimento feminista en Galicia*. Santiago de Compostela: Alvarellos. 265-278.
- Castro, Olga & María Reimóndez (2013). *Feminismos*. Vigo: Xerais.
- Castro, Rosalía de (1982). *Follas novas*. A Coruña: O Castro.
- Fernández Puentes, Ana (2010). „Entrevista”. W: E. Fente. *Parir a liberdade: o movimento feminista en Galicia*. Santiago de Compostela: Alvarellos. 245-264.
- Juana, Jesús de & Julio Prada (1996). *Historia de Galicia*. T. 5. Oleiros: Vía Láctea.
- Labanyi, Jo (2016). *Pensar los afectos*. Dostęp: 15 marca 2017 r. w: <https://vimeo.com/159481670>.
- Lema Paris, Ánxela (2017). „A reescrita feminista e o discurso lesbiano na literatura galega: o caso de *Pirata* (2009) de María Reimóndez”. Warsztaty tłumaczeniowe *Ao redor da Pirata* (Warszawa, 29 maja – 1 czerwca 2017). [Nieopublikowany wykład].
- Mejjide Pardo, Antonio (1960). *La emigración gallega intrapeninsular en el siglo XVIII*. Madrid: C.S.I.C.
- Moure, Teresa (2004). *A palabra das fillas de Eva*. Vigo: Galaxia.
- (2005). *Outro idioma é posible. Na procura dunha lingua para a humanidade*. Vigo: Galaxia.
- (2012). *Queer-emos un mundo novo. Sobre cápsulas, xéneros e falsas clasificacións*. Vigo: Galaxia.
- Noia Campos, María do Camiño (2000). „La narrativa gallega de mujeres”. W: I.M. Zavala (red.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*. T. 6. Barcelona: Anthropos: 237-264.

- Queizán, María Xosé (1995). *A escrita da certeza. Por un feminismo optimista*. A Coruña: Espiral Maior.
- (2008). *Anti natura*. Vigo: Xerais.
- Reimóndez, María (2014a). *A alternativa está aquí*. Vigo: Xerais.
- (2014b). „Pasados diversos, futuros prometedores”. *Itinerarios*, 20. 13-24.
- Thompson, John (2009). *As novelas da memoria*. Vigo: Galaxia.
- Torres, Xohana (2011). *Eu tamén navegar*. Dostęp: 2 sierpnia 2017 r. w: <http://academia.gal/documents/10157/27090/Xohana+Torres.pdf>.

Kontekst lokalny i tożsamość narodowa w katalońskiej powieści rozrywkowej XXI w. Wybrane przykłady

Od 2006 r., tj. od momentu przyjęcia przez rząd centralny w Madrycie okrojonego statutu Katalońskiej Wspólnoty Autonomicznej, obserwujemy w Katalonii wzrost nastrojów separatystycznych. Początkowo opierały się one na nadziei nawet jeśli nie na niepodległe państwo, to na niezależność i daleko posuniętą autonomię w granicach Hiszpanii, a przede wszystkim na uznanie odmiennej tożsamości kulturowej i prawa do bycia narodem. Kwestia tożsamości wiąże się z załamaniem wiary w instytucję państwa opiekuńczego (Bauman, 2007: 9), a odrzucenie katalońskiego statutu w jego oryginalnej wersji podważyło zaufanie mieszkańców regionu do instytucji władzy. Kryzys ten nasilił się później wskutek narastającego poczucia niepewności, będącego efektem zapaści gospodarczej pierwszych dwóch dekad XXI w. Brak akceptacji Madrytu dla katalońskich postulatów rozwił iluzję „przynależności” do wielkiej, hiszpańskiej wspólnoty narodowej i rozbudził regionalne resentymenty, tak historyczne, jak i ekonomiczne. Rozmiar poparcia społecznego dla idei narodowościowej pokazują obchody katalońskiego narodowego święta, *Diada Nacional*, organizowane od 2012 r. przez Assemblea Nacional Catalana. Co roku mobilizują one do aktywnego uczestnictwa w wiecach i marszach o charakterze patriotycznym ponad milion Katalończyków, czyli ok. 20% ludności regionu, który w 2017 r. liczył 7,5 miliona mieszkańców (zob. Generalitat de Catalunya, 2017). Wyniki ostatnich regionalnych wyborów parlamentarnych – z listopada 2015 r. – również odzwierciedlają polityczne przekonania dominujące wśród obywateli Katalonii. Prawie 48% głosów oddano w nich na ugrupowania pro-niepodległościowe (Junts pel Sí oraz Candidatura d’Unitat Popular)¹. Dzisiaj

¹ Wyniki wyborów podaje za stronę *Generalitat de Catalunya* (2015). Warto zwrócić uwagę na to, że prasa zagraniczna odczytała wyniki wyborów jako całkowite zwycięstwo

zaś Katalończycy z napięciem wyczekują daty referendum niepodległościowego, przewidzianego na 1 października 2017 r., do którego organizacji rząd centralny stara się nie dopuścić.

Sytuacja polityczna regionu nie pozostaje bez wpływu na kulturę, jej postać i odbiór. Instytucje regionalne, również te niepowiązane bezpośrednio ze sferą sztuki, jak Generalitat, chętnie sięgają po narodową tematykę, wykorzystując ją jako wątek przewodni organizowanych na szeroką skalę działań artystycznych. Tak więc w 2014 r. hucznie upamiętniono 300. rocznicę zdobycia Barcelony przez koalicję wojsk francusko-kastylijskich podczas wojny o sukcesję hiszpańską, w 2015 r. – 750. rocznicę urodzin kronikarza almogawarów, Ramona Muntanera, a w 2016 r. – 700. rocznicę śmierci filozofa i mistyka Ramona Llulla. Przygotowane z tych okazji wystawy, przedstawienia, audycje czy publikacje podkreślały chwalebny przeszłość Katalonii, zwracając jednocześnie uwagę na tradycję katalońskiej państwowości oraz, nierzadko z patriotycznym uniesieniem, upamiętniały narodowych bohaterów. Odbiór wydarzeń kulturalnych również został wyraźnie naznaczony przez patriotyczno-narodową atmosferę ostatnich lat. Wystarczy wspomnieć zorganizowaną w barcelońskiej przestrzeni wystawowej Born Centre de Cultura i Memòria (BCCM, zainaugurowanego 17 października 2016 r.) ekspozycję zatytułowaną „Franco, Victòria, República, Impunitat i Espai urbà”, na której, wśród licznych eksponatów, zaprezentowano bezgłową figurę konną gen. Franco. Umieszczona na placu Born rzeźba wzbudziła tak wielkie emocje, że, w przeciągu zaledwie kilku dni, została obrzucona jajami, oblana farbą, „ozdobiona” świńską głową, dmuchaną lalką oraz flagami katalońskimi, a na koniec przewrócona i zniszczona. Podobne napięcie wywołała instalacja z wózków sklepowych umieszczona na placu Fossar de les Moreres (w miejscu pochówku obrońców Barcelony poległych podczas oblężenia w 1714 r.) przygotowana z okazji Festival Llum BCN w lutym 2017 r. Akcja twitterowa katalońskich separatystów wywołała tak wielkie wzburzenie użytkowników sieci, że Urząd Miasta został zmuszony do usunięcia instalacji 11 lutego 2017 r., gdyż uznano, że obraża uczucia patriotyczne.

Wspomniane wcześniej rozczarowanie, biorące się z poczucia odrzucenia oraz utraty wiary w pełną, równoprawną przynależność do hiszpańskiej wspólnoty narodowej, wytworzyło przestrzeń dla budowania nowej formy więzi. Zaspokajała ona potrzebę uczestnictwa w grupie, tym razem jednak ograniczonej do społeczności regionalnej, posługującej się

formacji pro-niepodległościowych, wróżąc Hiszpanii, jak się okazało słusznie, kryzys państwowości (El País, 2015).

tym samym językiem oraz zajmującej ściśle określone terytorium. Funkcję spajania i interpretacji reorganizującej się wspólnoty katalońskiej przyjęły na siebie instytucje publiczne: lokalna administracja (Generalitat), a także różne organizacje społeczne i kulturalne (w szczególności ANC, Òmnium Cultural oraz grupa wydawnicza Grup Enciclopèdia Catalana). Skupiły się one na budowaniu zaplecza historyczno-ideologicznego, które, wzmacniając katalońskie poczucie odrębności i wyjątkowości, prowadziło do stopniowego zerwania naturalnej więzi wewnątrzpaństwowej z resztą kraju, a także pogłębiało przeświadczenie o nierozstrzygalnym konflikcie pomiędzy „nami” – Katalończykami a „nimi” – Hiszpanami. Przynależność etniczna, a w efekcie katalońska tożsamość narodowa, stały się przedmiotem wspólnych wysiłków instytucjonalnych i społecznych: czymś, co się wybiera, z mozołem tworzy i co wymaga troski. Jak zauważa Barbara Pasamonik, proces upolityczniania i nacjonalizacji etniczności rozgrywa się na naszych oczach na całym świecie, ponieważ, w wyniku transformacji społecznych o wymiarze globalnym, o formacie zbiorowości, jej cechach oraz wyznacznikach decydują już nie czynniki obiektywne, a subiektywne. Grupy etniczne zaczynają funkcjonować jak andersonowskie wspólnoty wyobrażone i postulowane (Pasamonik, 2013: 129).

Coraz bardziej obsesyjne znaczenie, jakie katalońska debata publiczna, a za nią świadomość powszechna, zaczęły nadawać problematyce tożsamości, przeniknęło, siłą rzeczy, do świata literatury. Dotyczy to w szczególności literatury, która czerpie pełnymi garściami ze schematów etosu publicznego. W powieściach historycznych, fabularyzowanych biografiami czy też kryminałach luźno osadzonych w przeszłości pojawiły się wątki oficjalnie uznawane za emblematyczne dla historii Katalonii (jak np. wojna domowa lub okres katalońskiej prosperity w Koronie Aragonii). Są one eksponowane na równi z elementami konstytutywnymi dla formowania się wspólnot etnicznych (język, terytorium). Tym samym dialog ze światową tradycją literacką, a nawet modami i tendencjami globalnego rynku wydawniczego został odsunięty na dalszy plan przez zupełnie nowe relacje z własnym krajem i językiem. Pisarze uwikłani w sieć lokalnych powiązań polityczno-ideologicznych poczuli się zmuszeni, w odpowiedzi na społeczne oczekiwania, do wyrugowania niepewności dotyczącej statusu tożsamości narodowej. Wymagało to określenia charakterystycznych cech owej tożsamości oraz wkomponowanie jej w narracyjną tkanę powieści jako elementu stałego, „danego z góry”, czyli naturalnego.

Najbardziej widocznym przejawem integracyjno-kategoryzującej postawy autorów katalońskich jest dynamika istniejąca między tym, co można określić jako „lokalne” (względnie peryferyjne, oswojone i „własne”), należące do kultury języka katalońskiego, a tym, co „obce”, czyli należące do kultury języka hiszpańskiego. Ten drugi pierwiastek rozumiany jest jako hegemoniczne centrum narzucające kontekst globalny, z założenia powszechnie zrozumiały i dostępny, ale wykluczający regionalny partykularyzm. Z kolei sama dynamika wyraża się poprzez trzy zjawiska charakterystyczne dla dyskursu tożsamościowego: lokalność, reterytorializację oraz tzw. tożsamość oporu.

Lokalność rozumiem tutaj w znaczeniu tradycyjnym, jako kategorię miejsca w sensie topograficznym, wydzieloną przestrzeń, do której można zostać przypisanym i która zakłada istnienie wyraźnych, interkulturowych granic (Kranz-Szurek, 2012: 13). Terytorium to, w ujęciu herderowskim cechujące się jednorodnością etniczną, stanowi bazę geograficzną świata przedstawionego przywołanych powieści, rodzaj tła dla kategorii tożsamościotwórczych, uznawanych przez autorów za emblematyczne. Lokalność jest także punktem wyjścia dla zjawiska reterytorializacji, szczegółowo opisanego przez Aldonę Jawłowską (2003: 224-229) w stosunku do terenów Polski, ale dającego się odnieść do każdej innej przestrzeni. Według autorki reterytorializacja może zostać zdefiniowana jako potrzeba „odzyskania domu”: przywrócenia określonej przestrzeni lokalnej takich wartości emocjonalnych, które pozwalają na zbudowanie poczucia „przynależności”. Ten swego rodzaju powrót do korzeni bazuje na nadaniu lokalności szczególnego znaczenia poprzez proste zabiegi narracyjne: podkreślanie własnej odrębności kulturowej, zasadniczej dla wytworzenia się lokalnej tożsamości; zwrot ku przeszłości utożsamianej z chwalebnyymi lub kluczowymi momentami w historii danej społeczności oraz ku tradycji, zwykle ludowej; uczynienie z wybranej postaci bohatera lokalnej społeczności i zbudowanie wokół niej symboliki o charakterze, w przypadku Katalonii, narodowym.

Zbudowana na substracie lokalności i reterytorializacji tożsamość podlega jednak ciągłej negocjacji, a o jej kształcie decydują zarówno osobiste wysiłki i decyzje członków wspólnoty, jak i działania instytucji władzy, które nadają wspólnocie spójność, klasyfikując i porządkując, nakreślając, zacieśniając i nadzorując granice między „nami” a „nimi” (Bauman, 2007: 23). W ten sposób tworzy się tzw. resentymentalna tożsamość oporu (Pasamonik, 2013: 119), która ma charakter konfrontacyjny i opiera się na subiektywnych więzach wspólnotowych. Ten negatywny typ tożsamości, który można nazwać nacjonalistycznym, wyrasta

z poczucia wykluczenia ekonomicznego, politycznego, społecznego i kulturowego, wiążącego się z subiektywnie odczuwanym upokorzeniem. Dlatego opozycja w stosunku do kultury dominującej, bezpośrednio zagrożającej spójności kultury lokalnej, opiera się na świadomie podejmowanej decyzji o przynależności do wspólnoty lokalnej i o wykluczeniu z niej „innych”, na idealizacji oraz ideologizacji grupy etnicznej oraz na wyraźnym upolitycznieniu przynależności do wspólnoty, które wymusza na członkach grupy wyznawanie określonych przekonań i trwałą polaryzację rzeczywistości.

Celem zawartej w niniejszym artykule analizy jest ukazanie, w jaki sposób katalońscy autorzy powieści rozrywkowych wkomponowują w narrację przedstawione wyżej elementy dyskursu tożsamościowego, mniej lub bardziej świadomie wykorzystując i ugruntowując istniejące w społeczeństwie przeświadczenia na temat tego, czym jest katalońska tożsamość narodowa. Rozważania ograniczam wprowadzie do tekstów trzech autorów, są to jednak twórcy reprezentatywni, wyróżnieni lokalnymi nagrodami literackimi, co pozwala sądzić, że kreowany przez nich obraz Katalonii jest szeroko akceptowany tak przez krytykę literacką, jak i rynek wydawniczy, a w konsekwencji również przez czytelników. Wybrane do analizy dzieła, czyli *Miracle a Lluçmajor* Sebastià Alzamory (2010, nagroda Sant Jordi 2011), *Plans de futur* Màriusa Serry (2013, nagroda Sant Jordi 2012) oraz *Els ulls d'Al·là* Joaquina Moliny (2016, nagroda Néstor Luján 2014), to powieści rozrywkowe, angażujące czytelnika przede wszystkim akcją, suspensem oraz grą z faktami historycznymi, które stanowią źródło opowiadanej historii. Elementy ideologiczne, czy też tożsamościotwórcze, występują w nich na drugim planie jako uzupełnienie głównego wątku lub jako punkty odniesienia już zdefiniowane w świadomości czytelniczej. Cechą wspólną wszystkich wymienionych powieści jest umiejscowienie akcji w ważnym dla katalońskiej tożsamości narodowej czasie historycznym: katalońskie odrodzenie narodowe początku XX w. (lata 1920-1921) ukazano w *Miracle a Lluçmajor*; okres obejmujący lata przed wojną domową, samą wojnę oraz czas frankistowskiej dyktatury (1912-1967) w *Plans de futur*, a burzliwy koniec panowania Piotra II Wielkiego (1285 r.) w *Els ulls d'Al·là*. Powieści te nie skupiają się przy tym wyłącznie na wątkach lokalnych, lecz aspirują do wymiaru uniwersalnego, a ich autorzy starają się wprowadzić perspektywę narodową – katalońską – w globalną sieć kulturowych powiązań.

Lokalność

Najszerzej ujmuje lokalność Joaquim Molina, rozciągając swojskie i przyjazne terytorium wspólnoty na niemal cały obszar Korony Aragonii końca XIII w., tj. na Majorkę, Barcelonę (Katalonia) i Sycylię. Powiela w ten sposób przeświadczenie o państwowotwórczej sile katalońskiej wspólnoty etnicznej, zdolnej do wchłonięcia innych etnosów i stworzenia organizmu zarządzanego przez jeden ośrodek władzy, przypominając tym samym współczesne, konwencjonalne wyobrażenia na temat państwa. Narracyjnym centrum tego organizmu jest miasto Sineu (Majorka), określane w powieści jako „pępek świata”, „surra”. Jednak to nie Sineu jest terytorium zamkniętym, do którego zostają przypisani bohaterowie, a cała Majorka. Podobnie szeroką perspektywę prezentuje Sebastià Alzamora, dla którego „swojskim miejscem” jest miasteczko Lluçmajor na Majorce oraz, ponownie, Barcelona, przedstawiana wprawdzie jako dominujące centrum katalońskiej wspólnoty, ale centrum pozytywne, kulturotwórcze, będące nośnikiem postępu cywilizacyjnego. Również w tym przypadku terytorium ojczyste wykracza poza jeden region, obejmując Baleary (Majorka) i Katalonię (Barcelona) i ponownie wykluczając ze wspólnoty Walencję i tę część Hiszpanii, która nie należy do kultury języka katalońskiego. Najwcześniejsze pojmowanie lokalności odnajdujemy w powieści Màriusa Serry; jej akcja rozgrywa się na przemian w Barcelonie, głównie w domu rodzinnym bohatera, położonym w dzielnicy Sarrià, oraz w letnim domu w Vilajoan (Alt Empordà). Tak samo jak w pozostałych dwóch utworach Barcelona jest ukazywana jako Miasto, tj. polityczne, ale również wyobrażone i postulowane centrum wspólnoty: symboliczny środek mikrokosmosu.

Ów mikrokosmos może powstać jedynie przy założeniu istnienia namacalnych, interkulturowych granic, oddzielających go od przestrzeni „obcej”, nie-lokalnej. Serra i Alzamora wyznaczają te granice poprzez język, a dokładnie przez wielojęzyczność świata przedstawionego, gdzie użycie języka katalońskiego bądź hiszpańskiego zostaje nacechowane – odpowiednio – dodatnio lub ujemnie i odgrywa rolę porządkującą. U Serry język kataloński ma status języka-kodu katalońskiej wspólnoty, która wykracza poza etniczność i staje się wspólnotą polityczną. Tylko jej członkowie mają do niego dostęp, a językowa ekskluzywność staje się wyznacznikiem „przynależności”. Alzamora dodatkowo nakłada na ten atrybut językowy zróżnicowanie lingwistyczne katalońskojęzycznej społeczności. Jego bohaterowie posługują się na co dzień dialektem majorkańskim języka katalońskiego, budując w ten sposób swoją „małą ojczyznę” w obrębie postulatywnego modelu jednorodnej wspólnoty języ-

kowej. Tutaj dialekt centralny, będący formą standardową języka, służy jako neutralny nośnik narracji spajający warianty jednej i tej samej tożsamości kulturowej. Natomiast język hiszpański pojawiający się u obydwu autorów reprezentuje głos nieprzyjaznego państwa i jego administracji. W *Miracle* to język prasy, oficjalnej korespondencji z urzędnikami w stolicy czy przemówień funkcjonariuszy państwa hiszpańskiego. Autor *Plans de futur* idzie dużo dalej – u niego negatywne nacechowanie hiszpańszczyzny wiąże się z traumą wojny domowej; kastylijski jest mową przeciwników politycznych i zwolenników frankistowskiego reżimu, a widziany w ten sposób, bardzo uproszczony podział językowy przeradza się w fundament tożsamości oporu.

Odmienne, acz ciekawe rozwiązanie językowego budowania granic interkulturowych proponuje autor *Els ulls d'Al·là*, u którego język kataloński funkcjonuje, w domyśle, jako *lingua franca* wielokulturowego, majorkańskiego tygla, gdzie spotykają się bohaterowie reprezentujący trzy wielkie religie Księgi i bardzo różne tożsamości narodowe, chociaż pojęcie to w odniesieniu do czasu, w którym rozgrywa się fabuła powieści Moliny, jest anachronizmem. Wydaje się, że w przypadku akurat tej książki autor położył nacisk na oswojenie problemu odmienności etnicznej i religijnej, ukazując Majorkę, a metonimicznie całą Katalonię, jako tygiel kultur, miejsce otwarte i przyjazne dla każdego, kto zgodzi się wstąpić do wspólnoty budowanej na fundamencie przynależności terytorialnej. Dlatego też u Moliny jednorodność etniczna to jednorodność „narodowa”, czyli poddanych króla Korony Aragonii, niezależnie od tego czy są oni Arabami z Sycylii, czy Żydami z Sineu.

Z kolei Serra i Alzamora akcentują konsolidującą wartość jednorodności etnicznej poprzez opozycje, dualistyczne napięcie pomiędzy tym, co katalońskie, a tym, co hiszpańskie. Oswojone terytorium Lluçmajor zaludniają „miejscowi” bohaterowie żyjący we względnej harmonii. Prawdziwe zagrożenie pochodzi z zewnątrz – są nim urzędnicy w Madrycie i popierani przez nich Hiszpanie, jak Juan de la Cierva, który konkuruje z głównym bohaterem, Pere de Son Gall, o tytuł konstruktora wiatrakowca (poprzednik helikoptera). Również Serra nie ustrzegł się uproszczeń: w jego powieści katalońską wspólnotę jednoczą język, kultura i poglądy polityczne. Ferran Sunyer, matematyk-samouk i główny bohater, żyje niejako w dwóch światach: pierwszym, naznaczonym przez wartości republikańskie oraz pasywną kontestację wszystkiego, co niekatalońskie, i drugim, groźnym i niegościnnym, bo reprezentującym opresyjne państwo hiszpańskie. Co ciekawe, u Serry jednorodność etniczna ma podłoże czysto lingwistyczne, a pochodzenie znaczenie drugorzędne.

Reterytorializacja

Wspólna wszystkim omawianym tu autorom potrzeba „odzyskania domu” przejawia się w usytuowaniu czasu fabuły w przeszłości, w takich momentach historii Katalonii, które dziś uważa się za dziejowy wyznacznik katalońskiej tożsamości narodowej. Sebastià Alzamora przenosi czytelnika do okresu nowocentyzmu (w powieści to lata 1920-21): czasu reformy politycznej i przemysłowej, fascynacji techniką i postępem, ale również odrodzenia języka i tożsamości narodowej zapoczątkowanego w okresie *Renaixença*. Na tak zbudowanym tle pojawia się cała plejada postaci historycznych, począwszy od głównego bohatera, konstruktora-samouka Pere de Son Gall, a skończywszy na luminarzach kultury, takich jak Maria Antònia Salvà i Ripoll, Josep Carner i Puig-Oriol, Miquel Costa i Llobera, Miquel Ferrà i Juan, czy barcelońska Lliga del Bon Mot oraz jej założyciel Ricard Aragó i Turón (Ivon Esclop). Jednocześnie autor odwołuje się do lokalnej tradycji majorkańskiej, przywołując m.in. należąca do folkloru postać Joaneta d’Onso (Jaśka Niedźwiedzia), którego dokonania tworzą paralełę dla losów Pere de Son Gall – bohatera lokalnego, będącego niejako alegorycznym przedstawieniem przymiotów przypisywanych katalońskiej tożsamości: upor, wytrwałości oraz niezależności myślenia.

W niemal identyczny sposób realizuje zwrot ku przeszłości autor *Plans de futur*. Tutaj czas fabuły obejmuje lata 1912-1967, czyli stanowi panoramę historyczną połowy XX w., rozbitą na trzy nierównomierne okresy: lata 1912-1936, czyli okres swobodnego rozwoju kultury katalońskiej; czasy wojny domowej 1936-39; oraz okres dyktatury gen. F. Franco od 1939 r. Również tu pojawiają się postaci historyczne o pozytywnym (lub neutralnym, jak w przypadku matematyków z Francji i Polski) wydzwieku dla kultury katalońskiej: Ferran Sunyer (i jego rodzina), Salvador Dalí, Szolem Mandelbrojt, Waclaw Sierpiński, Josep Puig i Cadafalch, a bohaterem lokalnym zostaje chory na porażenie czterokończynowe matematyk Ferran Sunyer, uosabiający, podobnie jak Pere de Son Gall, cechy kluczowe dla postulowanego katalońskiego autoportretu.

Natomiast w powieści *Els ulls d’Al·là*, najprawdopodobniej ze względu na edukacyjny cel, jaki stawia sobie autor, pamięć historyczna sięga do okresu sprzed konfliktów katalońsko-hiszpańskich, tj. do r. 1285, czyli czasu największej chwały narodowej, kiedy zdominowana przez Katalończyków Korona Aragonii zajęła pod berłem Piotra II Wielkiego Sycylię (1282 r.) i ustanowiła prymat w basenie Morza Śródziemnego. W swojej

dość idealistycznej wizji Molina ukazuje majorkańską wspólnotę lokalną jako wzór do naśladowania, gdyż mimo wewnętrznych tarć jest ona zdolna do tolerancji i otwartości. Dlatego też nie ma tu jednego bohatera lokalnego, a jest ich wielu; łączą oni w sobie czasem dość karkołomny konglomerat cech, np. Aixa, główna bohaterka żeńska, jest sycylijską Arabką wychowywaną przez żydowską rodzinę z Sineu w nieświadomości pochodzenia. Wspierają ją dwaj przyjaciele, Joan de Mas (Aragończyk z Vall-de-roures) oraz Jaume de Toledo (Kastylijczyk). Kontrapunktem dla tych bohaterów jest Ramon Llull, którego imię pada dopiero na końcu książki, lecz tożsamość postaci z pewnością nie jest zaskoczeniem dla czytelnika. Ukazano go jako orędownika zgody i harmonii oraz porozumienia ponad podziałami religijnymi. Nie jest to również jedyna postać historyczna odmalowana w jasnych barwach. W tle głównych wydarzeń pojawiają się takie osobistości, jak Alfons II Szczodry czy Conrad Llança, a nawet nawiązania do żyjącego wiek później, wybitnego majorkańskiego kartografa Abrahama Cresquesa.

We wszystkich trzech przypadkach reterytorializacja polega na idealizowaniu uproszczonej wizji czasu historycznego. Serra i Alzamora przedstawili Katalończyków jako silną, spójną grupę społeczną, w której ogromny nacisk kładzie się na wartościowany pozytywnie rozwój cywilizacyjny. Podobny obraz znajdziemy także u Moliny, chociaż w jego powieści punkt ciężkości został położony nie na konsolidacyjne zamknięcie wspólnoty, a na jej otwartość i różnorodność. Dlatego też jest to jedyny z trzech utworów, który nie eksponuje tożsamości oporu.

Tożsamość oporu

Resentymentalna tożsamość oporu jest konstruktem opierającym się na świadomym wyborze przynależności do tej czy innej grupy narodowej, gdzie podstawą istnienia poczucia przynależności są subiektywne więzy wspólnotowe, wypracowane na drodze negocjacji, idealizacji i ideologizacji czynników stanowiących o charakterze danej wspólnoty. W powieści Alzamory idealizacja polega na powiązaniu świata przedstawionego Llucmajor z bajkowo-magicznym światem folkloru. Do wspomnianej wcześniej paraleli pomiędzy Pere de Son Gall a Jaśkiem Niedźwiedziem można dorzucić Puig de ses Bruixes, mityczne miejsce przemiany, oraz zamykający utwór, fantastyczny lot małomiasteczkowego głupka, Tomeueta, który symbolizuje samowystarczalność, ale również niewinność llucmajorskiej wspólnoty. Natomiast rozwiązanie, które wybrał

Serra, odwołuje się do sytuacji politycznej regionu i wymaga od bohaterów podjęcia świadomej decyzji o przynależności. Katalońskie społeczeństwo zostało w *Plans de futur* przedstawione jako względnie zwarta, jednomyślna grupa narodowa wyrosła z tradycji republikańskiej, lecz właśnie ta tradycja wymusza na bohaterach podjęcie konfrontacji z rzeczywistością frankistowskiego państwa. Ferran Sunyer, decydując się na wybór katalońskiego jako swojego pierwszego języka, rezygnuje z łatwej kariery naukowej w Hiszpanii gen. Franco. Swoim poświęceniem dokonuje wyboru i opowiada się po stronie tożsamości lokalnej, uciskanej, ale oferującej wsparcie i dającej poczucie bezpieczeństwa.

Upolitycznienie przynależności do wspólnoty stawia bohaterów obydwu powieści w pozycji ofiary: Pere de Son Gall podejrzewa hiszpańskiego konstruktora Juana de la Cierva o plagiat swojego projektu wiatrakowca, Ferran Sunyer zmuszony jest szukać uznania w świecie akademickim poza Hiszpanią, we Francji i Stanach Zjednoczonych. Jednocześnie każdy z nich otrzymuje w swojej wspólnotie wsparcie i staje się jej reprezentantem w pojedynku z opresyjną tożsamością dominującego centrum. Katalońsko-hiszpański konflikt jest szczególnie widoczny w powieści Serry, gdzie tarcia pomiędzy obydwohoma narodami zostają podkreślone poprzez wprowadzenie trzeciego języka i trzeciego terytorium – Francji. Język francuski jest tu neutralnym językiem nauki, ale też językiem „przyjaciół”, synonimem poszanowania, którego kataloński matematyk nie może uzyskać w kraju zamieszkania. Podobną opozycję tworzą w powieści dwa wirtualne miasta: Paryż i Madryt. Bohater nigdy nie odwiedza żadnego z nich, lecz w pierwszym znajduje pomoc, jakiej nie może uzyskać w drugim.

Podsumowanie

Z krótkiego przeglądu trzech przykładowych lektur należących do gatunku powieści rozrywkowej wyłania się obraz wzajemnych zależności i wpływów między konwencjonalnym wyobrażeniem tożsamości formowanym przez instytucje lokalnej władzy, a subiektywnym ich odczytaniem w sferze kultury. Obydwie strony posługują się narracją idealizującą, często konfrontacyjną, gdzie beletrystyka powieliła stereotypy myślenia o przynależności narodowej, jednocześnie je utrwalając, i szuka ochrony postulowanego modelu katalońskiej tożsamości w uproszczonym obrazie świata podzielonego na dobrych i złych, swoich i obcych, w którym „my” Katalończycy musimy walczyć o ochronę naszej tożsamości z „nimi” – Hiszpanami.

Wybór wątków historycznych jako fabularnego tła powieści ma charakter legitymizujący oraz wartościujący. Z jednej strony autorzy, uciekając się do opowieści o przeszłości, wzmacniają etniczny nacjonalizm i sugerują długie trwanie współczesnego rozumienia tożsamości, jednorodność narodową (Alzamora, Serra) oraz istnienie silnych więzi wspólnotowych (wszyscy trzej autorzy). Z drugiej zaś – idealizują lokalność, pojmowaną jako ostoja porządku społecznego, niemal idylliczny świat prawości i sprawiedliwości sięgający korzeniami epoki średniowiecza. Dodatkowo chętnie odwołują się do zabiegu kolizyjnej selekcji historycznej, czyli wyszukują w historii regionu epizody tarć katalońsko-hiszpańskich, jak wojna o sukcesję, a zwłaszcza wojna domowa i frankistowska dyktatura², które pozwalają im uzasadnić prezentowaną wizję tożsamości oporu. Uzupełnieniem tła staje się wtedy lokalny bohater przedstawiony jako wybitny syn ojczyzny, a trudności, z jakimi przychodzi mu się zmierzyć, czynią z niego alegorię samej Katalonii – wspólnoty o wielkim potencjale, zdolnej konkurować ze „starymi”, uznanymi wspólnotami narodowymi, jednak niedocenianej, a nawet z premedytacją lekceważonej przez wrogo nastawione do katalońskości centrum. Trudno nie zauważyć, że we współczesnej literaturze katalońskiej to właśnie dyskurs walki odnosi największy sukces, a dzieła skupiające się na takich wartościach, jak tolerancja pozostają w mniejszości, co niewątpliwie odzwierciedla aktualne nastroje społeczeństwa katalońskiego.

Bibliografia

- Alzamora, Sebastià (2010). *Miracle a Lluçmajor*. Barcelona: Edicions Proa.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*. Przeł. J. Łaszcz. Gdańsk: GWP.
- El País (2015). „La prensa internacional destaca la “victoria incompleta” del soberanismo”. *El País*, 28 września. Dostęp: 28 września 2015 r. w: https://elpais.com/internacional/2015/09/28/actualidad/1443430285_764286.html.
- Generalitat de Catalunya (2015). „Eleccions al Parlament de Catalunya 2015”. Dostęp: 10 października 2015 r. w: http://www.gencat.cat/governacio/resultatparlament2015/resu/09AU/DAU09999CM_L2.htm.
- (2017). „Idescat. Institut d’Estadística de Catalunya”. Dostęp: 10 października 2015 r. w: www.idescat.cat.

² Wykorzystanie czasów wojny domowej i okresu powojennego jako tła katalońskich powieści rozrywkowych wymaga osobnego omówienia. Tutaj warto jedynie zaznaczyć, że jest on ściśle powiązany z nasileniem się separatystycznych nastrojów w regionie.

- Jawłowska, Aldona (2003). „Nowe regionalizmy w Polsce”. W: M. Kempny & G. Woroniecka (red.). *Wymiary globalizacji kulturowej. Wyzwania badawcze*. Olsztyn: WSiE TWP. 223-230.
- Kranz-Szurek, Monika (2012). „Kultura lokalna a globalizacja kulturowa – próba oceny zjawiska”. *Roczniki Nauk Społecznych*, 40/2. 11-35.
- Molina, Joaquim (2016). *Els ulls d'Al·là*. Barcelona: Columna.
- Pasamonik, Barbara (2013). „Globalizacja kultury czy glokalizacja kultur?” W: A. Firkowska-Mankiewicz, T. Kanash & E. Tarkowska (red.). *Krótkie wykłady z socjologii: kategorie, problemy, subdyscypliny*. Warszawa: APS. 117-138.
- Serra, Màrius (2013). *Plans de futur*. Barcelona: Edicions Proa.

Po co pisać o Barcelonie... w powieści belgijskiej (Grégoire'a Poleta)?

Toute cité est un état d'âme [...].

Georges Rodenbach

Wątpię, by Mercè Rodoreda, pewnie najbardziej znana pisarka katalońskojęzyczna, rozpoczynając na emigracji redakcję *Diamento-wego placu* (1962; wyd. polskie 1970), swojej najslynniejszej powieści, uważała Barcelonę za temat atrakcyjny *per se* dla czytelników spoza Katalonii. Wejście do literatury europejskiej, na którym bez wątpienia jej zależało, miało się dokonać nie tyle za sprawą samego tematu, ile poprzez sposób jego artykułowania oraz dobór strategii i technik narracyjnych, wynikające w dużej mierze z podążania tropem mistrzów (czyli tych, których za mistrzów uznawała), co jednak nie oznaczało wcale prostej imitacji ich rozwiązań. W marcu 1946 r. w liście do swej przyjaciółki, Anny Murià, również pisarki, notuje: „Mam zamiar pisać opowiadania, które przyprawia Boga o drżenie. [...] «Moją miłością w tym gatunku» jest cudowna K. Mansfield. Za nią podąża Czechow. Dzięki Obiolsowi odkryłam Steinbecka i Hémona”¹; chwilę później doradza: „Jeśli chcesz pisać opowiadania, przeczytaj najpierw Dorothy Parker i Katherine Anne Porter!” (Rodoreda, 1991: 87). Celem Rodoredy jest przede wszystkim literackie mistrzostwo, do którego dochodzi się poprzez żmudne poszukiwanie słowa – odartego z niepotrzebnej anegdoty, zdolnego nie tyle wyrazić, co zasugerować sens poszukiwany przez twórcę. W przypadku Rodoredy, której mistrzem w dziedzinie poezji jest post-symbolista Josep Carner, pragnienie to wywieść można z formuły *faire sentir* Mallarmégo, która nakazuje poecie nie nazywać lecz „pozwolić odczuć”.

Dla katalońskiej autorki Barcelona nie jest więc punktem wyjścia – pisarka nie zamyśla „pisać o Barcelonie” *tout court* – nie stanowi też właściwie punktu dojścia; w jej prozie Barcelona nie jest głównym tematem

¹ Cytuję polski przekład zawarty w: Łuczak (2007: 9-10). Przekłady tekstów z innych języków, nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej, pochodzą od autorki artykułu.

w ścisłym ujęciu tego terminu. Jeśli czytelnik postrzega ją jako element przenikający całą materię powieściową, który ją wspiera, niesie, nadaje jej sens i którego oddzielić odeń nie sposób, to dlatego, że siła tak jej obrazu, jak i innych elementów powieściowej rzeczywistości jest nieuniknionym rewersem słów, nieustannie przesiewanych, skrupulatnie dobieranych, poddawanych ciągłej weryfikacji. Obraz Barcelony w prozie Rodoredy jest więc, jak i całe jej dojrzałe pisarstwo, eliptyczny. Największą wyrazistość zyskuje być może wtedy, gdy, zgodnie z przytoczoną wcześniej zasadą, autorka posługuje się strategią niedopowiedzeń – milknąć, otwiera przestrzeń między słowem a przedstawieniem po to, by odbiorca sam wypełnił ją treścią. Budowany w ten sposób obraz zostaje wzbogacony o rejestry emocji, których nie udałoby się wzbudzić najwyraźniejszą nawet deskrypcją – odbiorca odnajdzie w nim to, co sam wniesie do procesu odczytania, i może właśnie dlatego obraz ten wyda mu się bliski. Jak u wielu autorów, tekst u Rodoredy jest palimpsestem kryjącym historię przyjęć i odrzuceń, wahań i niespodziewanych epifanii, z tą może jedynie różnicą, że porównanie pierwszych powieści Rodoredy, tych z lat 1932-1936, z tekstami dojrzałymi pokazuje jak trudny, mozolny i radykalny w swym charakterze musiał być to proces. Sugestywność elementów rzeczywistości powieściowej – również obrazu Barcelony – jest pochodną siły i głębi tej przemiany.

Te cechy przedstawienia Barcelony nabierają jeszcze większej wyrazistości w zestawieniu z obrazem miasta, na jaki natrafiamy w aktualnej powieści belgijskiej u pisarzy, którzy – podobnie jak Rodoreda w owym okresie – szukają swego sposobu na wejście do europejskiego obiegu literatury. Hedwige Jeanmart (ur. 1968) oraz Grégoire Polet (ur. 1978) osadzają opowiadane przez siebie historie w miejscach otoczonych aurą mitu, traktując go jako swoistego rodzaju prefabrykat, który, wbudowany w materię powieściową, winien zaintrygować i przyciągnąć czytelnika. Jeanmart wydała dotychczas jedną powieść, *Blanès* (2014, Prix Victor-Rossel). Jej akcja rozpoczyna się w Barcelonie, a następnie przenosi do miejscowości wymienionej w tytule (kat. Blanes), która na mapie literatury światowej zaznaczyła się tym, że pod koniec życia mieszkał w niej chilijski pisarz Roberto Bolaño i to jego osoba, otoczona aurą tajemniczości, jest istotną osią opowiadanej historii. Z kolei Polet ma już w swym dorobku kilka utworów powieściowych², pośród których znajduje się *Barcelona!* (2015). Obydwoje autorzy publikują swe książki we francuskim wydawnictwie Gallimard, co zapewne również ma znaczenie

² M.in. *Madrid ne dort pas* (2005), *Excusez les fautes du copiste* (2006), *Leurs vies éclatantes* (2007), *Chucho* (2009), *Les ballons d'hélium* (2012), *Tous* (2017). Grégoire Polet jest również autorem francuskiego przekładu *Pepity Jiménez* (2007) Juana Valery.

w kontekście tematyki umiejscowienia „literatur mniejszych” pośród literatur świata i Europy oraz strategii ich promowania.

Wydana w 2015 r. *Barcelona!* Poleta została rok później przetłumaczona na język kataloński (zob. Polet, 2016), a przekład ten został dostrzeżony w mediach w Katalonii. W prasie oraz w katalońskojęzycznym kanale telewizyjnym TV3 (Guitart, 2016; TV3, 2016) stał się przedmiotem omówień towarzyszących prezentacji książki podczas 34. edycji Setmana del Llibre en Català (2-11 września 2016 r.). W recenzjach prasowych, które się wtedy ukazały, powtarza się teza o dwojako rozumianym „europeizmie” Poleta. Pisarza przedstawiono jako zwolennika europejskich struktur federalnych zdolnych zastąpić państwa narodowe, postrzegane przez niego jako „zombie” (Massot, 2016), byty pozbawione życia; ten sam europeizm mierzony jest liczbą miast, które zamienił w literacką materię i bohaterów swych powieści – są nimi Paryż, Madryt, Bruksela i właśnie Barcelona, gdzie mieszkał przez siedem lat (od 2008 do 2015 r.; zob. Gaillard, 2016). W dzienniku „La Vanguardia” na poparcie tezy o europeizmie Poleta – nazwanym tu „europeizmem miast” – przytoczono wypowiedź pisarza dotyczącą jego pobytu w Barcelonie: „Gdy tu mieszkałem, nie czułem się ani Belgiem, ani Hiszpanem, ani Katalończykiem, ale barcelończykiem. Człowiek jest z miasta, w którym mieszka” (Massot, 2016). Z kolei autor innej recenzji określa Poleta mianem „autor europeista” (Aisa, 2016: 23).

Zacytowana powyżej wypowiedź Poleta oraz zastosowany w odniesieniu do niego przymiotnik „europeista” – który nie oznacza wszak „europejski”, lecz raczej „europeistyczny”, „odnoszący się do Europy” – skłaniają do zatrzymania się na chwilę przy kwestii poczucia tożsamości. Choć sam autor twierdzi, że mieszkając w Barcelonie, czuł się barcelończykiem, w wywiadach i omówieniach, jakie ukazały się w Katalonii w okresie promocji jego powieści, we wrześniu 2016 r., przedstawiano go jednak jako „pisarza z zewnątrz”: „autora od Gallimarda” (Massot, 2016) – to przyporządkowanie stało się, jak można przypuszczać, źródłem satysfakcji zarówno dla pisarza, jak i dla autora omówienia – lub „podróżnika, który mieszkał w Paryżu i Madrycie. Powrócił do Paryża, a następnie do Brukseli, by wybrać Barcelonę, zanim znów wróci do Brukseli” (Massot, 2016). Z kolei we Francji *Barcelona!* została wyróżniona Prix Amerigo-Vespucci, co sugeruje, że i tam postrzegano ją jako zapis pewnego rodzaju podróży czy może – chciałoby się powiedzieć, nawiązując do kilkunastowiecznej tradycji – egzotycznej, „zapirenejskiej przygody”³.

³ Artykuł 2 regulaminu nagrody stanowi: „Nagrodę 'Prix Amerigo Vespucci' otrzymuje autor/ka powieści podróżniczej bądź przygodowej lub takiegoż opowiadania, skierowanych do dorosłego odbiorcy” (Prix Amerigo Vespucci, 2016).

Takie ujęcie wpisuje obcość w konstrukcję podmiotu mówiącego, kreując go jako kogoś przybyłego z zewnątrz, skądinąd, i przypisanego do innego (jeśli w ogóle do jakiegoś) miejsca.

Ta chybotliwość tożsamości podmiotu mówiącego wydaje się również wpisywać w teksty Poleta. Autor nie tylko stosuje strategię, dzięki której jego powieści opisane zostały jako „chóralne” – przedstawiają bowiem serie historii rozgrywających się w tym samym czasie, połączonych postaciami bohaterów – ale również w podobny sposób (w tym przypadku z pominięciem zasady symultaniczności) splata historie opowiadane w różnych powieściach. Jest to strategia obliczona na przywiązanie czytelnika, który chętnie wróci do opowieści o bohaterach, których poznał i polubił. Jej zastosowanie sprawia również, że postaci z książek Poleta wydają się tak samo „europeistyczne”, jak on sam⁴. Zmieniając miejsca pobytu, sprawnie przemieszczając się z jednej metropolii – i historii – do drugiej, kwestionują wagę przyporządkowań przestrzennych. Z kolei symultaniczność jako zasada struktury czasowej opowiadanej historii zaciera elementy przeszłości – ważne jest to, co dzieje się tu i teraz, a postaci posiadają własne, indywidualne dzieje jedynie wtedy, gdy były bohaterami wcześniejszych powieści autora, do których należy nawiązać. Potraktowawszy dosłownie stwierdzenie pisarza, iż jego zamiarem nie było stworzenie portretu Barcelony lecz jej „naśladowanie” (Gaillard, 2016), przychodzi uznać, że dla Poleta również miasta są (niemal) pozbawione historii. Spostrzeżenie to może wydać się na pierwszy rzut oka nieprawdziwe, gdyż w jego powieściach odnajdujemy liczne odniesienia do historii kultury, przede wszystkim do dzieł sztuki – architektury i malarstwa. Autor lubi obsadzać kreowane postaci w kosmopolitycznych zawodach związanych ze sztuką i literaturą – spotykamy wśród nich pisarzy, malarzy, muzyków, fotografów, kolekcjonerów, właścicieli galerii, historyków sztuki itd. Dość przypomnieć, że w *Leurs vies éclatantes* rolę zwornika akcji spełnia paryski kościół Saint-Sulpice, łączący historie poszczególnych bohaterów, opowiadane w osobnych, choć splatających się ze sobą wątkach. Z kolei w powieści *Barcelona!* pojawiają się nawiązania do architektury Gaudiego i przeszłości miasta, które jednak bardziej niż samą historię miejsca i jego mieszkańców przedstawiają podstawowe, przewodnikowe w swej naturze informacje pozwalające zrozumieć współczesność stolicy Katalonii (np. rozwiązania architektoniczne zastosowane w dzielnicy Eixample czy specyfikę dzielnicy Raval, zwanej dawniej *barri xinès*). W tym kontekście można się, rzecz jasna, zastanawiać, czy temat

⁴ O wiele częściej jednak są narodowości francuskiej niż belgijskiej. Również bohaterka *Blanès* Jeanmart jest Francuską, choć, jak podkreśla, Lille, z którego pochodzi, leży tuż obok Belgii (Jeanmart, 2014: 78).

suwerenności Katalonii, który, owszem, pojawia się w powieści, nie jest właśnie odniesieniem do dziejów kraju i zamieszkujących go ludzi. Wydaje się jednak, że również tę kwestię należy raczej potraktować jako jeden z emblematycznych elementów miasta, które obok FC Barça czy właśnie architektury Gaudiego, postrzeganych w naskórkowej, pocztówkowej naoczności, składają się na kalejdoskopowe przedstawienie współczesnej Barcelony. Skonstruowany tak, by odkrywać się przed czytelnikiem w całej swej bezpośredniej naoczności, niczym dwuwymiarowa płaszczyzna mapy, obraz stolicy Katalonii wykreowany w powieści belgijskiego pisarza zbliża się do sprzecznego w swej etymologicznej istocie wyobrażenia „miasta nie-miejsca”, przeciwieństwa „miejsca antropologicznego”, opisywanego przez Marca Augé (2010: 53) jako tożsamościowe, relacyjne i historyczne.

Co ciekawe, za sprawą tej właśnie „nie-miejscowej” natury, Barcelona, Madryt czy Paryż Poleta są niemal odwrotnością literackiego obrazu innego miasta, przywołanego w jednym z jego tekstów. Główny bohater i narrator *Excusez les fautes du copiste* kilkakrotnie powraca do lektury *Bruges-la-Morte*⁵ (1892) Rodenbacha. W akcji obu powieści można doszukać się pewnych analogii – ich bohaterowie są wdowcami, a postać zmarłej żony nie przestaje być obecna w ich życiu, choć tylko u Rodenbacha element ten jest zasadniczym wątkiem historii. Jednak tym, co wyraźnie różni *Bruges-la-Morte* od powieści Poleta jest zabieg przypisania miastu bardzo wyraźnych cech, które bohaterowi pozwalają się z nim utożsamiać – Hugues postanawia osiedlić się w Brugii właśnie z uwagi na „poczucie podobieństwa”, „niewidzialne druty telegraficzne” (Rodenbach, 1915: 46), jakie dostrzega, a może raczej odczuwa, między sobą a miastem. Brugia, nieruchoma, jednostajna, niepokieszona, zatopiona w nostalgii kanałów, rozbrzmiewająca dźwiękiem kościelnych dzwonów, zdaje się miejscem idealnym, by w nim przeżyć melancholijne wdowieństwo:

Posiadał on [...] coś, co możnaby nazwać „poczuciem podobieństwa”, jakby zmysł dodatkowy, wątki i delikatny, łączący wszystko pomiędzy sobą tysiącem nieuchwytnych nici, tworzył niespodziewane analogie, przerzucał niewidzialne druty telegraficzne pomiędzy swoją duszą a niepokieszonymi wieżami.

Dla tego przecież wybrał Bruges⁶.

⁵ Tytuł powieści został przetłumaczony na język polski jako *Bruges umarte* (Rodenbach, 1915). Przekład ten nie uwzględnia gry słów pojawiającej się w oryginale: człon „la-morte” nie tylko opisuje miasto, ale odnosi się również do postaci zmarłej żony bohatera, gdyż Hugues używa właśnie tej formuły. Bliższy idei zawartej w wyrażeniu „Bruges-la-morte” wydaje się zatem przekład „Brugia-umarła”. Z uwagi na tę wątpliwość używam oryginalnej wersji tytułu.

⁶ Cytując polski przekład powieści Rodenbacha, zachowuję oryginalną pisownię.

Hugues staje się więc „coraz bardziej podobny do miasta”, tej *soror dolorosa* (Rodenbach, 1915: 78), stworzony na „jego obraz i podobieństwo”⁷ (Rodenbach, 1986: 73), świadomy istnienia „niemych analogii” i „wzajemnego przenikania się rzeczy i dusz” (Rodenbach 1915: 81). Zresztą nie tylko główny bohater Rodenbacha wchodzi w dziwną symbiozę z miastem: płaszcz jego służącej kołysze się jak dzwon (na kształt tych zawieszonych w brugijskich kościołach), a mieszkające za miastem beginki są „jak łabędzie – jak siostry białych łabędzi, pływających po długich kanałach” (Rodenbach, 1915: 60 i 62). Brugia Rodenbacha jest więc miejscem relacyjnym *par excellence* – „tożsamość[ć] podzielan[a], którą nadaje [...] zajmowanie wspólnego miejsca” (Augé, 2010: 35) obejmuje tu ludzi, a na równi z nimi ulice, domy, kościoły i łabędzie na kanałach. Jest to również bez wątpienia miejsce historyczne: jeśli, jak pisze Augé, Pierre Nora traktuje „miejsca pamięci” jako „obraz tego, czym już nie jesteśmy” (Augé, 2010: 36), mieszkańcy literackiej Brugii Rodenbacha „(nadal) są tym, czym są”, a ich procesje, bijące dzwony i kołyszące się spódnice wyrażają ich zanurzenie w historii i jej codzienne przeżywanie. U Rodenbacha pod obrazem miasta, rozmywającego się we fluwalności kanałów, pulsuje historia, bez której nie sposób zrozumieć „Brugii umarłej” i jej mieszkańców.

Inaczej dzieje się w *Barcelona!*, gdzie Polet historii nie eksponuje, a może nawet rozmyślnie ją eliminuje. Historyczny proces, dzięki któremu mit współczesnej Barcelony mógł się wykształcić, nie jest w powieści obecny ani bezpośrednio, ani – jak to było u Rodenbacha – w głębszej warstwie przedstawienia. W obrazie wykreowanym przez belgijskiego pisarza elementy przeszłości tłumaczące teraźniejszość i stanowiące podstawę tożsamości miasta zostały w praktyce sprowadzone do roli lokalnego folkloru i ikonografii pocztówkowej. Tak przestawiona Barcelona, wyzuta – a może, przyjmując pragmatyczną postawę, należałoby powiedzieć „wyzwolona” – ze swej historyczności, wydaje się do zaakceptowania przez (niemal) wszystkich. Warto przy tym odnotować, że w powieści pojawiają się fragmenty (nazwy własne, krótkie formuły, pojedyncze zdania) zredagowane w języku katalońskim, choć nie są one tak liczne jak hiszpańskojęzyczne wtręty użyte w *Madrid ne dort pas*. Jeśli jednak w tej ostatniej powieści tekst hiszpański nie został zaopatrzony w przekład bądź komentarz – uznano go, być może, za bardziej zrozumiały dla czytelnika francuskojęzycznego – w *Barcelona!* fragmenty katalońskojęzyczne zaznaczono w tekście kursywą jako „tekst obcy” i natychmiast „rozbrojono” poprzez podanie (niemal we wszystkich przypadkach) wersji

⁷ „[À] l'image et à la ressemblance de la ville”; formuła pominięta w polskim przekładzie.

francuskojęzycznej. Podobnej operacji dokonano na samej kwestii tożsamości narodowej, pojawiającej się przede wszystkim w historii Alberta, autora książek o Barcelonie, znawcy architektury Gaudiego, który na pytanie: „Vous êtes nationaliste, Albert?”, odpowiada bez wahania: „Oui, très, très nationaliste” (Polet, 2015: 161). Temat tożsamości katalońskiej został zatem zaznaczony, ale i w dużym stopniu zneutralizowany poprzez hiperbolizację, która nadaje mu kształt – by tak rzec – lokalnego dziwactwa. Z tak przenicowaną tożsamością Barcelona może już dołączyć do innych miast opisywanych przez Poleta. W tym miejscu warto przypomnieć, że w innej powieści belgijskiego pisarza, *Excusez les fautes du copiste*, bohater, fałszerz dzieł sztuki, w geście zemsty za nieudane życie artysty, niszczy obrazy, które kopiuje, pozostawiając jedynie ich genialne kopie. Te, wobec braku oryginału, nabierają samowystarczalności. Niełatwo oprzeć się pokusie zastosowania tego motywu do charakterystyki miasta w prozie Poleta. Symulakryczne w swej naturze powieściowe obrazy europejskich miast wykreowane przez belgijskiego pisarza przegladają się w sobie nawzajem, wyzwolone od modelu, niezależne, zdolne mnożyć się w nieskończoność, niczym odbicia w pokoju luster.

Ta frapująca powtarzalność zastosowanych w nich struktur i strategii rzuca się w oczy już w paratekstach, jakie odnajdujemy na ostatniej stronie okładek jego powieści:

<i>Madrid ne dort pas</i> (2005)	<i>Leurs vies éclatantes</i> (2007)	<i>Barcelona!</i> (2015)
Madrid. Un œil s'ouvre, ce vendredi d'automne à 17h15. Il ne se refermera que le lendemain matin, le temps de voir dix, vingt, trente personnes passer, revenir, se connaître, se croiser, se heurter [...].	Paris, une semaine de mai caniculaire. Du lundi au samedi, dans les alentours de l'église Saint-Sulpice, à l'occasion d'un mariage et d'un enterrement une vingtaine de personnages principaux vont se croiser, se heurter, s'aimer, se quitter; certains verront des projets essentiels se réaliser, d'autres s'effondrer tout espoir...	[...] Grégoire Polet représente Barcelone à travers une vingtaine de personnages, dont les destins se croisent, se tressent, se perdent et se retrouvent. De 2008 à 2012, alors que les Espagnols s'enlisent dans la crise économique, que les indignés se lèvent et que l'indépendantisme commence sa grande remontée, nous suivons la vie privée des personnages, leurs points de vue, leurs soucis et leurs aventures, leurs ambitions, leurs croyances, bien souvent contradictoires.

Zapoznając się z notą, czytelnik – jeszcze nim otworzy książkę – nabiera pewności, że odnaleziony na księgarskiej półce produkt, nawet jeśli różni się szczegółami od poprzedniej nabytej przez niego pozycji, jest jednak tym, który zna i kupuje od lat. Składniki pozostały wszak te same. Uspokojony, sięga po kolejną powieść.

Te aluzje do komercyjnej strony przedsięwzięcia nie są, rzecz jasna, przypadkowe. Wykorzystanie obrazu miast, które stały się częścią współczesnej kultury popularnej, jest bez wątpienia przemyślaną strategią – ich rozpoznawalność jest czynnikiem przyciągającym odbiorcę, do którego Polet kieruje swe powieści. Czytelnikiem idealnym jest tu konsument pewnej wyimaginowanej ujednoczonej przestrzeni europejskiej kultury. Z obrazu miast, w których osadzona jest akcja powieściowa, belgijski pisarz czerpie elementy nie będące istotnymi wyznacznikami ich tożsamości; wręcz odwrotnie, nośniki inności wydają się rozmyślnie pomijane, a ich siła „wygaszana”. Wypreparowany w ten sposób obraz Barcelony może więcej niż o samej Barcelonie mówić o jednym ze sposobów przeżywania współczesnej europejskiej kultury, którego podstawę stanowi pewna przestrzeń wspólna, przy czym tak pojęta wspólnotowość opiera się na zatarciu czy przynajmniej istotnym zniwelowaniu różnic między miejscami, kulturami czy językami. Tutaj być może widać różnicę w stosunku do wspomnianej wcześniej tradycji podróży zapirenejskiej: jeśli XIX-wieczni Europejczycy udawali się do Hiszpanii, by odnaleźć tam (z góry założony i wyartykułowany) egzotyizm, Polet inność tę stara się, jeśli nie pomijać, to przynajmniej umniejszyć i zbagatelizować. W przestrzeni opartej na takim założeniu znajdzie się zapewne miejsce dla wielu kultur, również tych „mniejszych”; są one jednak zmuszone zapłacić za nie rozmytą tożsamością. Nasuwa się pytanie, na ile takie rozwiązanie jest dla nich rzeczywiście interesujące.

Rodoreda, na emigracji, pisze o Barcelonie, bo stamtąd pochodzi. Polet pisze o Barcelonie, bo tam mieszka (czy może pomieszkuje), bo, jak dowiódł, pisać może o wielu miastach. Rodoreda pragnie wpisać się w literaturę europejską, nie zapominając, że „jest z Barcelony”. Polet, „pisarz europeistyczny” jest, jak sam mówi, z miasta, w którym akurat się znajduje. Jest z Europy. Czyli skąd?

Bibliografia

- Aisa, Ferran (2016). „Una història coral de Barcelona”. *El Punt Avui*, 16 października. 23. Dostęp: 10 sierpnia 2017 r. w: <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1010359-una-historia-coral-de-barcelona.html>.

- Augé, Marc (2010). *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii nowoczesności*. Przeł. Roman Chymkowski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gaillard, Valèria (2016). „Imitar la ciutat”. *El Punt Avui*, 6 września. 30. Dostęp: 10 sierpnia 2017 r. w: <http://www.elpuntavui.cat/cultura/article/19-cultura/1001424-imitar-la-ciutat.html>.
- Guitart, Anna (2016). „Tria personal d’Anna Guitart: llibres que parlen de Barcelona”. Dostęp: 11 marca 2017 r. w: <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/tria33/tria-personal-danna-guitart-llibres-que-parlen-de-barcelona/video/5623143/>.
- Jeanmart, Hedwige (2014). *Blanès*. Paris: Gallimard.
- Łuczak, Barbara (2007). „Wielkość krótkiej formy: opowiadania Mercè Rodoredy”. W: Mercè Rodoreda. *Platek białej pelargonii*. Kraków: Księgarnia Akademicka. 7-28.
- Massot, Josep (2016). „Barcelona, vista por Grégoire Polet”. *La Vanguardia*, 03 września. 37. Dostęp: 10 sierpnia 2017 r. w: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20160903/4175574292/gregorie-polet-novel-barcelona-setmana-llibre.html>.
- Polet, Grégoire (2015). *Barcelona!* Paris: Gallimard.
- (2016). *Barcelona!* Przeł. Albert Mestres. Barcelona: Angle Editorial.
- Prix Amerigo Vespucci (2016). „Prix Amerigo Vespucci 2016: Règlement”. Dostęp: 11 marca 2017 r. w: http://www.fig.saint-die-des-vosges.fr/images/03_Litterature/prix_amerigo/2016/Reglement-Vespucci.pdf.
- Rodenbach, Georges (1915). *Bruges umarłe*. Przeł. N.B. Warszawa: Biblioteka Dzieł Wyborowych.
- (1986). *Bruges-la-Morte*. Bruxelles: Les Éperonniers.
- Rodoreda, Mercè (1991). *Cartes a l’Anna Murià*. Barcelona: Edicions de l’Eixample.
- TV3 (2016). „Barcelona com a escenari literari de les novetats a la Setmana del Llibre en Català”. Dostęp: 11 marca 2017 r. w: <http://www.ccma.cat/tv3/alacarta/programa/barcelona-com-a-escenari-literari-de-les-novetats-a-la-setmana-del-llibre-en-catala/video/5617973>.

Dla kogo pisze korsykański pisarz?

Dla kogo tworzy się literaturę? Dla kogo pisze się teksty literackie? Na te pytania nauka o literaturze próbuje odpowiedzieć od swoich początków, tworząc różnorodne wizerunki i modele czytelnika. Czy jednak ten wyidealizowany lub zredukowany przez teorię implikowany odbiorca jest rzeczywiście zawsze tym, dla którego pisze autor – poeta czy powieściopisarz? W kontekście rozważań nad literaturami mniejszymi istotne staje się pytanie, co dzieje się z odbiorcą, jeśli autor, nie będący członkiem wielkiej językowej wspólnoty, pisze językiem zanikającej społeczności¹, językiem, który musi zostać przełożony, by móc w ogóle do kogoś dotrzeć. Dla kogo pisze ten, którego mowa ginie? W obliczu takich pytań staje współczesny autor z Korsyki, Marcu Biancarelli, który od prawie dwudziestu lat pisze powieści, eseje, poezje i dramaty w języku korsykańskim². Przez długi czas jego twórczość znana była jedynie bardzo wąskiemu kręgowi literatów i pasjonatów języka i kultury Korsyki. Z czasem doceniono jej oryginalność i problematykę wykraczającą poza lokalne ramy. Do najważniejszych dokonań pisarza należą powieści *Murtoriu o a Baddata di Mansuetu* (2009)³ i *Orphelins de Dieu* (2014). Jego utwory zostały przełożone na język francuski i wydane, między innymi, przez znane wydawnictwo Actes du Sud. Marcu Biancarelli ma zresztą dużo szczęścia. Jednym z tłumaczy jego utworów na francuski jest Jérôme Ferrari, który za powieść *Kazanie o upadku cesarstwa rzymskiego* (wyd. pol. 2013) uzyskał w r. 2012 nagrodę Goncourtów. Ferrari podkreśla w wywiadach, że wiele go łączy z korsykańskim kolegą – przede

¹ Na temat trudności zdefiniowania nadawcy w przypadku literatur mniejszych zob. Osmólska-Mętrak (2012).

² Marcu Biancarelli jest pisarzem stosunkowo mało znanym w pozostałej części Francji. Do tej pory jego twórczość nie stała się przedmiotem szerszego zainteresowania ze strony badaczy literatury. Do najciekawszych omówień jego dzieła należą artykuły Kévina Pétroni (2016).

³ W artykule wykorzystuję francuski przekład powieści (zob. Biancarelli, 2012).

wszystkim obydwaj doświadczają rozterek związanych z pisaniem i publikowaniem książek na Korsyce i w języku korsykańskim. Oto co Ferrari mówił o wydaniu na Korsyce jego napisanej po francusku powieści: “[U]kazała się w niemal kompletnej ciszy i wtedy właśnie zdałem sobie sprawę, że powinienem publikować na kontynencie. Nie chodziło mi o sprzedaż książek, ale o to by nie wykonywać poronionych działań. Przestałem wtedy pisać przez dwa lata, tak wiele miałem wątpliwości” (cyt. za: Biancarelli, 2015)⁴. Komentując tę wypowiedź na swoim blogu, Biancarelli (2015) stwierdza, że „książka opublikowana na Korsyce, nawet najlepsza, ma niewielkie szanse na jakiś elementarny sukces wydawniczy, a ponadto autor [Ferrari] mówi tu o książce napisanej po francusku. Znając realia kulturowe wyspy, można zatem niepokoić się w dwójnasób o książki napisane w języku korsykańskim”⁵. W świetle tych słów, pisanie w języku mniejszości może być uznane za poświęcenie, za ofiarę składaną własnemu krajowi, własnej kulturze i przeszłości. A przecież obrońcy literatury korsykańskiej apelują, by tworzenie stało się przyjemnością, by zostało uwolnione od atmosfery cierpienia i wyrzeczenia. Czy jednak estetyczne uzasadnienie wystarcza, by pisać w „języku mniejszym”? Dla kogo miałby tworzyć korsykański pisarz, skoro jego teksty muszą doczekać się przekładu, by zostać zrozumiane i zdobyć uznanie?

Zanim podejmę próbę wyjaśnienia, dla kogo pisze Marcu Biancarelli, dlaczego używa języka, który na terytorium Republiki Francuskiej ma status „mniejszego” i czy jest to istotne w czasach globalizacji, chciałbym przypomnieć i podkreślić, że Korsyka zajmuje szczególne miejsce w historii i literaturze Francji. To tu urodził się Napoleon Bonaparte, a romantyczni pisarze uczynili z wyspy egzotyczną krainę, pobudzającą wyobraźnię czytelników dzikością przyrody i mrocznością charakteru jej mieszkańców. Dziewiętnastowieczny pisarz Prosper Mérimée stworzył literacki obraz Korsyki, który właściwie do dziś funkcjonuje w wyobraźni masowej Francuzów (zob. Jeoffroi-Faggianelli, 1979). W powszechnym ciągle mniemaniu mężczyźni zamieszkujący wyspę są dzicy, mściwi, zardzośni i namiętni. Korsykanie od dawna walczą z tymi stereotypami, pragnąc równocześnie zaznaczyć swą odrębność kulturową i językową,

⁴ Wszystkie przekłady zawarte w tekście artykułu pochodzą od autora.

⁵ Zob. też wypowiedź narratora powieści *Murtoriu o a Baddata di Mansuetu*: „I tak, moi biedni przyjaciele, obserwowałem z wysoka ten świat w stanie wojny, mając nadzieję znaleźć w nim powody mojego nieistnienia w obrębie literackich środowisk, także nieistnienia samego tego świata z racji niejakiego «uniwersalnego geniuszu», mając nadzieję znaleźć w nim powody mojej niezdolności do bycia usłyszanym przez kogoś więcej niż tylko jeże i sójki zamieszkujące ten las zimą” (Biancarelli, 2012: 55).

choć w poszukiwaniu politycznej autonomii często uciekali się do radykalnych działań, które być może w jakimś stopniu potwierdzają potoczną opinię. Sama literatura korsykańska nie jest bogata, podobnie jak inne małe literatury regionalne tworzone w czasach Republiki Francuskiej. Powstała właściwie dopiero w XIX w., a fakt, że język korsykański bliższy jest językowi włoskiemu, nie ułatwiał jej rozwoju ani nie przyczyniał się do jej uznania. Dzisiaj język korsykański stał się autonomiczny zarówno względem włoskiego, jak i francuskiego, a pisarze, tacy jak Ferrari i Biancarelli, próbują pokazać inny obraz „wyspy piękna” – jak zwykli ją zwać Francuzi – niż ten, który pojawia się w mediach i turystycznych reklamach. Obaj zdają sobie sprawę, że w czasach Internetu odległości straciły na znaczeniu albo uległy przewartościowaniu. Egzotyckość uległa udomowieniu, a codzienność stała się niepokojąca. To, co bliskie i to, co dalekie trwają w chiazmatycznym uścisku. Świat przedstawiany przez Biancarellego być może zachwyciłby Andrzeja Stasiuka, który miałby szansę dostrzec w nim Inną Europę. Korsykański pisarz wie jednak, jak działa system wydawniczy, i nie chce pisać pod dyktat Targów Książki we Frankfurcie. Tworząc własny literacki świat, stara się uniknąć fabrykowania Innych na zamówienie wydawców.

W pisanej w dobie Internetu prozie Marcu Biancarellego odnajdujemy wszystkie problemy typowe dla tak zwanej „literatury mniejszej” tworzonej w języku regionalnym lub, inaczej, w języku peryferii: żądanie uznania, pragnienie symetrycznej relacji, resentyment w stosunku do centrum. Trzeba jednak podkreślić, że korsykański pisarz dokonuje pewnej dekonstrukcji tej relacji, próbując przełamać typową dla tej literatury opozycję pomiędzy dominacją a podległością. Pragnie wyrwać się ze schematu narzuconego przez porządek polityczny i kulturowy:

Nie potrafiąc przekształcić mojego pisania w wartość handlową, postanowiłem poważnie zastanowić się nad znaczeniem moich niepowodzeń. Nabrałem dystansu do świata. Zrujnowany, pozbawiony złudzeń, udałem się na wygnanie tutaj, do Sarconi, zamieszkałem w moim górskim domu, raju dla każdego pisarza zżeranego przez *spleen*, w jedynym w swoim rodzaju baudelaire'owskim świecie. Przyjąłem ostatecznie postawę obserwatora w obliczu tego świata zgniłego z powodu swoich pewników i perwersji, tuczonego konsumeryzmem i odmóżdżonego nacjonalizmami, świata dominujących i poddanych, wchłoniętego przez tępych konserwatystów, którzy są naszymi politykami. (Biancarelli, 2012: 54)

Świadomy napięcia pomiędzy lokalnością a globalnością, pomiędzy centrum a peryferium, uniwersalizmem a partykularyzmem, Biancarelli próbuje zawiesić te opozycje, sugerując, że życie toczy się gdzie indziej, że źródło i cel jego pisania ustanowione są przez inne siły, inne żywioły.

W wydanej pod koniec pierwszej dekady obecnego wieku powieści *Murtoriu o a Baddata di Mansuetu*, Marcu Biancarelli przedstawia losy lokalnego księgarza, a w wolnych chwilach pisarza, który ze względu na swój trudny do zniesienia, ekstrawagancki tryb życia pozostaje w niezgodzie ze swoimi bliskimi, krewnymi oraz znajomymi. Bohater powieści nie pracuje dla zysku i ku oburzeniu rodziny zamyka księgarnię latem, kiedy jest najwięcej turystów. Ponadto odstrasza klientów, którzy chcieliby kupić książki, gdyż, jego zdaniem, nie zasługują na ich lekturę. Żyje więc w wąskim kręgu korsykańskich przyjaciół – są nimi lokalny dziennikarz, ostatni właściciel tysiącletniej fermy kóz, niepełnosprawny pasterz Mansuetu i jego brat Trajan. Biancarelli czyni pisarza głównym narratorem powieści. Ten niekonwencjonalny i na swój sposób niewinny bohater zderza się jednak z brutalnością świata, z napędzanym konsumpcją bandytyzmem oraz z przemocą, które coraz wyraźniej objawiają się na wyspie. Mieszkańcy wioski, w której mieszka, żyją z pieniędzy turystów i, jak pozostali wyspiarze, troszczą się przede wszystkim o dobrobyt najbliższych. Życie bohatera zostaje też skonfrontowane z losami jego dziadka, powołanego do wojska Korsykanina, który przeżył grozę pierwszej wojny światowej i nigdy nie pogodził się z absurdalnością Historii. Zabijając przeciwników w okopach, robił to jedynie w obronie własnego życia i nigdy nie zrozumiał sensu wojny, na którą wysłał go francuski rząd.

Czytając powieść Marcu Biancarelli, od samego początku dostrzegamy prowadzony na kilku planach swoisty dialog z odbiorcą. Narrator zwraca się do konkretnych adresatów i powierza im historię swoją i swego dziadka. Swe słowa kieruje do nich i do siebie samego. Ponadto wymaga od swych czytelników inteligencji i ostrości widzenia, literatura nie jest bowiem dostępna dla wszystkich: „Ponieważ właśnie prawdziwe książki chcą być czytane, zostały napisane przez ludzi wyposażonych w parę potężnych jaj, ludzi, których bardziej inteligentni od ciebie nazywają *autorami*, i tych prawdziwych książek żaden turysta albo głupkowaty kelner nigdy nie będzie mógł przeczytać” (Biancarelli, 2012: 231). W *Murtoriu* narrator i autor nie są tożsami, ale łączy ich pisanie. Narrator-pisarz nie zwraca się jednak wyłącznie do fikcyjnych czytelników wewnątrztekstowych, ale pragnie nawiązać realny kontakt z tym, który sięgnie po jego książkę, jeśli po nią sięgnie. Pokazany jest jako ten, który nieustannie wysyła sygnały, wrzuca do morza butelki z listami i czeka na odpowiedź. Bohater powieści podejmuje przez cały czas – bezowocne w sumie – próby nawiązania kontaktu z innymi: między innymi wysyła smsy do kobiet, które mu się podobają, umieszczając w nich, ku zdziwieniu adresatek, własne wiersze.

Ostatni rozdział powieści ma formę pisanego z Barcelony listu do przyjaciela, który również pozostaje bez odpowiedzi. Sytuacja pisania do innych, którzy nie odpowiadają, zostaje wzmocniona poprzez dialog narratora z przeszłością: z tym, co odziedziczył, z tym, co zostało mu narzucone i co musi zaakceptować lub odrzucić, by przeżyć. Biancarelli, podobnie jak jego bohater, również pisze do kogoś – adresatem swego dzieła czyni zmarłego ojca. Jego rozmówcą jest jednak, paradoksalnie, przeszłość; przyzywając ją, zarówno pisarz, jak i narrator przeglądają się w niej, by zrozumieć własny los, tak jakby terażniejszość nie miała sensu, jakby była jedynie realizacją scenariusza ustalonego dawno temu.

Możemy zatem przyjąć, że publiczności, do której kieruje swe słowa narrator, a może i nawet sam Marcu Biancarelli, nie stanowią Korsykanie, o których w powieści wyraża się on krytycznie; nie są to też konkretni czytelnicy i wydawcy z centrum, o których również nie może powiedzieć nic dobrego. Proza Korsykanina nie jest też *soliloquium*, ani udawaną rozmową z Lacanowskim Innym, czy też wyalienowanym dialogiem z wybraną publicznością. Proza Biancarellego wspiera się na znacznie ogólniejszym pytaniu: dla kogo pisze się nie tylko w „językach mniejszych”, ale w ogóle? Dla kogo kreśli się litery i znaki? Biancarelli wie, że w pisaniu nie chodzi tylko o odnalezienie własnego głosu, o przedstawienie lokalnej czy uniwersalnej prawdy – lokalność i uniwersalność są dla pisarza pojęciami względnymi i historycznymi, mającymi polityczne konotacje:

Uniwersalne to nie Proust i jego magdalenka, to ja, zrozpaczony człowiek z gór, to te typy, co błakają się po zaśnieżonej drodze u McCarthy’ego, to Mansuetu, Trajan i ja, kiedy poimy się bimbrem i tuczmy przejrzałym serem, to ci dwaj bracia wadzący się z losem, rybacy księgi Macleana, uniwersalne to Jean-Baptiste i ja, zapici na śmierć, wyrzucający z siebie nasze idiotyzmy, topiący nasze przerażenie rodzajem ludzkim w otchłaniach alkoholu, to w końcu to, co wychodzi spod pióra wielkiego Fiodora, tamten ojciec, który zalewał się, by zapomnieć, że jego córka była kurwą. (Biancarelli, 2012: 111)

Korsykanin pisze dla siebie samego będącego jednocześnie innym. Jest przekonany, że w pisaniu chodzi przede wszystkim o wyrażenie tego, co uprzednie względem nazwanego, tego, co wymyka się kulturowym, politycznym i filozoficznym określeniom⁶. Takim niewyraźnym zjawiskiem, z którym każdy, wcześniej czy później, się zderzy, jest u Bianca-

⁶ Narrator w powieści Biancarellego jest nieustannie konfrontowany z tym, co psychoanaliza lacanowska określa jako Realne (por. Recalcati, 2012: 82-86, 290).

rellego przemoc. Zadaniem pisarza staje się wypowiedzenie niewyraźnego: zbrodni, wojny, zła. „Są ludzie, którzy zabijają innych ludzi. O tym właśnie chcę mówić. O wojnie. O wojnie totalnej. W każdym zakątku kraju” (Biancarelli, 2012: 54).

Opowiadając historię swojego dziadka, bohater Biancarellego w pewien sposób ujawnia przemoc centrum wobec peryferii, wobec mniejszości, która uznawana jest tylko wtedy, gdy wymaga się od niej, by przelała własną krew za powszechne wartości. Niemniej każdy system polityczny – demokracja, monarchia, cesarstwo – skazany jest na stosowanie przemocy, opartej w większym lub mniejszym stopniu na prawie i instytucjach. Biancarelli idzie jednak dalej w refleksji nad przemocą. Głosem narratora opowiada o działaniach kilku bandytów, którzy ze stosowania przemocy uczynili zawód. Odnaczają się oni niezwykłą brutalnością i czerpią przyjemność z zabijania i gwałtów. Ci pozbawieni jakiegokolwiek kultury, a nawet języka, ludzie znają jedynie gramatykę przemocy i siły (równocześnie jednak autor wielokrotnie podkreśla, że nikt nie jest wolny od skłonności do przemocy). Jedną z ich ofiar staje się niepełnosprawny pasterz. Jego śmierć wywołuje w narratorze atawistyczne pragnienie pomszczenia śmierci przyjaciela. Dokonana wspólnie z przyjaciółmi vendetta okazuje się prawdziwym powodem opowieści, przyczyną aktu pisania. Literatura jest więc wyznaniem, wyznaniem winy, i tym samym jest zmaganiem się ze złem poza Historią (Ricoeur, 1986: 156-162). Dokonawszy archaicznego samosądu, bohater Biancarellego czuje się czysty, nieskalany. Niczym wygnaniec opuszcza wyspę, udaje się do Barcelony, miejsca obcego, które mimo uroków nigdy nie mogłoby stać się jego ojczyzną, i paradoksalnie wybiera życie:

[I] kiedy jeszcze jęczeli, mając wciąż nadzieję na uratowanie swojej skóry, i kiedy moja mściwa ręka wznosiła broń po raz ostatni, odmówiłem uznania, że tutaj się wypełniało moje przeznaczenie. Wykonałem obowiązek, ponieważ byłem człowiekiem sprawiedliwym, i odwróciłem się, wierny wobec wszystkiego, co nas łączyło, ale teraz przekonany, że już nigdy więcej smak krwi nie obudzi żadnego ducha. A sam, gdy wracaliśmy do samochodu i kiedy wchodziliśmy w świat duchów, dokonałem definitywnego wyboru: wybrałem życie. (Biancarelli, 2012: 356)

Przedstawiony w powieści motyw vendetty, motyw sprawiedliwości dokonywanej poza prawem, staje się u Biancarellego czymś więcej niż tylko kontynuacją korsykańskiej tradycji. Vendetta jest zaburzeniem uniwersalnego porządku prawa, jest uznaniem pierwszeństwa „szlacheckiego” odruchu w obliczu zła i przemocy, jest wydaniem wojny wojnie. Ta sytuacja – niczym grecka tragedia – ujawnia, że uniwersalne prawo jest

konsekwencją zmierzenia się z tym, co nienazywalne, z czym każdy się zderza zanim wkroczy w świat Prawa i Symboli, i co w ostateczności zmuszony jest nazwać (Derrida, 2004: 219). Napisana po korsykańsku *Murtoriu* jest więc rodzajem opowieści o początku, o założeniu świata. Niewyraźalność przemocy wymaga przekładu, opowieść o złu wymaga ciągłego tłumaczenia. Tym samym Biancarelli znosi różnicę pomiędzy literaturą mniejszą, peryferyjną, i uniwersalną. Pisarz zмага się zawsze z tym, co nieprzedstawialne, z tym, co uprzednie względem symbolicznego porządku.

Z kolei dopiero w przekładzie „język mniejszy” ujawnia swój potencjał i swą równowartość w stosunku do języka centralnego i dopiero w tłumaczeniu ujawnia się z podwójną mocą nieprzetłumaczalną, z którym zмага się także ten, który pisze w języku uniwersalnym. W przekładzie najważniejsze nie jest to, co nie zostało zagubione w tłumaczeniu, ale to, czego się nie przestaje tłumaczyć (zob. Cassin, 2013). W takim znaczeniu każde pisanie staje się przekładem, każde pisanie jest próbą nazwania świata dla siebie i dla innych i w pewien sposób również próbą uwolnienia się od archaicznych sił. Marcu Biancarelli nie przestaje tłumaczyć, przekładać swojej relacji z Korsyką, z ojcem, z własną mową, ze źródłową przemocą.

Korsykanin rozumie literaturę jako miejsce przetrwania, miejsce świeckiego ocalenia i zbawienia. Postawa Biancarellego nie wydaje się jednak oczywista, przeciwnie – jest nawet dość kłopotliwa. Autor pisze w języku korsykańskim, by uwolnić się od dziedzictwa, od początku; pisze, by ktoś przełożył jego dzieło na inny język, a jednocześnie ulega fatum, tradycji. Pisanie w „języku mniejszym” jawi się w przypadku Biancarellego jako niebezpieczna gra z archaizmem. Pisząc listy, bohater spowiada się ze swojego życia, wyjawia wszystkie swe grzechy, a jednocześnie ta szczerą mową, wypowiedaną w rodzimym języku, sprawia mu przyjemność, chroni go przed inną mową. Biancarelli wie, że to, co pozostaje źródłem przyjemności, *jouissance*, nie może, podobnie jak przemoc, zostać położone raz na zawsze. Z jednej strony prosi o uznanie w przekładzie, z drugiej pozostaje w swym mrocznym świecie korsykańskiej mowy.

Murtoriu nosi podtytuł *Baddata di Mansuetu* (Ballada o niewinnych). Słowo „murtoriu” oznacza w języku korsykańskim bicie dzwonu pogrzebowego, zaś *baddata* to żałobny śpiew intonowany lub improwizowany po gwałtownej śmierci. Czyżby *Murtoriu* miało oznaczać zapowiedź końca pisania po korsykańsku? Czy wybór przez pisarza-narratora życia doprowadzi do zerwania z językiem zmarłych, z językiem korsykańskiej

przeszłości? Ostatnia powieść Biancarellego *Orphelins de Dieu* (Boskie sieroty) została napisana po francusku. Przyszłość pokaże, czy jest to znak uwolnienia się od mowy przodków i nawiązanie rozmowy z żywymi.

Bibliografia

- Biancarelli, Marc (2012). *Murtoriu. Ballade des innocents*. Przeł. J. Ferrari, M.-O. Ferrari & J.-F. Rosecchi. Arles: Actes du Sud.
- (2015). „Literatura corsa: u principiu d'incirtezza”. *No country: u bloggu di Marcu Biancarelli*. Dostęp: 16 sierpnia 2017 r. w: http://marcubiancarelli.blogspot.com/2015/07/literatura-corsa-u-principiu-dincirtezza_11.html.
- Cassin, Barbara (2013). „Les intraduisibles”. *Revue Sciences/Lettres*, 1. Dostęp: 16 sierpnia 2017 r. w: <http://rsl.revues.org/252>.
- Derrida, Jacques (2004). „Przemoc i metafizyka. Szkic na temat myśli Emmanuela Lévinasa”. W: *Pismo i różnica*. Przeł. K. Kłosiński. Warszawa: KR. 133-266.
- Jeoffroi-Faggianelli, Pierrette (1979). *L'image de la Corse dans la littérature romantique française*. Paris: PUF.
- Osmólska-Mętrak, Anna (2012). „Tonino Guerra: scenarzysta włoski, poeta z Romanii”. W: M. Loba, B. Łuczak & A. Gregori (red.). „Literatury mniejsze” *Europy romańskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. 69-75.
- Pétron, Kévin (2016). „Portraits: l'orphelin de Dieu”. *Zone critique*, 5 lipca. Dostęp: 16 sierpnia 2017 r. w: <http://zone-critique.com/2016/07/05/portrait-de-marco-biancarelli>.
- Recalcati, Massimo (2012). *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Ricoeur, Paul (1986). *Symbolika zła*. Przeł. S. Cichowicz & M. Ochab. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.

Migracje i gatunki

Literatura kontra historia literatury. Przypadek Roberta Walsera

Biblioteka Babel

Wizja wszechświata jako monstrualnego księgozbioru, nakreślona w słynnym opowiadaniu Jorge L. Borgesa „Biblioteka Babel”, jest literacko nie tylko szykowna, lecz i niezwykle sugestywna. Znam miłośników literatury, jej badaczy i historyków, dla których wędrówka po nieskończonych galeriach wypełnionych książkami byłaby wręcz spełnieniem marzeń o zbawieniu, o raj.

Punktem odniesienia dla narratora nie są pojedyncze książki, ale ich zbiór, czyli tytułowa biblioteka. Czyli pewien system. *Wielka Encyklopedia Powszechna* (1962) określa bibliotekę jako „instytucję powołaną do gromadzenia i opracowywania określonych księgozbiorów w celu udostępniania ich i informowania o nich użytkowników”. Główną zasadą instytucji bibliotecznej jest zatem stworzenie odpowiednich powiązań funkcjonalnych między książkami, umożliwiających uporządkowanie istniejącego księgozbioru według takich zasad, dzięki którym użytkownik biblioteki będzie mógł jak najszybciej pozyskać interesujące go źródła. Te zasady tworzą coś, co nazwę bibliotecznym interfejsem, stosując pojęcie zapożyczone z informatyki i elektroniki, gdzie interfejs oznacza część urządzenia odpowiedzialną za interakcję z użytkownikiem i z innymi urządzeniami. Katalog alfabetyczny i przedmiotowy, podział chronologiczny, literatura źródłowa i przedmiotu, książki rozlokowane w tzw. wolnym dostępie, na półkach, i takie, które przechowuje się w magazynach, następnie te, które można wypożyczyć do domu, i inne, z których wolno korzystać wyłącznie na miejscu itp. – można by długo wymieniać przykłady zasad, prawideł i reguł składających się na interfejs instytucji biblioteki. Kluczową bodaj zasadą jest... przewidywalność zasad: układ książek bardzo rzadko podlega najmniejszym choćby przekształceniom,

co użytkownika biblioteki przyzwyczajają z kolei do myśli, że „wszechświat”, jaki tworzą w swojej zbiorowości książki, również cechuje daleko idąca przewidywalność. O takim rodzaju wręcz morderczej przewidywalności napomyka zresztą Borges (zob. 2003). Jego wizja wszechświata jako nieskończonej biblioteki jest literacko tak wytworna i robi tak efektowne wrażenie, że z trudem przychodzi dostrzec, iż jest to po prostu monstrualne i niezwykle przygnębiające więzienie, z którego nie tylko nie sposób uciec, ale i w którym wędrowiec jest skazany na wieczystą samotność. Miałoby się ochotę w tym momencie zapytać, czy jest to faktycznie ten rodzaj zbawienia, do którego powinniśmy dążyć?

Jak już wspomniałem, narrator opowiadania milcząco zakłada, że w swojej wielości książki tworzą pewien przewidywalny układ. Jeśli założymy, że instytucję biblioteki można uznać za egzemplaryczną dla instytucji historii literatury w ogólności – w takiej mianowicie mierze, w jakiej historia literatury zajmuje się porządkowaniem i charakterystyką zjawisk literackich i okołoliterackich w ich wzajemnych powiązaniach oraz w perspektywie diachronicznej i synchronicznej – wtedy perspektywę narratora „Biblioteki Babel” należy uznać za perspektywę tyleż bibliotekarza, co właśnie historyka (literatury). A szerzej: za punkt widzenia kogoś, kto jest przekonany, że w mnogości składających się na nią zjawisk literackich i okołoliterackich literatura tworzy pewien uporządkowany system wyższego rzędu, którego wewnętrzne powiązania i zewnętrzne zależności da się opisać w sposób logicznie spójny i jasny.

Świadome przeświadczenie, że literatura tworzy całościowy i uporządkowany system, powiązany z innymi systemami istniejącymi w sferze społecznej, nie jest jednak całkiem oczywiste i pojawiło się stosunkowo niedawno. Amerykański krytyk i badacz Harry Levin (zob. 1977: 55) przekonywał, że źródłem tego zapatrywania należy szukać w XIX w., u Hipolita Taine’a, który jako jeden z pierwszych wyraźnie próbował powiązać krytykę literacką i nauki społeczne, w konsekwencji traktując literaturę przede wszystkim jako jedną z instytucji życia społecznego. Łatwo to zrozumieć: właśnie w XIX w. dochodzi do gwałtownego wzrostu znaczenia literatury w systemie praktyk kulturowych wyedukowanego mieszczaństwa europejskiego, dominującej ówczesnie warstwy społecznej. Literatura staje się szczególnego rodzaju walutą kulturową, jedną z najcenniejszych, i nie mógł tego faktu ignorować nikt, kto aspirował do wyższego statusu społecznego. To zaś miało kolejne istotne konsekwencje: na giełdzie wartości kulturowych i społecznych zyskała nie tylko literatura, ale i wiedza o niej, co zrodziło zapotrzebowanie na profesjonalizację badań literackich i krytyki literackiej. Literatura, będąca odąd

niezbywalnym elementem społecznego systemu wiedzy, stała się także niezbywalnym elementem tożsamości społecznej, narodowej, kulturowej. Stała się instytucją, w obrębie której szczególna rola – kulturotwórcza, społeczna i polityczna – przypadła nie tylko samej literaturze, ale i wszystkim praktykom okołoliterackim.

Postrzeganie literatury jako instytucji obejmującej swoim zasięgiem nie tylko teksty literackie, lecz i wszystkie praktyki okołoliterackie związane z ich produkcją, dystrybucją i recepcją rozwinęło się w pełni w XIX w., jednak jest jasne, że instytucjonalne ramy tak rozumianego systemu literatury zaczęły powstawać znacznie wcześniej. Henning Lobin (2014), współczesny niemiecki językoznawca i badacz nowych mediów, za umowną granicę uznaje wynalezienie druku przez Gutenberga. Owszem, literatura spełniała istotne funkcje społeczno-kulturowe już w starożytności i średniowieczu, niemniej dopiero wynalazek druku pozwolił przekształcić ją stopniowo w instytucję społeczną o szerokim zakresie oddziaływania. Literatura stała się powszechnie dostępna, do czego przyczyniły się zarówno zastosowane przez Gutenberga pionierskie rozwiązania techniczne, jak również rozwój odpowiedniej infrastruktury i instytucji. Dzięki nim produkcja, dystrybucja i recepcja słowa drukowanego, w tym literatury, mogły stać się formami działalności powszechnej i jako takie wywierać głęboki wpływ na kształt życia społecznego, kulturalnego, politycznego i gospodarczego. Na taką infrastrukturę składa się m.in. szkoła, uniwersytet, biblioteka, ośrodek badawczy, rynek prasy, organy finansowo wspomagające rozwój kultury, oświaty i sztuki. „Kulturowe techniki czytania i pisania, instytucje kultury pisma oraz infrastruktura komunikacji, której nośnikiem jest pismo, przez stulecia formowały” – dodaje Lobin (2017: 93) – „samo myślenie. [...] Dostrzec to można wszędzie w kształtujących nasze sposoby myślenia poglądach, koncepcjach czy wartościach”.

Dobrym przykładem jest kategoria (arcy)dzieła. Czym mianowicie różni się utwór literatury od (arcy)dzieła literatury? Pierwsza odpowiedź, która się nasuwa: jakością. Zauważmy jednak, że kryteria jakościowe można sformułować bardzo rozmaicie – w zależności od wyjściowych założeń ten sam tekst może zostać uznany za (arcy)dzieło lub szmirę. Osobiście jestem bliski poglądu, że definicja (arcy)dzieła z zasady musi mieć cechy tautologii: to utwór z instytucjonalnym stemplem zatwierdzającym jego (arcy)dzielność. W tym sensie taki np. „Wyrok” Kafki, jeden z najsłynniejszych tekstów literatury powszechnej, nie jest arcydziełem już w momencie pisania, w nocy z 22 na 23 września 1912 r., lecz

de facto później, wtedy, gdy za takowe zostaje uznany – przez czytelników, krytyków, badaczy, historyków literatury. Tylko dlaczego tak się dzieje, skoro to przecież wciąż jeden i ten sam tekst? Ano dlatego, że bez instytucjonalnego stempla tekst jest „tylko” tekstem, status (arcy)działności zostaje mu przypisany ewentualnie dopiero *post factum*, mocą konsensusu, do jakiego w wyniku różnych, często przypadkowych okoliczności doszli ci, którzy czuwają nad prawidłowym (w ich mniemaniu) kursem literackiej waluty.

Z pewnego punktu widzenia jest to bardzo dziwna sytuacja. To trochę tak, jak gdyby nocą obserwować gwiazdozbiory i z całą powagą twierdzić, że gwiazdy rzeczywiście są ze sobą powiązane w taki sposób, aby tworzyć cudowne konstelacje i cieszyć nasze oko. Nie muszę przekonywać, że tak nie jest, bo podobny problem szczegółowo omówił już dawno temu Michel Foucault w *Słowach i rzeczach* (2006): konstelacje są jedynie wynikiem przyjęcia określonej perspektywy, czyli konsekwencją pewnego stylu patrzenia. Systemu, jak kto woli. A jeśli patrzenie jest instytucją – bo też może nią być – to jest także efektem funkcjonowania instytucji. Takie kategorie jak prąd, poetyka, gatunek, konwencja, tradycja, proces historycznoliteracki, epoka to w zasadzie jedynie poręczne hipostazy, czyli „reguły schematyzujących procedur badawczych, które stosuje literaturoznawca pragnący dowieść sobie i innym, że uprawia działalność naukową”, pisał już w r. 1965 – z przekąsem, choć co prawda w nieco innym kontekście – Janusz Sławiński (2006: 5) w „O problemach «sztuki interpretacji»”. System historii literatury, sam będący częścią ogólniejszego systemu literatury, to obszar cyrkulacji takich procedur: ich głównym efektem jest ustanowienie zhierarchizowanej konstelacji utworów literackich o kształcie piramidy, u której podstaw znajdują się teksty literatury uznane za poślednie, natomiast wierzchołek tworzą arcydzieła. Aby takie arcydzieła móc wychwycić metodologiczną „kratownicą”, już w XIX w. wypracowano cały zestaw metod badawczych – można je nazwać algorytmami postępowania w naukach o literaturze – obowiązujący, z modyfikacjami, do dnia dzisiejszego. Chodzi tu np. o wartościowanie kwestii związanych z podziałem na treść i formę, o nobilitację tzw. „wielkich” tematów literatury kosztem tematów „trywialnych”, o podkreślenie tzw. społecznej użyteczności literatury itp. (zob. m.in.: Czapliński, 2014).

Nawet jeśli metody historii literatury, jej założenia, cele i metodologia ulegają okresowym zmianom, jedna rzecz pozostaje stała: założenie, że literatura, podobnie jak gwiazdozbiory na niebie, tworzy określoną konstelację, do której badania i wartościowania jest powołana określona

instytucja, czyli, przede wszystkim, historia literatury. Odpowiedź na pytanie, czy można sobie dziś „pomyśleć” literaturę poza systemem literatury, a ściślej: poza systemem historii literatury wypracowanym przez zachodnią tradycję krytycznoliteracką i akademicką, i jak miałyby to w praktyce wyglądać, wymagałaby całej książki i, być może, dezynwoltury samego Foucaulta. W tym wypadku ograniczę się do zreferowania pojedynczego przypadku Roberta Walsera, pisarza, mającego na ten temat co nieco, jak sądzę, do powiedzenia.

„Leniwie, to jest bez planu”

Roberta Walsera, urodzonego w r. 1878 i zmarłego w r. 1956, cenię między innymi za to, że konsekwentnie próbował widzieć w literaturze nie tyle układ, bibliotekę, instytucję, krótko mówiąc, historię literatury skażoną ideą systematyczności i monumentalizmu, jak to w jego epoce było już w powszechnym zwyczaju, ile... (tutaj, oczywiście, wypadaloby precyzyjnie określić, co Walser widział w literaturze, inaczej ktoś mógłby powątpiewać, czy aby na pewno jestem profesjonalnym historykiem literatury). Niestety, kiedy pisałem ten artykuł, nic stosownego nie przychodziło mi do głowy poza, powracającym jak mantra, tytułem jednego z utworów Walsera, „Leniwie, to jest bez planu”. Oto dwa fragmenty tego utworu, początkowy i końcowy:

Leniwie, to jest bez planu wałęsałem się wczoraj po południu za uprzejmą zgodą czytelników i czytelniczek, zapraszając wrażenia krajobrazowe, by zawitały do mnie spacerkiem, pośród zieleni i wszystkich innych bezspornie dopuszczalnych kolorów. Zaryzykuję twierdzenie, że da się tu skonstatować mały, sam w sobie może nie bez znaczenia esej prozą, albowiem co się zowie żwawo, żywo i długo toczyłem dyskurs z wcieleniem gnuśnego piękna. Fale rzeki, która awansowała na świadka mojej szczęśliwej, łagodnej rozmowy, okazały się na swój sposób utalentowanymi muzykami. Dziś rano zresztą, aby za nic w świecie nie skłamać, do czego jeszcze w życiu nic mnie chyba nie zmusiło, złożyłem dowód zdumiewającej cierpliwości, niewymownie długo wyczekując uporania się z lekturą gazety, która wzbudziła we mnie przekonanie, że mi przypadnie do smaku, co po upływie tyłu a tyłu minut, mających, jak się zdawało, rozciągłość godzin, okazało się nawet prawdą. Z okieneczka pałacyku myśliwskiego wyglądała jedna z najbardziej opuszczonych i milutkich istotek kobiecych, jakim kiedykolwiek tęskno było za porządnym rozruszaniem. Ale o tym sza, bo taki romantyzm wydaje mi się zbyt cikliwy, by wytrzymać impet mego realistycznego pisarstwa, aktualnie skupiającego się na mocniejszym przedmiocie, mianowicie swego rodzaju Buffalo Billu, który starał się zaniepokoić mnie uwaga, że ma sześcioro oczu oraz odznacza się korzystną zdolnością spania i jednocześnie rozglądania się

bacznie na wszystkie strony. Nie jestem sobą, jeśli nie powiedział mi prosto w twarz, że podług wyrazu mego oblicza uważa mnie za akademika [...]. (Walser, 2013: 37-38)

Tekst ów, liczący sobie nieco ponad dwie stroniczki, kończy Walser (2013: 38-39) osobliwym wyznaniem:

Istnieje poniekąd niemczyzna eseistyczna, ale ponadto niemczyzna opowiadania historii albo napoleońska, szturmująca i pokonująca mosty Lodi, wywijająca sztandarem fantazji, ulegająca porywom, rozmiłowana we wszelkiej zadumanej bezmyślności niemczyzna źródłowa albo spontaniczna, co pozwoliłem sobie jeszcze przelotnie [...] zasugerować, nim oddaliłem się na dystans, pilnie, jak sądziłem, pożądaną dla nadania formy memu przeżyciu, które tu oto stało się wiadomością. Dumny jestem z tych liniiek.

Zwracam uwagę na przedostatnie zdanie, ponieważ zawiera się w nim, jak mi się wydaje, określony program literacki, wyrażony nie całkiem poważnym tonem, ale kto powiedział, że poważnych myśli nie wolno wyrażać tonem żartobliwym. Program ów dotyczy literatury sytuującej się w opozycji do systemu literatury i procedur jej uhistoryczniania.

Walser urodził się w szwajcarskim mieście Biel. Początkowo obrał sobie zawód komisanta bankowego, jednak wkrótce zaczął coraz więcej sił poświęcać pisarstwu. Przeniósł się do Berlina, jednego z najważniejszych centrów europejskiej kultury przełomu XIX i XX w. Zaczynał od poezji, nieco później zwrócił się ku prozie, która stała się głównym obszarem jego aktywności literackiej. Napisał trzy powieści, z których zwłaszcza jedna, *Jakob von Gunten* z r. 1909, przyniosła mu uznanie krytyki i czytelników ze względu na sugestywny obraz szkoły jako instytucji opresyjnej. Lecz największą oryginalnością odznaczały się małe utwory prozą, regularnie publikowane w czasopismach literackich i wydawane później w formie książkowej. Przez pewien czas cieszyły się one dużym wzięciem wydawców, jednak po kilku latach czytelnicy i krytycy zdudzili się przewidywalnym, jak utrzymywali, stylem małych próz Walsera i zaczęli odwracać się od jego twórczości. Co prawda i sam pisarz, coraz bardziej krytyczny wobec reguł panujących na rynku literackim, czynił wiele, aby o nim stopniowo zapomniano. Od r. 1929 aż do śmierci przebywał w zakładach psychiatrycznych. Jego prozę odkryto ponownie w latach 60. i 70. – od tamtej pory Walsera uznaje się za jedno z najciekawszych zjawisk na mapie XX-wiecznej literatury, nie tylko niemieckojęzycznej, ale i powszechnej.

Na legendę biograficzną Walsera składa się osobliwy tryb życia, przede wszystkim wielokilometrowe piesze wędrówki, którym oddawał się

z pasją przez całe życie (podczas jednej z takich wędrówek, zimą, zmarł), częste zmiany pracy i miejsca zamieszkania, samotniczy tryb życia, potem zaś nigdy niepotwierdzona ostatecznie diagnoza schizofrenii – choroby, którą Walser być może tylko symulował. Na powstanie legendy literackiej największy wpływ miały z kolei tzw. *mikrogramy*. To ogromny, powstały w drugiej połowie życia i w większości nieopublikowany aż do lat 80. XX w. zbiór utworów prozą, małych w trojakim znaczeniu: po pierwsze są to teksty objętościowo niewielkie; po drugie Walser zapisywał je skrajnie zminiaturyzowanym pismem, używając cienko zaostrzonych ołówków (poszczególnych słów i ich sekwencji nie można odczytać nieuzbrojonym okiem); po trzecie, autor z rozmysłem sięgał po papier z „recyklingu” (marginesy książek, gazet, starych zeszytów, serwetki, nieaktualne kalendarze, nadesłane pocztówki, brzegi listów, koperty, bilety itp.), co nie wynikało z biedy, lecz było świadomym wyborem: ikonograficzny i materiałowy aspekt aktu pisarskiego z pewnych względów musiał mieć dla autora wartość co najmniej równorzędną względem przesłania utworu i jego formy artystycznej, tradycyjnie dwóch najważniejszych wyznaczników wartości tekstu literackiego.

Walser wybiera tak niecodzienną metodę tworzenia literatury z kilku powodów. Jednym z nich jest z pewnością narastająca niechęć do praktyk współczesnego mu rynku literackiego, który w jednym z listów nazywa „fabryką uzwyczajniania niezwyczajności” (Walser, 1985: 59)¹. Główną cechą owego rynku, a może po prostu cechą ówczesnego systemu literatury jako takiej, jest coś, co w rozmowie z Carlem Seeligiem (2003: 112), w r. 1947, pisarz nazwie „imperializmem” literatury, „terroryzującą” czytelników niepohamowanymi aspiracjami do „wielkości” – po pierwsze wielkości przesłania ideowego, po drugie wielkości formy artystycznej. Na ten pierwszy rodzaj terroru Walser odpowiada, ostentacyjnie ignorując tzw. „wielkie” tematy literatury, na ten drugi – skrajnie posuniętą impresyjnością, aluzyjnością, skojarzeniowością, ulotnością i afabularnością. Co więcej, obie te odpowiedzi czyni niewidocznymi, nawet dla siebie samego – bo mikrogramy da się wprawdzie pisać, ale nie sposób ich później odczytać bez wsparcia specjalistycznej aparatury.

Można powiedzieć, że Walser na swój prywatny użytek próbuje odmiennie spozycjonować akt pisarski: czyniąc go dosłownie nieczytelnym, chce wyrwać się z żelaznego uścisku systemu literatury; sprawić, by nie mógł się do niego dobrać, choćby w najlepszej wierze, żaden jej przyszły

¹ Wszystkie nieopisane inaczej w liście bibliograficznej przekłady tekstów obcojęzycznych pochodzą od autora artykułu.

historyk. Kwestia wartościowania traci na znaczeniu, miarą literatury przestają być (arcy)dzieła, będące jedynie wypadkową ocen czytelników, krytyków i badaczy oraz pozostałych reguł funkcjonowania rynku literackiego (np. skutecznej promocji). Miarą tą jest teraz samo pisanie *in statu nascendi*, jako materialna forma pewnego (ulotnego) wrażenia. W jednym z listów pisarz porównuje swoje utwory do malutkich tancererek, które „tańczą tak długo, póki, całkiem wyczerpane, nie upadną ze zmęczenia” (Walsler, 1984: 45). Trudno o celniejszą autocharakterystykę: figura upadku nie tyle ma wskazywać na porażkę „tancerki” (czyli tekstu), ile podkreślać ulotność wrażenia ewokowanego przez „taniec” (czyli tekst).

Z tego powodu mikrogramy Walsera nie nadają się jako budulec pomników historii literatury. Można wręcz zaryzykować twierdzenie, że ostentacyjnie odwracają się do niej plecami, niezainteresowane taksującymi spojrzem historyków – przedstawicieli instytucji, z którą Walsler nie chce mieć nic do czynienia. Historycy przekonują na wszelkie sposoby, że w swych ocenach kierują się wyłącznie obiektywnymi kryteriami estetycznymi, nie dostrzegając, iż wartościowanie w obszarze krytyki i badań literackich jest w ogromnym, jeśli nie decydującym stopniu, efektem funkcjonowania określonych instytucji, przybierających z czasem coraz bardziej technokratyczny charakter, co ma związek z ogólnymi procesami technokratyzacji sztuki, nauki i modeli kształcenia w XIX i XX w. Być może się mylę, ale jestem przekonany, że literatura może być „myślana” poza tym obszarem; co więcej, sądzę, że historia, jako instytucja, nie jest naturalnym „ekosystemem” literatury. Mikrogramy – w pewnym sensie doskonale „ahistoryczne”, bo w zamyśle „niewidzialne” dla historii teksty literackie – pokazują, że to przekonanie nie musi być wcale fałszywe.

W związku z tym pojawia się, oczywiście, kolejna kwestia: czy w ogóle dobrze się stało, że utwory te odcyfrowano i opublikowano w formie książkowej? Czy dobrze się stało, że wzięli je na warsztat krytycy, badacze i historycy literatury? Czy dobrze się stało, że teraz piszę o nich ja, który w końcu sam jestem badaczem? Może raczej należałoby pozwolić im po prostu tańczyć, a potem, kiedy już się zmęczą, upaść? Mówi się czasem, że historia jest m.in. po to, by ocalać od zapomnienia. Tylko czy wszystko musi być pamiętane? Może istnieje też taka literatura, która, nawet jeśli jest wybitna, pamiętana być nie chce? I może powinniśmy to zaakceptować? Nie wiem, czy w swojej bibliotece Borges przewidział w ogóle miejsce dla autorów w rodzaju Walsera, z jego nieczytelnymi mikrogramami. Ostatecznie jednak Biblioteka Babel to tylko jeden z możli-

wych wszechświatów. Kto powiedział, że najlepszy? Zostawiam siebie i Czytelnika z tymi kilkoma, niebłahymi, jak mi się zdaje, pytaniami, na które nie ma chyba jednoznacznej odpowiedzi.

Bibliografia

- Borges, Jorge Luis (2003). „Biblioteka Babel”. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski. W: J.L. Borges. *Fikcje*. Przeł. A. Sobol-Jurczykowski & S. Zembrzuski. Warszawa: Prószyński i S-ka. 64-72.
- Czapliński, Przemysław (2014). „Literatura światowa i jej figury”. *Teksty Drugie*, 4. 13-40.
- Foucault, Michel (2006). *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych*. Przeł. T. Komendant. Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria.
- Levin, Harry (1977). „Literatura jako instytucja”. Przeł. A. Gettlich. W: A. Mencwel (red.). *W kręgu socjologii literatury: Antologia tekstów zagranicznych*. T. 1. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 45-63.
- Lobin, Henning (2017). *Marzenie Engelbarta. Czytanie i pisanie w świecie cyfrowym*. Przeł. Ł. Musiał. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Seelig, Carl (2003 [1977]). *Wanderungen mit Robert Walser*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sławiński, Janusz (2006). *Miejsce interpretacji*. Gdańsk: Słowo / Obraz Terytoria. 5-19.
- Walser, Robert (1984). „Meiner kleinen Prosastückchen beliebt mir mit kleinen Tänzerinnen zu vergleichen...”. W: E. Pulver & A. Zimmermann (red.). *Robert Walser*. Zürich / Bern: Pro Helvetia / Zytglogge. 45-58.
- (1985). *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. T. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (2013). „Leniwie, to jest bez planu”. Przeł. M. Łukasiewicz. W: R. Walser. *Mikrogramy*. Przeł. M. Łukasiewicz, Ł. Musiał & A. Żychliński. Kraków: Korporacja Ha!art. 37-39.
- Wielka Encyklopedia Powszechna PWN*. (1962). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Mikołajek i inne chłopaki (oraz dziewczyny) – „male” książki w zglobalizowanym świecie

Zdefiniowanie literatury dla dzieci i młodzieży nie jest proste i nie od dziś stanowi przedmiot sporów badaczy, krytyków i teoretyków literatury. Rozbieżność opinii dotyczy podstawowego pytania: czy twórczość dla dzieci i młodzieży jest osobnym zjawiskiem literackim, czy też mieści się w literaturze ogólnej? W zależności od sposobu definiowania literatury, badacze opowiadali się – i w dalszym ciągu opowiadają – za jedną bądź za drugą opcją: nastawieni bardziej pojednawczo uważają, że literatura dla dzieci porusza te same problemy, co literatura dla dorosłych, rządzi się tymi samymi prawami, a w ostatecznym rozrachunku w obu wypadkach dzieli się wyłącznie na dobrą i złą. obrońcy tezy o odrębności literatury dla dzieci wskazują na jej wyjątkowy charakter, podkreślają typowy dla niej dydaktyzm i nachylenie ku niedoroślemu odbiorcy. Wyodrębnioną w ten sposób dziedzinę określają więc jako „osobną” lub „czwartą” (por. Cieślakowski, 1990). Zgodnie z tą koncepcją, literatura dla dorosłych zostaje nazwana „starszą siostrą” (Adamczykowa, 2008: 17), której twórczość dla dzieci stara się dotrzymać kroku. Albowiem, jak twierdził Kazimierz Wyka (1990: 506), w piśmiennictwie dla dzieci, jak w szklanej kuli, odbijają się wszystkie problemy literatury ogólnej¹.

Tymczasem stosunek do literatury dla dzieci pozostaje ambiwalentny, gdyż pomimo sporej liczby wiernych czytelników, jest ona nadal marginalizowana, a nawet traktowana z pogardą przez elity kulturalne i akademickie. Mimo prężnie rozwijających się badań, w ośrodkach uniwersyteckich wciąż jeszcze twórczość dla dzieci zajmuje miejsce drugorzędne, gdyż jest kwalifikowana jako paraliteratura względnie „literatura

¹ Interesujący przegląd poglądów badaczy i badaczek tej odmiany piśmiennictwa na temat jej statusu, wyznaczników, sposobu istnienia oraz różnic pomiędzy twórczością dla dzieci i dorosłych przedstawia Maciej Skowera (2017).

podrzędna” – podrzędna względem „prawdziwej literatury”, ponieważ zbyt uboga, podlegająca zbyt wielu ograniczeniom i uproszczeniom. Jej słabość estetyczna miałaby wynikać z przypisanego jej dydaktyzmu, bo czy pedagogikę i literaturę można w ogóle pogodzić? I czy kryteria literatury dla dorosłych mogą być zastosowane do literatury dla dzieci? (por. Prince, 2015: 23-26).

Czy literatura dla małych musi być koniecznie literaturą „małą”? Ocena taka się pojawia i bywa często deprecjonująca. Nie ustrzegł się jej również Grzegorz Leszczyński, który w swoim skądinąd pięknym eseju *Wielkie małe książki. Lektury dzieci. I nie tylko* podejmuje się obrony literatury dla dzieci, również przed uzurpatorską władzą, jaką chcą nad nią sprawować dorośli. Jednakże broniąc wielkości literatury dla młodych czytelników, zapewne wbrew swoim intencjom, niekiedy ją pomniejsza:

[M]ały człowiek też ma swoje psychiczne dramaty, swoje smutki i kłopoty, też przeżywa krzywdę, odrzucenie, samotność, niesprawiedliwość. My dorośli, nad losem Stefci Rudeckiej albo Romea i Julii, a oni, malutcy, nad losem królowny i pазia albo najmniejszego z piskląt – wszyscy przechodzimy od czasu do czasu przez ten rytuał wzruszeń. (Leszczyński, 2015: 32-33)

Jakkolwiek dla badacza jest oczywiste, że dziecko i dorosły człowiek mają takie same prawa do obcowania ze sztuką, przeżywania wzruszeń i emocji i że sztuka (a więc również literatura) potrzebna jest tak samo dorosłym, jak i dzieciom, to jednak jego rozważaniom towarzyszy pewna nuta wyższości: mały człowiek potrzebuje małej sztuki, na miarę jego małego świata, „[b]o sztuka, także ta malutka sztuka, z którą obcuje malutki człowiek, oddaje to, co wiąże się z odwiecznymi marzeniami i pragnieniami człowieka: wspólnotę, jedność, ciepło rodzinnego domu, obecność bliskich, od których emanuje dobro i spokój. To jest nasz mały raj...” (Leszczyński, 2015: 33). Obrona literatury dla dzieci przed zakusami dorosłych w imię ratowania jej spontaniczności i autentyzmu prowadzi autora do nazwania jej „dziecięcym gettem literackim”, nad którym dorośli nie powinni sprawować jurysdykcji (Leszczyński, 2015: 83). Nazwa ta wydaje się jednak co najmniej kontrowersyjna, a koniec końców okazuje się zresztą, że to „wielka poezja [...]” – to znaczy adresowana do dorosłych – „[...] powinna towarzyszyć każdemu dniu dziecięcego wzrastania” (Leszczyński, 2015: 69).

Aby więc nie nazywać literatury dla dzieci „małą”, aby uniknąć ambiwalentnego wydźwięku tego określenia, proponuję – trochę z przymrużeniem oka – nazwać ją nie „małą”, lecz „mniejszą”, w tym sensie, że nieustannie odnosi się do literatury większej, to znaczy literatury ogół-

nej, literatury dla dorosłych, że relacja, jaka ją z nią łączy naznaczona jest ciągłym napięciem. O charakterze literatury dla dzieci jako literatury „mniejszej” decydowałyby stan pewnej zależności, a zarazem poszukiwanie autonomii, odrębności, własnego języka.

W moim artykule chciałabym opowiedzieć o niezwykłym spotkaniu, jakie miało miejsce w literaturze dla dzieci w Polsce, o spotkaniu dwóch bohaterów pochodzących z dwóch różnych literackich światów – francuskiego Mikołajka i hiszpańskiego Mateuszka. Stało się ono możliwe dzięki przekładowi i pewnej strategii czy też polityce wydawniczej. Interesować mnie będzie, jak do tego wydarzenia doszło i co z niego dla obu bohaterów (a także czytelników) wynikało.

Żeby jednak to wszystko zrozumieć, trzeba zacząć od prehistorii. Pierwszy był oczywiście Mikołajek, czyli Petit Nicolas, który narodził się w 1956 r. jako pomysł rysownika Jeana-Jacques’a Sempégo, najpierw w wersji rysunkowej, w belgijskim tygodniku „Le Moustique”. Od 1959 r., już jako owoc współpracy Sempégo i René Gosciniego, literackie opowieści o przygodach Mikołajka były drukowane na łamach francuskich czasopism „Pilote” i „Sud Ouest Dimanche”. To René Goscinny wymyślił Mikołajkowi całą bandę kolegów o dziwnych imionach: Euzebiusz, Rufus, Maksencjusz, Ananiasz. W 1960 r. zbiór opowiadań *Le Petit Nicolas* ukazał się w formie książki nakładem wydawnictwa Denoël. To pierwsze wydanie nie odniosło wielkiego sukcesu, w przeciwieństwie do czterech kolejnych części cyklu, które pojawiły się na rynku francuskim w latach 1961-1964 (Dupuis, 2009)². Obecnie seria o Mikołajku jest nie tylko klasykiem literatury dziecięcej, obecnym w podręcznikach szkolnych, lecz także prawdziwym światowym bestsellerem, przełożonym na ponad czterdzieści języków i powielanym w wielomilionowych nakładach³.

W Polsce *Mikołajek* ukazał się po raz pierwszy w 1964 r. nakładem Naszej Księgarni, w przekładzie Toli Markuszewicz i Elżbiety Staniszkis. Dwie pierwsze części cyklu zostały wydane pod wspólnym tytułem *Rekreacje Mikołajka*. Kolejne książki ukazały się dopiero na przełomie lat 70. i 80., już w innym przekładzie – Barbary Grzegorzewskiej. Jako pierwsza, w 1979 r., ukazała się czwarta część cyklu *Mikołajek i inne chłopaki*, następnie w 1980 trzecia część – *Wakacje Mikołajka*, a na koniec, w 1982, ostatnia – *Joachim ma kłopoty*⁴. Jakkolwiek wydania tych

² *Les Récits du Petit Nicolas* (1961), *Les Vacances du Petit Nicolas* (1962), *Le Petit Nicolas et les copains* (1963), *Joachim a des ennuis* (1964).

³ Według informacji z oficjalnej strony internetowej *Mikołajka* nakład wszystkich wydań przekracza 15 milionów egzemplarzy (por. IMAV, 2017).

⁴ W 1997 r. tytuł zmieniono, zgodnie z sugestią francuskiego wydawcy, na *Mikołajek ma kłopoty*.

książek nie miały bardzo wysokich nakładów (10-30 tys. egzemplarzy)⁵, bohaterowie i ich przygody były znane szerszej rzeszy czytelników dzięki wybranym opowiadaniom zamieszczanym w latach 1979-1988 w popularnych (i wysokonakładowych) czasopismach dla dzieci i młodzieży: „Świerszczyku”, „Płomyczku”, „Płomyku” i „Świecie Młodych”⁶. Książki wydawane przez Naszą Księgarnię charakteryzowały się od początku białą, twardą okładką z rysunkiem Sempégo oraz kwadratowym formatem (17 na 17 cm) nawiązującym do pierwszych francuskich wydań *Mikołajka*, które w takim właśnie kształcie ukazały się w latach 60. w wydawnictwie Denoël.

Po upadku PRL-u, w nowej rzeczywistości ekonomicznej, książki o Mikołajku nadal cieszyły się popularnością. Od 1996 r. wznowienia wszystkich części ukazywały się właściwie co roku nakładem Naszej Księgarni (zob. Paprocka, 2012: 374). Warto również przypomnieć, że w 2005 r. wydawnictwo Znak wydało *Nowe przygody Mikołajka*, przekład wcześniej niepublikowanych opowiadań, odnalezionych przez córkę René Gosciniego, Annę, i wydanych we Francji rok wcześniej. Kolejny tom, *Nowe przygody Mikołajka*, ukazał się w 2007 r., zaś dwa lata później w księgarniach pojawiły się *Nieznane przygody Mikołajka*. Wydaniom tym towarzyszyła i nadal towarzyszy profesjonalna kampania promocyjna i marketingowa. Na rynku ukazały się rozmaite gadżety reklamujące książki, a także książeczki dla młodszych dzieci oraz audiobooki. Popularność *Mikołajka* starało się jednak wykorzystać już wcześniej wydawnictwo Nasza Księgarnia, które na początku nowego tysiąclecia opublikowało całą serię książeczek w charakterystycznym, łatwo rozpoznawalnym kwadratowym formacie, nawiązującym do znanych wydań opowiadań Sempégo i Gosciniego. W tej właśnie kolekcji ukazało się w latach 2002-2004 siedem książek o Mateuszku autorstwa hiszpańskiej pisarki Elviry Lindo⁷, którym dalej poświęcimy nieco więcej uwagi. Publikacja ta, wyróżniająca się wyjątkowo dużą liczbą tomików, jest zarazem jedynym przekładem z języka obcego wydanym w interesującej nas

⁵ W 1983 r. Elżbieta Zaleska (1983: 104), recenzując wydanie książki *Joachim ma kłopoty*, zauważyła: „Czytelnik w każdym wieku mógłby odnaleźć w tej książce coś dla siebie pod warunkiem, że byłaby ona dla niego dostępna, co przy dwudziestotysięcznym nakładzie jest przecież niemożliwe”.

⁶ W swoim doskonale udokumentowanym artykule poświęconym historii polskich wydań przygód Mikołajka, Michał Rogoż (2009: 232) wymienia tytuły dwudziestu opowiadań.

⁷ *Mateuszek* (2002), *Mateuszek i kłopoty* (2002), *Jestem Super-Mateuszek* (2002), *Mateuszek i tajemne sprawy* (2003), *Mateuszek w trasie* (2003), *Głupek i ja, Mateuszek* (2003), *Sekret Mateuszka* (2004). Wszystkie części zostały przełożone przez Annę Trznadel-Szczepanek i zilustrowane przez Juliana Bohdanowicza.

serii, w której w latach 2003-2008 ukazały się przede wszystkim książki polskich autorów. Możemy tu wymienić cykl o Julku Jana Karpia⁸, dwa tomiki opowiadań Elżbiety J. Bartosik-Trebickiej, których bohaterami jest rodzeństwo Piotr i Magda⁹, historyjki o Zuźce autorstwa Doroty Suwalskiej pt. *Znowu kręcisz, Zuźka* (2004), przygody Białorusina Saszy w polskiej szkole opowiedziane przez Ewę Grętkiewicz w *Szczękającej szczęce Saszy* (2005), czy wreszcie dwie książeczki, w których występują przyjaciele – Kuba i Wojtek, napisane przez Małgorzatę Strękowską-Zarembę¹⁰. Wszystkie te książki wydano w jednolitej szacie graficznej bardzo wyraźnie przypominającej książki autorstwa Sempégo i Goscinnego, jakkolwiek ich treść tylko luźno nawiązuje do serii o Mikołajku: bohaterami opowiadań są dzieci, uczniowie szkoły podstawowej, a tematem – wydarzenia z życia codziennego, domowe i szkolne perypetie. W tę strategię wpisuje się wydana kilka lat później przez to samo wydawnictwo, Naszą Księgarnię, seria podobnych, kwadratowych książeczek, opatrzona wyraźnym adresem: „Dla fanów Mikołajka”. Znajdziemy w niej dwie części opowiadań Leszka K. Talki o niesfornym rodzeństwie Pitu i Kudłatej¹¹, historię zwariowanej rodziny Mirka, Julii i Helenki pt. *Ratunku, marzenia!* (2011) napisaną przez Dorotę Suwalską oraz książkę o rezolutnej Lilce, jej starszej siostrze i młodszym bracie pt. *Lilka i spółka* (2013) autorstwa Magdaleny Witkiewicz.

Warto jednak przypomnieć, że Nasza Księgarnia nie była pierwszym wydawnictwem, które starało się zdyskontować popularność *Mikołajka*. Charakterystyczne książeczki nawiązujące formatem do serii o Mikołajku wydało jako pierwsze, na początku lat 90. XX stulecia, wydawnictwo Tenten. Pierwszą z nich jest książka Maryny Miklaszewskiej, *Mikołajek w szkole PRL*¹² (1991), w której banda Mikołajka (Spytko, Masław, Ziemomysł, Mściwój i Pękosław), niszczy mienie społeczne, ryjąc cyrklem na ławkach napisy „WRON WON!” i „Solidarność zwycięży”¹³. Świadome

⁸ *Ranyboskie Julek!* (2003), *Julek czyli Karp* (2004), *Dzień Karpia* (2005). Części cyklu zostały zilustrowane przez Katarzynę Koczubiej-Pogwizd.

⁹ *Jeden plus jedna* (2004) oraz *Jeden plus jedna. Kolejne starcie* (2006). Książki zostały zilustrowane przez Annę Nożko-Domaszewska.

¹⁰ *Bery, gangster i góra kłopotów* (2006) i *Wakacje z krową, czołgiem i przestępcą* (2008). Książeczki zostały zilustrowane przez Joannę Zagner-Kolat.

¹¹ *Pitu i Kudłata dają radę* (2011) oraz *Pitu i Kudłata idą na całość* (2012). Części zostały zilustrowane przez Juliana Bohdanowicza.

¹² Tom ilustrował Masław [Mikołaj Chylak]. Pierwsze wydanie książki ukazało się w 1986 r. w niezależnej Oficynie Wydawniczej Rytm. Autorka posłużyła się pseudonimem „Miłosz Kowalski”.

¹³ Zob. rozdział „Wizyta milicjanta” (Miklaszewska, 1991: 5-17).

nawiązanie do *Mikołajka* posłużyło tu autorce do przedstawienia absurdalnej, śmieszno-strasznej rzeczywistości szkolnej w Polsce późnych lat 80., tuż po zniesieniu stanu wojennego. Drugą książką jest przekład niewielkiej powieści Patricka Modiano, *Catherine Certitude*¹⁴. Pretekstem do wydania tej poetyckiej opowieści w serii nawiązującej do *Mikołajka* były, jak się wydaje, tylko i wyłącznie ilustracje Jeana-Jacques'a Sempégo, gdyż jej treść w żaden sposób nie może kojarzyć się z przygodami bohatera wymyślonego przez Goscinnego. Jedynie z kronikarskiego obowiązku wspomnę jeszcze, że podobną strategię jak Nasza Księgarnia wybrał drugi wydawca *Mikołajka* – krakowski Znak, publikując serię „Kumple Mikołajka”¹⁵.

Bohater opowiadań Elviry Lindo, Mateuszek, pojawił się więc w Polsce w towarzystwie prawdziwego tłumu postaci – dziewczyn i chłopaków – podobnych do Mikołajka. Ta nowa kontekstualizacja utworu dokonana przez Naszą Księgarnię oraz inne wydawnictwa wymaga komentarza i wyjaśnienia, gdyż przyjęta strategia wydawnicza w pewien sposób interweniuje w znaczenie tekstu¹⁶. Przyjrzyjmy się zatem obu książkowym cyklom i ich bohaterom.

Świat Mikołajka czerpie zarówno z doświadczeń Goscinnego, wzorowego ucznia francuskiego gimnazjum w Buenos Aires, jak i ze szkoły w Bordeaux, do której uczęszczał Sempé, mając raczej opinię łobuziaka (Pilch, 2016). Nie dowiadujemy się jednak, gdzie mieszka Mikołajek. W żadnym z opowiadań nie ma na ten temat najmniejszej wskazówki. Taka była intencja autorów – Mikołajek miał mieszkać wszędzie i nigdzie. Podobnie płynne są ramy czasowe opowieści, jakkolwiek niektóre elementy, takie jak pojawienie się telewizji czy brak koedukacji w szkole, pozwalają usytuować wydarzenia w latach 50. XX w. Cykl o Mikołajku ukazuje dzieciństwo idealne, odwołuje się do wspólnych doświadczeń, szkolnych przeżyć. Jest to świat beztroski i bezpieczny, raj, w którym „fangi w nos” nikomu nie robią krzywdy, a kłótnie między rodzicami kończą się zawsze dobrze. Książki tworzące cykl ujmują humorem, życzliwo-

¹⁴ Polskie tłumaczenie, wydane w 1992 r., dokonane przez Reginę Grędeń nosi tytuł *Katarzyna*. Książkę, w tym samym tłumaczeniu, choć innym formacie, wznowiło w 2009 r. wydawnictwo Czuły Barbarzyńca pod tytułem *Katarzynka*.

¹⁵ W serii tej ukazały się m.in. następujące powieści: *Jaśki* Jeana-Philippe'a Arrou-Vignoda (2010, przeł. Joanna Schoen), *Banda Michałka* Ewy Karwan-Jastrzębskiej (2013), *Pitu i Kudłata w opalach* Leszka K. Talki (2014).

¹⁶ Wpływ wydania przekładu przygód Mikołajka na polską literaturę dla dzieci i jego wykorzystanie w polityce wydawniczej interesuje również, choć przede wszystkim od strony przekładoznawczej, Natalię Paprocką (2012).

ścią i ciepłem, z jakimi autorzy traktują wszystkich swoich bohaterów, i postawą narratora, który, jak pisze Anna Maria Czernow (2008): „sprawiedliwie obdarza śmiesznością wszystkie postaci, bez względu na ich wiek i wykształcenie”. Ważną rolę odgrywają także ilustracje Sempégo, doskonale współgrające z tekstem. „Trudno wyobrazić sobie René Gosciniego bez rysunków Sempégo”, zauważa Joanna Olech (2005: 73) i dodaje: „Genialny rysownik, wiedziony niezawodną intuicją, narysował klasę Mikołajka pod postacią malutkich krasnali, kłębiących się u nóg osamotnionych dorosłych. Czuje się po prostu, że koledzy Mikołajka są ruchliwi jak termity, to nadpobudliwy żywioł, nad którym nikt nie jest w stanie zapanować”.

Popularność *Mikołajka* zbudowana jest na pewnej nostalgii, która idealizuje każde dzieciństwo, zarówno szczęśliwe jak i nieszczęśliwe, na tęsknocie za niewinnością, za beztroską, za czasem, w którym nawet największe smutki nie trwają długo. Kluczem do sukcesu była na pewno wymyślona przez Gosciniego narracja prowadzona „z punktu widzenia dziecka”: „Ukryty za plecami Mikołajka pisarz nigdy nie pozwala sobie mówić głosem dorosłego, nie moralizuje, nie wymyśla puent” (Olech, 2009: 73). Ale światy dziecka i dorosłego są w istocie bardzo podobne. Chłopcy pragną być dorośli, a dorośli marzą o powrocie do dzieciństwa:

Mikołajek i inne chłopaki znaczną część swego czasu poświęcają na nieudolne (stąd komizm) próby naśladowania dorosłych, w tę też stronę kieruje się większa część ich marzeń. Dorośli z kolei udają wprawdzie dorosłych, lecz ich najgłębszym marzeniem jest powrót do rozkoszy dzieciństwa i trzeba doprawdy niewiele, by rzucili się na nie z dziecinna zachłannością. (Suchecki, 2001: 34)

Nawet jeśli czytelnikom z XXI w. rzeczywistość opisana w opowiadaniach może wydawać się cokolwiek anachroniczna, warto zdać sobie sprawę, że było już tak w momencie, kiedy książki zostały napisane. Świat Mikołajka budują wszak wspomnienia ze szkoły, do której autorzy cyklu chodzili w latach 30. XX w. Lecz jest to też rodzaj baśni, czy jak chcą niektórzy – mitu¹⁷, stąd uniwersalny i międzypokoleniowy sukces *Mikołajka*. Barbara Grzegorzewska, zapytana o fenomen ponadczasowości książek Sempégo i Gosciniego, odpowiedziała:

Autorom w genialny sposób udało się stworzyć bardzo typowe postaci. Na pewno w każdej klasie znajdują się uczniowie tacy jak Ananiasz, Rufus, Gotfryd, Euzebiusz czy Kleofas. Wszyscy znamy dziewczynki podobne do

¹⁷ Dla historyka komiksu Patricka Gaumera *Mikołajek* stał się francuskim mitem, który przenosi nas do nieistniejącego już świata (Morin & Delcroix, 2014).

Jadwini, Ludeczki albo Izy. Każdy miał w szkole podstawowej nauczycieli takich jak wychowawczyni Mikołajka, a kiedy czytam o dyrektorze, staje mi przed oczami dyrektor szkoły, do której chodziłam jako dziecko. Rodzice Mikołajka oraz innych chłopców [...], stryjek Eugeniusz, Bunia, ciotki i kuzynki to wszystko postaci, które znamy z życia. Tak samo typowe są opisane w opowiadaniach sytuacje – bez względu na to, czy mają miejsce w szkole, w domu, w restauracji, na bazarze, u dentysty, w czasie wakacji spędzanych z rodzicami czy też pobytu na koloniach. Autorzy uchwycili to, co najistotniejsze i fakt, że dziś mamy nieco inne realia, niczego tutaj nie zmienia. (Znak, 2009)

Kiedy tłumaczka *Mikołajka* wypowiadała te słowa¹⁸, książka od dawna już była częścią kanonu literatury dziecięcej. Można się jednak zastanawiać, jak ten francuski bestseller był odbierany w czasach PRL-u. Nakład pierwszych polskich wydań z lat 60. i przełomu lat 70. i 80. był niewielki, co, jak pisze Michał Rogoż (2009: 232), mogło odzwierciedlać ostrożną politykę państwa w stosunku do literatury zachodniej, nawet tej neutralnej ideologicznie. Być może mieszczański świat przedstawiony w *Mikołajku* nie był wystarczająco dydaktyczny; być może raził również pewien łagodny anarchizm, satyryczny obraz szkoły. Potwierdzeniem tego faktu byłby nikły odzew na łamach prasy specjalistycznej czy społeczno-kulturalnej¹⁹. Recenzja Heleny Skrobiszewskiej (1964: 1075), jaka ukazała się w 1964 r. w czasopiśmie „Nowe Książki”, nie jest pochlebna: podkreśla antypedagogiczny charakter tekstu, anegdotyczny i pastiszowy obraz rzeczywistości, schematyzm i monotonię środków literackich „zdających znacznie lepiej egzamin raczej w «felietonie niedzielnym»”. Recenzje wydań z przełomu lat 70. i 80. są bardziej entuzjastyczne, świadczą też o ogromnej popularności opowiadań: książka znikła z księgarń na pniu, notuje w 1979 r. Zofia Beszczyńska (1979: 28). Tymczasem Barbara Grzegorzewska wspomina, że kiedy w połowie lat 70. zgłosiła się do wydawnictwa z propozycją przetłumaczenia *Mikołajka*, była przekonana, że przekład polski nie istnieje (Znak, 2009). Potwierdza to fakt, jak bardzo książki tandemu Sempé i Goscinnny były rozchwytywane, poszukiwane i niedostępne dla wielu potencjalnych czytelników. Zdarzało się podobno, że wypożyczone egzemplarze nie wracały do bibliotek (Herma, 2009: 54).

¹⁸ Wywiad pochodzi z materiałów prasowych towarzyszących premierze książki *Nieznanne przygody Mikołajka* (Znak, 2009).

¹⁹ W 1979 r., w recenzji *Mikołajka i innych chłopaków*, Zofia Beszczyńska (1979: 28) zauważyła nie bez pewnej dozy ironii: „O «Mikołajkach» [...] napisano niewiele, u nas ostatnio – w *Nowym słowniku literatury dla dzieci i młodzieży*, wszędzie, oprócz tego, że opowiadania są pełne humoru, mówi się o intencji satyrycznej, i zresztą bardzo słusznie, bo o czym tu pisać więcej?”

Jeśli dzisiaj odbiera się *Mikołajka* jako książkę o uniwersalnym przesłaniu – o pogodnym i beztróskim dzieciństwie, o kwintesencji chłopięctwa – to jednak zapomina się, że opowiadania o Mikołajku mają swój kontekst społeczny, kulturalny i historyczny. Dziś nieco zamazany, w czasach PRL-u był, jak się wydaje, bardziej czytelny. Barbara Grzegorzewska wspomina dylematy, jakich doświadczała jako tłumaczka:

Różnica między poziomem życia w krajach Zachodu a naszą przasną polską rzeczywistością była tak ogromna, że pewne słowa, jak na przykład *rocquefort* czy *camembert*, wymagały objaśnień w przypisach. Myślę też, że wielu ówczesnym czytelnikom, a zwłaszcza dzieciom, dziwny musiał wydawać się świat, gdzie prawie wszyscy mieli domki i samochody, gdzie mamy nie chodziły do pracy, tylko zajmowały się domem, gdzie w święta jadało się homary. (Znak, 2009)²⁰

Ale *Mikołajek* ma też swoje drugie dno: przygody, jakkolwiek zawsze humorystycznie zakończone, każą zadumać się nad nie zawsze łatwymi doświadczeniami dzieciństwa. W tekście została zawarta, czytelna przede wszystkim dla dorosłych odbiorców, pewna krytyka społeczeństwa, szkoły, rodziny (Rembowska, 2016). Dorośli – rodzice, nauczycielka, dyrektor szkoły czy opiekun klasy – wykazują się często bezradnością, krótkowzrocznością, brakiem opanowania i niekonsekwencją. Wydaje się więc, jak zauważa Rogoż (2009: 240), że cykl o Mikołajku stał się prekursorem literatury antypedagogicznej, w której bohater kontestuje narzucaną mu przez dorosłych rzeczywistość, ukazując nieskuteczność i nielogiczność metod wychowawczych stosowanych przez rodziców i nauczycieli²¹: „Bezradność pedagogów śmieszy, ale nie odbiera do nich sympatii, opowiadania nie wykreowały w zasadzie żadnej postaci negatywnej”. Opowiadania o Mikołajku sytuują się pomiędzy pedagogiką a antypedagogiką, ich komizm niweluje wszystkie różnice, gdyż przedmiotem śmiechu są zarówno dorośli, jak i dzieci. Ale, jak zauważa Katarzyna Krason (2006: 32),

²⁰ O trudnościach związanych z oddaniem realiów francuskich, nieznanym polskim czytelnikom żyjącym w rzeczywistości PRL-u, tłumaczka wspomina również w radiowej rozmowie z Moniką Pilch (2016).

²¹ Warto podkreślić, że ukazanie się *Mikołajków* zbiega się w czasie z narodzinami nurtu antypedagogicznego w literaturze dla dzieci. Jednym ze znaczących wydarzeń było wydanie w Stanach Zjednoczonych, w 1963 r., książki Maurice’a Sendaka *Where the Wild Things Are* (Harper & Row). W tej ilustrowanej opowieści dziecku przyznaje się prawo do niegrzeczności, manifestowania negatywnych emocji, demonstrowania złości wobec dorosłych. Książka ta, uznawana dziś za jedną z najważniejszych lektur dla dzieci, ukazała się we Francji w 1967 r. w wydawnictwie Roberta Delpire’a pt. *Max et les maximonstres*; na temat problematycznej recepcji tego przekładu zob. Nières-Chevrel (2010). Jej polskie tłumaczenie, dokonane przez Jadwigę Jędryas i ilustrowane przez Maurice’a Sendaka, zostało wydane po raz pierwszy w 2014 r., pt. *Tam, gdzie żyją dzikie stwory* (Dwie Siostry).

to dzieci mają przewagę polegającą na znajomości słabych stron dorosłych, którą potrafią znakomicie wykorzystywać w trudnych sytuacjach: „Najzabawniejsza zatem warstwa książek o Mikołajku mieści się w zdrowej zasadzie zaspokojenia potrzeby przewyższenia dorosłych, którą fundują czytelnikowi autorzy”.

Ten trop antypedagogiczny utorował być może drogę *Mateuszkowi* Elviry Lindo. *Mateuszek*, czyli *Manolito Gafotas* ukazał się w Hiszpanii w 1994 r., czyli trzydzieści trzy lata po pierwszym, francuskim, wydaniu *Mikołajka*. Wcześniej był bohaterem audycji radiowej (Morgado, 2005: 107). Pierwsze siedem tomików ukazało się w latach 1994-2002, a w 2012 r. ukazał się tom ósmy, zatytułowany: *Mejor Manolo*, w którym bohater dorasta. Seria, wielokrotnie nagradzana, naznaczyła całe pokolenie i stała się w Hiszpanii prawdziwym bestsellerem, sprzedawanym w setkach tysięcy egzemplarzy, a nawet została wpisana na listę szkolnych lektur. Sukces książek potwierdziły dwa filmy pełnometrażowe oraz serial telewizyjny²², a popularność serii wkrótce przekroczyła granice Hiszpanii dzięki przekładom na ponad dwadzieścia języków.

Pytanie, które interesuje nas szczególnie, brzmi następująco: czy hiszpański *Mateuszek* jest podobny do francuskiego *Mikołajka*? Takie pokrewieństwo jednoznacznie sugeruje pierwsze polskie wydanie siedmiu tomów opowiadań Elviry Lindo, które ukazało się w latach 2002-2004 nakładem Naszej Księgarni. Jednolita forma książek, twarda, kwadratowa okładka z rysunkiem przedstawiającym głównego bohatera, a także pozostałe ilustracje Juliana Bohdanowicza, rysowane komiksową kreską, dobitnie akcentują podobieństwo do *Mikołajkowego* pierwowzoru. Również tytuły wyraźnie do niego nawiązują: druga część, *Pobre Manolito* (Biedny Manolito), nosi tytuł *Mateuszek i kłopoty*, przypominający tytuł ostatniego tomiku opowiadań Goscinnego: *Mikołajek ma kłopoty* (Paprocka, 2012: 383). Mariusz Herma (2009: 54) posuwa się wręcz do stwierdzenia: „Popularny «Mateuszek» Elviry Lindo, w hiszpańskim oryginale znany jako «Manolito», główne podobieństwa do «Mikołajka» zawdzięcza... polskiemu wydawcy”.

Trudno jednak zaprzeczyć licznym podobieństwom, które łączą francuską i hiszpańską serię, co zauważają zarówno polscy, jak i zagraniczni krytycy²³. Podobnie jak w wypadku *Mikołajków*, bohaterem *Mateuszków*

²² Film *Manolito Gafotas* (1999) został wyreżyserowany przez Luisa Miguela Albadalejo, a jego kontynuacja, pt. *Manolito Gafotas en ¡Mola ser jefe!* (2001), przez Joana Potau. Trzydzieści odcinków serialu *Manolito Gafotas* (2004) w reżyserii Antonia Mercero zostało wyprodukowanych przez prywatną stację telewizyjną Antena 3.

²³ O ile dla większości polskich recenzentów pokrewieństwo *Mateuszka* z *Mikołajkiem* nie ulega wątpliwości, a wręcz wynika z naśladownictwa (Leszczyński, 2002; Szargot, 2002;

jest dziecko, które opowiada o swojej codzienności. Tak jak u Sempégo i Goscinnego, w książkach Elviry Lindo mamy do czynienia z serią anegdot, świetnie opowiedzianych historyjek zakończonych komiczną puentą, wynikającą ze zderzenia świata dziecka ze światem dorosłych. Podobnie jak w *Mikołajkach* rzeczywistość przedstawiona ogranicza się do domu i szkoły, relacji z kolegami, członkami rodziny i sąsiadami. Tymczasem autorka w wywiadach nie potwierdza pokrewieństwa swoich książek z *Mikołajkiem*, wręcz przeciwnie, podkreśla, że inspiracją były dla niej wspomnienia z dzieciństwa, własnego i innych, zapewne bliskich jej osób (Argüeso Pérez, 2000: 46). „Mateuszek to ja”, mówi Lindo, wyjaśniając, że bohater jej książek ma jej neurotyczny i obsesyjny charakter, jest kimś w rodzaju jej wewnętrznego dziecka (López Trujillo, 2012)²⁴.

Najważniejsze różnice między obydwojma cyklami wynikają z umieszczenia akcji w różnych krajach, w różnym czasie i w odmiennym kontekście społecznym i rodzinnym. W opowiadaniach o Mateuszkach nie ma charakterystycznej dla *Mikołajka* nieokreślonej czasoprzestrzeni, wręcz przeciwnie, ich akcja rozgrywa się w konkretnym, wyraźnie nazwanym i scharakteryzowanym miejscu, a liczne odniesienia do faktów i wydarzeń, pojawianie się przedmiotów związanych z nowoczesnością, takich jak telefony komórkowe, gry komputerowe, postaci z popkultury, pozwalają wyraźniej usytuować ją w czasie. Rodzice Mikołajka, typowi przedstawiciele średniej klasy sprzed 1968 r., reprezentują tradycyjny model rodziny, gdzie mama zajmuje się domem, a tata, urzędnik, zarabia na życie. Rodzice Mateuszka reprezentują klasę mniej uprzywilejowaną – mieszkają w Madrycie, na osiedlu robotniczym, w dzielnicy Carabanchel (Górny) z widokiem na więzienie²⁵, w pobliżu parku, w którym rośnie tylko jedno drzewo, zwane Drzewem Wisielca. Rodziny kolegów Mateuszka odzwierciedlają współczesne przemiany społeczne: zdarzają się w nich rozwody, samotne macierzyństwo. Ojciec Mateuszka, kierowca ciężarówki, pracuje bardzo ciężko, w domu przebywa wyłącznie podczas weekendów, a kłopoty finansowe rodziny powracają nieustannie w opowieści. Rodzina Mateuszka żyje w społeczeństwie konsumpcyjnym (naznaczonym przez wszechobecność telewizji, reklam, promocji w sklepach), nieustannie konfrontowana z pragnieniami i potrzebami, które ono wytwa-

Horodecka, 2004), o tyle Rosa Taberero (1998) i Sarah Balon (2008) zadają sobie pytania o samą zasadność porównania obu zbiorów opowiadań, a od licznych punktów wspólnych istotniejsze są dla nich dzielące je różnice.

²⁴ Warto jednak przypomnieć, że opowiadania o Mikołajku (*El pequeño Nicolás*) ukazywały się w latach 80. XX w. w tym samym madryckim wydawnictwie Alfaguara, w którym Elvira Lindo opublikowała pierwszy tom *Mateuszka*.

²⁵ Do 1998 r. rzeczywiście znajdował się tam cieszący się złą sławą zakład karny dla więźniów politycznych, zburzony w 2008 r.

rza, i niewystarczającymi środkami materialnymi: konieczność spłacania rat za ciężarówkę powraca w kolejnych częściach jak leitmotiv. Mateuszek nie ma babci przypominającej Bunię Mikołajka, która rozpieszczała wnuka i była pretekstem do nieustannych sporów między jego rodzicami. W świecie Mateuszka ważną postacią jest dziadek, który przeniósł się ze wsi, żeby zamieszkać z rodziną, i w pewnym sensie zastępuje Mateuszkowi rzadko obecnego ojca. To dziadek poświęca mu czas i uwagę, jest jego lojalnym i niezawodnym sprzymierzeńcem, mediatorem w sporach z rodzicami i kłopotach z kolegami, który zawsze trzyma jego stronę. W odróżnieniu od Mikołajka, który jest jedynakiem, Mateuszek ma brata, czteroletniego Mikołajka, zwanego Głupkiem, z którym łączy go powikłana relacja czułości i zazdrości.

Szkoła w opowiadaniach Elviry Lindo jest oczywiście koedukacyjna i jakkolwiek Mateuszek, podobnie jak Mikołajek, ma przede wszystkim kolegów, to dziewczynki są mniej egzotycznymi istotami niż te, które pojawiają się w świecie Mikołajka. Relacje Mateuszka z rówieśnikami (Zuzią w brudnych majtkach i Gracją Gonzales) wskazują na problemy wieku preadolescencyjnego, nieobecne w książkach Sempégo i Goscinnego (Balon, 2008: 48). Koledzy Mateuszka pochodzą tak jak on z niezamożnego, często robotniczego środowiska i nie są tak uroczymi i niewinnymi urwisami jak koledzy Mikołajka. Są pośród nich prawdziwe łobuzy, takie jak Kamil, prześladowca Mateuszka. Mali bohaterowie Lindo mają całkiem poważne problemy związane z przemocą, odrzuceniem, ale także z wyglądem: Mateuszek jest okularnikiem, inny kolega cierpi z powodu odstających uszu, jeszcze inny z racji niskiego wzrostu. Stałym źródłem frustracji są też kłopoty rodzinne i finansowe, z powodu których nie można, na przykład, wyjechać na wakacje. W porównaniu z niezmiennym się nigdy Mikołajkiem, dziecięcy bohaterowie *Mateuszka* są bardziej pogłębieni psychologicznie – w kolejnych częściach cyklu ewoluują, dojrzewają, zmieniają się też ich relacje z kolegami i członkami rodziny²⁶.

W opowiadaniach Lindo realia społeczne zostały dużo wierniej i bardziej szczegółowo odzwierciedlone. Mateuszek zdaje się twardo stąpać po ziemi, jego świat jest realistyczny, bliższy prawdziwemu życiu: dziadek lubi czasem wypić, choruje na prostatę i ma źle dopasowaną sztuczną szczękę. Tata w czasie swoich podróży ciężarówką przesiaduje często w barach, mama hojnie rozdaje kuksańce, w parku dzieci znajdują zużyte strzykawki, nauczycielka, stara i brzydka, nazywa swoich uczniów

²⁶ Na celność obserwacji, z jaką ukazana została rodzina Mateuszka i panujące w niej więzi, jako główne atuty opowiadań Elviry Lindo zwróciły uwagę Katarzyna Krasoń (2004) i Katarzyna Tałuc (2004), recenzując piąty i szósty tom cyklu.

„przestępcami”. Istotną rolę odegrał tu bez wątpienia czynnik czasowy: zmiany obyczajowe doprowadziły do brutalizacji języka i pojawienia się elementów uznawanych niegdyś za tabu w utworach przeznaczonych dla dzieci (Rogoż, 2009: 241). Cechą charakterystyczną narracji jest obsceniczny humor, pojawiają się wulgaryzmy, upodobanie do skatologii. Mateuszek zwraca się do swojego czytelnika bezpośrednio, na ty, podobnie jak do swoich kolegów, ale w porównaniu z Mikołajkiem jest bardziej krytyczny i radykalny. Jego ocena rzeczywistości, rodziców, rodziny, zwłaszcza szkoły, wydaje się dużo bardziej przenikliwa, ostra i bezwzględna. Książka śmieiej obnaża absurdy szkoły oraz słabości i śmieszność dorosłych. Mateuszek to nie Mikołajek, to dziecko czasów telewizji, kreskówek, reklam, kultury masowej, dziecko epoki Supermana, Batmana, Spidermana i McDonald’sa. Wreszcie, w czwartej książce z cyklu, czytelnik dowiaduje się, że prawdziwym narratorem opowiadań nie jest Mateuszek, lecz autorka książki: „Najprawdziwsza prawda jest taka, że to, co czytasz, nie zostało napisane przeze mnie, tylko przez kobietę, której nazwisko możesz przeczytać na stronie tytułowej tej książki” (Lindo, 2003: 8). Dorosły narrator ujawnia się, pryska iluzja, która była siłą sprawczą komizmu *Mikołajków*.

Można zadać sobie pytanie, czy kontekstualizacja dokonana przez Naszą Księgarnię, w wyniku której doszło do spotkania Mikołajka i Mateuszka (oraz jego polskich odpowiedników) na polskim rynku wydawniczym, prowadzi do wzbogacenia sensu czy do jego redukcji? Można odnieść wrażenie, że konsekwencją pokazania serii lub grupy podobnych postaci z różnych krajów – oprócz być może udowodnienia, że polska literatura dla dzieci dorównuje zachodniej (Polacy nie gorsi, też swoich Mikołajków mają) – jest zafalszowanie, homogenizacja, redukcja bohaterów do schematów literatury antypedagogicznej, w której mimo krytycznych ambicji pojawiają się stereotypowe dzieci, stereotypowe rodziny, stereotypowe szkoły i stereotypowe sytuacje.

Wydaje się, że w takim projekcie wydawniczym tracą oba zbiory opowiadań, zarówno francuski, jak i hiszpański. Na pewno traci *Mateuszek*, gdyż umieszczenie go w serii „mikołajkopodobnej” skazało go na nieuchronne porównanie z francuskim bohaterem, nie zawsze wypadające na jego korzyść. „Autorka świadomie kroczy śladami swego poprzednika, choć nie dorasta do jego poziomu”, pisze Anna Horodecka (2004: 80-81) w recenzji zatytułowanej znacząco: „Śladami *Mikołajka*”²⁷. Jeszcze

²⁷ Recenzentka zarzuca książkom Elviry Lindo mielizny, niewybredny humor i brak dobrego smaku, a zwłaszcza epatowanie skatologią: „Nieświadomy rodzic, czytający dziec-

bardziej dobitnie ujmuje to Leszczyński (2002: 61): „Rzadko się zdarza, by towar podrabiany sięgał poziomu pierwowzoru”. I jakkolwiek w dalszej części recenzji badacz łagodzi nieco swoją opinię, to ostatecznie głównym argumentem przytoczonym na korzyść książki Elviry Lindo jest nadzieja, że czytelnicy sięgną przy okazji po „niedościgłe arcydzieło” Sempégo i Goscinnego. Ten niekorzystny dla *Mateuszka* wynik konfrontacji z *Mikołajkiem* potwierdzają również opinie czytelników: „Książka ma swój urok – pisze internauta – ale niekoniecznie będzie miała pozytywny efekt wychowawczy. Pokazuje życie w sposób prawdziwy, nie oszczędzając czytelnikom jego mniej pozytywnych aspektów, miejscami jest chyba zbyt dosadna i niepedagogiczna” (Surmacz, 2013). Część blogerów i forumowiczów jest zresztą przekonana, że opowiadania Lindo są tylko niezbyt udanym plagiatem²⁸. Można wysnuć wniosek, że polskie wydanie pozbawiło książki Lindo ich oryginalności, nie pozwoliło czytelnikom zauważyć specyfiki tych opowiadań, docenić ich realizmu i dostrzec społecznych treści²⁹. Być może odczytanie *Mateuszka* jako „anty-*Mikołajka*” byłoby jakimś wyzwaniem? Pewną szansą na to jest być może reedycja opowiadań o Mateuszku w nowej serii, już pozbawionej odniesień do *Mikołajka*³⁰.

Na zastosowanej praktyce wydawniczej traci również *Mikołajek*, bo w tłumie dziewczyn i chłopaków, swoich naśladowców i kontynuatorów, czy też klonów, jak chce Herma (2009), zostaje zredukowany do niedościgniętego wzoru, abstrakcyjnego, usytuowanego poza historią modelu, do którego dążą autorzy i którego wypatrują czytelnicy. I który dzięki temu staje się maszynką do robienia pieniędzy dla wydawców. Nie ma więc chyba szans, by ktoś zastanowił się, jak to się stało, że to *Mikołajek* i jego koledzy wyszli na ulicę i wywołali rewolucję w maju 68 r.

ku tak niewinnie wyglądającą książeczkę, poczuje się zażenowany tymi opowieściami, chyba że je zρέcznie pominię” (Horodecka, 2004: 82).

²⁸ Zob. np. wypowiedzi w dyskusji na temat: *Mikołajek czy Mateuszek?* na forum internetowym „Gazety Wyborczej” (Gazeta.pl, 2005). Opinie polskich internautów przytacza również w swoim artykule Paprocka (2012: 383-384).

²⁹ Barbara Szargot (2002) w swojej recenzji pisze: „Oczywiście, zachęcam do czytania książeczek o *Mateuszku* nie ze względu na walory socjologiczne. Warto się z nimi zapoznać, bo są naprawdę przekomiczne”.

³⁰ W 2009 i 2010 r. Nasza Księgarnia wznowiła opowiadania Lindo, rezygnując z kwadratowego formatu i wydając je w dwóch tomach pt. *Przygody Mateuszka i Mateuszek w tarapatach*. Po raz kolejny wszystkie części *Mateuszka* ukazały się w latach 2013-2014 w tym samym wydawnictwie, opublikowane w osobnych tomikach o prostokątnym formacie. W tym wydaniu ukazała się po raz pierwszy ostatnia, nietłumaczona wcześniej część serii: *Mejor Manolo* pt. *Tylko nie Mateuszek!* (zob. Lindo, 2014).

Bibliografia

- Adamczykowa, Zofia (2008). „Literatura «czwarta» – w kręgu zagadnień teoretycznych”. W: K. Heska-Kwaśniewicz (red.). *Literatura dla dzieci i młodzieży (po roku 1980)*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. 13-43.
- Argüeso Pérez, Olaya (2000). „Elvira Lindo. Mucho más que la mamá de Manolito Gafotas”. *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 128. 44-51.
- Balon, Sarah (2008). „Manolito Gafotas, la version espagnole du Petit Nicolas?”. *Un mundo, muchas miradas*, 1. 45-59. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Mundo/article/view/2251/1865>.
- Beszczynska, Zofia (1979). „Nowe przygody Mikołajka”. *Nowe Książki*, 24. 28-29.
- Cieślakowski, Jerzy (1990). „Miejsce literatury dla dzieci i młodzieży w literaturze ogólnej”. W: S. Frycie (red.). *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1970*. T. 2. *Baśń i bajka, poezja, książki dla najmłodszych, grafika, czasopiśmiennictwo, krytyka literacka*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. 589-597.
- Czernow, Anna Maria (2008). „No bo co w końcu, kurczę blade!”. *Nowe Książki*, 4. 71.
- Dupuis, Jérôme (2009). „Il était une fois le Petit Nicolas”. *L'Express*, 3 lipca. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: http://www.lexpress.fr/culture/livre/il-etait-une-fois-le-petit-nicolas_771686.html.
- Gazeta.pl (2005). „Forum: Mikołajek czy Mateuszek?”. *Gazeta.pl*. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: http://forum.gazeta.pl/forum/w,151,25085951,25085951,MIKOLAJEK_czy_MATEUSZEK_.html.
- Herma, Mariusz (2009). „Mikołajek: atak klonów”. *Przekrój*, 48. 53-55.
- Horodecka, Anna (2004). „Śladami Mikołajka”. *Guliwer*, 1. 80-82.
- IMAV (2017). „Le Petit Nicolas, histoire d'un succès”. *Le Petit Nicolas*. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <http://www.petitnicolas.com/historique>.
- Krasoń, Katarzyna (2004). „Mateuszek w trasie, czyli jak to bywa między rodzicami i dziećmi”. *Guliwer*, 2. 42-45.
- (2006). „Mikołajkowa wizja szkoły, czyli nauczyciele i uczniowie – konfrontacje komiczne”. *Guliwer*, 1. 28-32.
- Leszczyński, Grzegorz (2002). „Mateuszek, syn Mikołajka”. *Guliwer*, 4. 61-62.
- (2015). *Wielkie małe książki. Lektury dzieci. I nie tylko*. Poznań: Media Rodzina.
- Lindo, Elvira (2003). *Mateuszek i tajemne sprawy*. Przeł. Anna Trznadel-Szczepanek. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- (2014). *Tylko nie Mateuszek!* Przeł. Anna Trznadel-Szczepanek. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- López Trujillo, Noemí (2012). „Elvira Lindo: «Manolito Gafotas existe, soy yo»”. *ABC*, 9 listopada. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <http://www.abc.es/20121109/cultura-libros/abci-elvira-lindo-manolito-gafotas-201211081524.html>.
- Miklaszewska, Maryna (1991). *Mikołajek w szkole PRL*. Warszawa: Wydawnictwo Tenten.
- Morgado, Nuria (2005). „Una conversación con Elvira Lindo”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 9. 99-110. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2575278>.

- Morin, Violaine & Delcroix, Olivier (2014). „Pourquoi *Le Petit Nicolas* cartonne-t-il au box-office?”. *Le Figaro*, 10 lipca. Dostęp: 18 sierpnia 2017 r. w: <http://www.lefigaro.fr/cinema/2014/07/10/03002-20140710ARTFIG00194--pour-quoi-le-petit-nicolas-cartonne-t-il-au-box-office.php>.
- Nières-Chevrel, Isabelle (2010). „La réception française de *Max et les maximonstres*: retour sur une légende”. *Strenæ*, 1. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <http://strenae.revues.org/83>.
- Olech, Joanna (2005). „Mikołajek znów rozrabia”. *Nowe Książki*, 12. 72-73.
- Paprocka, Natalia (2012). „Les copains polonais du petit Nicolas, ou comment les traductions peuvent modifier la culture réceptrice”. W: J. Górnikiewicz, I. Piechnik & M. Świątkowska (red.). *Le Petit Prince et les amis au pays des traductions: études dédiées à Urszula Dąmbska-Prokop*. Kraków: Księgarnia Akademicka. 373-388.
- Pilch, Monika (2016). „Mikołajek, łobuziak, który zawojował świat”. *Notatnik dwójki*, 9 lutego. Warszawa: Polskie Radio Dwójka. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <http://www.polskieradio.pl/8/1594/Artykul/1580492,Mikolajek-lobuziak-ktory-zawojowal-swiat>.
- Prince, Nathalie (2015). *La Littérature de jeunesse*. Paris: Armand Colin.
- Rembowska, Aleksandra (2016). „Francuski humor i czeski teatr”. *Teatralny.pl*. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <http://teatralny.pl/recenzje/francuski-humor-i-czeski-teatr,1405.html>.
- Rogoż, Michał (2009). „Nadwiślańskie ścieżki Mikołajka. Opowiadania René Gosciniego na polskim rynku wydawniczym”. *Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia*, 7. 231-244. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <http://sbsp.up.krakow.pl/article/view/846/pdf>.
- Skowera, Maciej (2017). „Bezpieczna i pożyteczna kraina niedorósłości. Literatura dziecięca jako konstrukt”. *Jednak Książki: Gdańskie Czasopismo Humanistyczne*, 7. 13-29. [Nr monograficzny pt. „Pomiędzy dziećmi i dorosłymi: przekraczanie granic w literaturze dla dzieci i młodzieży”]. Dostęp: 17 sierpnia 2017 r. w: http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-8be17e6a-e517-4f94-8968-c87be8239cc9/c/1_Skowera_MWB.pdf.
- Skrobiszewska, Halina (1964). „Wszystkiego po trochu”. *Nowe Książki*, 23. 1074-1075.
- Suchecki, Jacek (2001). „Słodkie *inferno* Mikołajka, czyli «Nie powinienem odmawiać miejsca koledze, który zabrudził koszulkę bułką z dżemem»”. *Res Publica Nowa*, 12. 28-35.
- Surmacz, Michał (2013). „*Mateuszek i kłopoty*. Elvira Lindo. Nasza Księgarnia 2013”. *Opetani czytaniem*. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <http://opetaniczytanien.pl/recenzje/mateuszek-ma-klopoty-elvira-lindo-nasza-ksiegarnia-2013.html>.
- Szargot, Barbara (2002). „Nareszcie coś śmiesznego”. *Nowe Książki*, 10. 51.
- Taberner, Rosa (1998). „Manolito Gafotas: el narrador de la literatura infantil de los 90”. *Amigos del Libro: Revista de la Asociación de Amigos del Libro Infantil y Juvenil*, 41-42. 7-22. Dostęp: 18 sierpnia 2017 r. w: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/155987.pdf>.
- Taluć, Katarzyna (2004). „Kolejne przygody Mateuszka”. *Guliwer*, 2. 98-100.

- Wyka, Kazimierz (1990). „Pan Pickwick na łyżwach”. W: S. Frycie (red.). *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1970*. T. 2. *Baśń i bajka, poezja, książki dla najmłodszych, grafika, czasopiśmiennictwo, krytyka literacka*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. 506-509.
- Zaleska, Elżbieta (1983). „Codzienna niezwykłość – niezwykła codzienność”. *Nowe Książki*, 1. 104-105.
- Znak (2009). „Mikołajek w oczach tłumaczki: wywiad z Barbarą Grzegorzewską”. *Qlturka.pl*. Dostęp: 16 lutego 2017 r. w: <http://qlturka.pl/2015/12/08/mikolajek-w-oczach-tlumaczki-wywiad-z-barbara-grzegorzewska/>.

Literatury niemimetyczne jako specjalność i znak rozpoznawczy Belgii

Francuskojęzyczna literatura belgijska należy do literatur młodych, gdyż powstała dopiero na początku XIX w., po ukonstytuowaniu się państwa belgijskiego w 1830 r.¹ Jest też literaturą frankofońską, co oznacza, że wyraża się w języku francuskim, który dzieli z innymi narodami, a przede wszystkim z sąsiadującą, dominującą w obszarze francuskojęzycznym Francją. Sytuacja ta spowodowała wypracowanie szeregu strategii, których celem było zbudowanie odrębnej tożsamości mającej odróżnić literaturę belgijską od innych literatur, zwłaszcza francuskiej. Jedną z nich było uprawianie gatunków innych niż w hegemonicznym centrum, czyli bujny rozkwit twórczości niemimetycznej² – fantastyki, realizmu fantastycznego i realizmu magicznego.

Celem niniejszego artykułu jest ukazanie, jak w poszczególnych fazach krótkich, lecz zawiłych dziejów literatury belgijskiej proza imaginacyjna tworzyła jej odmienności, jej specyfikę w okresie zmieniających się tendencji kulturowych, jak walczyła o stworzenie, a następnie o zachowanie własnej tożsamości i jak chroniła ją przed zatraceniem w ogromie literatury francuskiej. Zanim jednak przejdę do omówienia tych kwestii, przybliżę krótko periodyzację francuskojęzycznej literatury Belgów zaproponowaną przez Jeana-Marie Klinkenberga, która ukierunkuje i uporządkuje moje rozważania.

Odwołując się do socjologicznych teorii Pierre'a Bourdieu (1992) i Jacques'a Dubois (1986) oraz do modelu grawitacyjnego, określającego typy relacji między literaturą dominującą (centrum) i literaturami mniej-

¹ Publikacja sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji DEC-2013/09/B/HS2/01168.

² Mianem literatury niemimetycznej czy też prozy imaginacyjnej określam gatunki przedstawiające rzeczywistość, która zawiera pierwiastek niesamowity. Są nimi: fantastyka, baśń, fantasy, realizm magiczny, realizm fantastyczny i fantastyka naukowa.

szymi (peryferyjnymi), Klinkenberg wyróżnia trzy fazy w jej historii: 1) fazę odśrodkową (1830-1920), zdominowaną przez tendencję do odróżniania się od wzorców francuskich, do autonomizacji literatury i poszukiwania własnej istoty we flamandzkim komponencie dwoistej „duszy belgijskiej”; 2) fazę dośrodkową (1920-1970), skupioną na dążeniu do asymilacji z Francją, do wcielania piśmiennictwa belgijskiego do literatury francuskiej i wymazywania z niego wszelkich śladów belgijskości; 3) fazę dialektyczną (1970-1980), w której strategię dyferencjacji i asymilacji współistnieją, wyznaczając nową, trzecią drogę w historii tożsamościowych poszukiwań Belgów (Denis & Klinkenberg, 2005). Cechuje ją porzucenie aspiracji do bycia Francuzami, powrót do wypieranej przez 50 lat belgijskości, jednakże bez romantycznej idealizacji flamandzkiej nordyckości, typowej dla fazy pierwszej.

Przedstawiona w 2005 r. przez Klinkenberga periodyzacja zatrzymuje się w latach 90., czyli w momencie, który przynosi duże zmiany w nastawieniu do kwestii tożsamości narodowej Belgów i ich piśmiennictwa. Rozpoczynają one nowy okres – 4. (nieoficjalną jeszcze) fazę³ w dziejach literatury belgijskiej, którą Ruggero Campagnoli (2003: 297-304) w swym tekście „Marc Quaghebeur et la belgité” nazwał *belgité*. Charakteryzuje się ona pozytywnym i wyzbytym kompleksów stosunkiem do belgijskości, do hybrydyczności i statusu synów niczyich, a zatem do tego, czego przez długie lata Belgowie wstydzili się i co wypierali, jak również wyjściem poza opłotki rodzimego podwórka i otwarciem się na świat, na aktualne transnarodowe prądy estetyczne i tematyczne.

Gloryfikacja nordyckości i poszukiwanie inności w niesamowitości (1830-1920)

W XIX w., który w dziejach piśmiennictwa francuskojęzycznych Belgów kończy się wraz z wybuchem pierwszej wojny światowej, literatura odzwierciedla optymistyczną koncepcję unitarnej Belgii, współtworzy narodowe uniwersum i w ten sposób uczestniczy w budowaniu nowego, dwuetnicznego państwa. Owo literackie kształtowanie belgijskości polega przede wszystkim na gloryfikacji flamandzkiego składnika dwoistej „duszy belgijskiej”. Flandria posiada oryginalne i łatwo rozpoznawalne imaginarium, którego nordyckość staje się znakiem rozpoznawczym Belgii, odróżniającym jej francuskojęzyczne piśmiennictwo od twórczości

³ Nadejście nowej fazy jest jednakże przez B. Denis i J.-M. Klinkenberga wyraźnie zaszygalizowane na końcu ich książki (Denis & Klinkenberg, 2005: 259-260).

Francuzów. Fascynacja Flandrią, zwłaszcza jej bogatą tradycją malarską oraz przeszłością historyczną (mit XVI w.), urasta szybko do rangi mitu nordyckiego, gorliwie konstruowanego i popularyzowanego przez twórców tamtego okresu. Pragnienie odmienności oraz możliwości twórczego rozwoju, niezależnego od nazbyt uniwersalizujących francuskich kano-nów i praktyk, skłania pisarzy pokolenia leopoldyńskiego do manifesto-wania swojej odrębności i wyjątkowości tworzonej literatury. Nordyckość czy też germańskość Flandrii tę inność gwarantuje i stanowi o oryginal-ności belgijskiej twórczości, która urzeka krytyków i czytelników znad Sekwany. Co więcej, owa flamandzkość, tak obca Francuzom, chroni piś-miennictwo Belgów przed rozmyciem się i zatraceniem w bezkresnych wodach wielkiej literatury francuskiej.

Nordyckość młodej literatury kreowana jest na wiele sposobów⁴. Strategię najbardziej wyrazistą w tym zakresie stanowią odwołania do elementów flamandzkiego krajobrazu, do mglistego i deszczowego klima-tu Belgii, rzeźby terenu (do osławionego przez Jacques'a Brela „płaskiego kraju”), do architektury oraz osobliwości charakterologicznej mieszkań-ców, wyrażającej się w połączeniu sprzecznych cech rasy ger-mańskiej i łacińskiej, takich jak: mistycyzm i rubaszna wiejska prostota, zdroworoządkowość i wiara w elementy wykraczające poza zwykłą rze-czywistość. To właśnie ów pierwiastek flamandzki leży u podstaw rozwo-ju literatury niemimetycznych Belgów. Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że kraje nordyckie posiadają imaginarium mocno nasycone mistycy-zmem, baśniowością oraz lokalnym folklorem, obfitującym w elementy niesamowite. Wielcy pisarze leopoldyńskiego pokolenia, czyli spokrew-nieni kulturowo z Niemcami Flamandowie (Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck), czerpią pełnymi garściami z literatury wschodnich kuzy-nów i znają dobrze flirtujące z fantastyką utwory niemieckich romanty-ków. Te lektury karmią ich wyobraźnię i odciskają mocne piętno na całej ich twórczości.

Wykreowany przez Madame de Staël stereotyp Flamanda, posiadają-cego naturalną, niemalże wrodzoną skłonność do mistycyzmu i dostrze-gania niesamowitości w banalnej codzienności (De Staël, 1959: 221, 223-224; 1968: 51-67, 263-265), posłużył ojcu literatury narodowej, Charles'owi De Costerowi, do wypracowania wizerunku Belga. Jego Dyl Sowizdrzał stanowi ucieleśnienie ducha walecznej Flandrii i skupia cha-rakterystyczne – antytetyczne – cechy Belgów. Ten twardo stąpający po ziemi marzyciel łączy w sobie racjonalnego i wyważonego ducha łaciń-

⁴ Szerzej na temat różnorodnych strategii budowania mitu nordyckiego i odróżniania się od literatury francuskiej zob. Bizek-Tatara (2017a: 69-75).

skiego oraz skłonnego do irracjonalizmu, romantycznego ducha germańskiego. W ślad za De Costerem podążają jego następcy. Czynienie z Flamańdą mistyka, a z Walona racjonalisty staje się powszechną praktyką wśród pisarzy i krytyków końca XIX w. Co więcej, połączenie fantastyki i realizmu pozwala niestrudzonemu orędownikowi literatury narodowej, Edmundowi Picardowi, odzwierciedlić idealizowany w owym czasie dualizm duszy belgijskiej (*âme belge*) oraz polimorficzną naturę młodego państwa. Owocuje też wylansowaniem nowego, właściwego tylko Belgii gatunku literackiego, jakim jest realizm fantastyczny (*le fantastique réel*). Określając w 1909 roku tą oksymoroniczną formułą zbiór niezwykłych opowiadań Franza Hellensa *Les Hors-le-Vent*, Picard dąży to tego, by stała się ona wyrazem ducha narodowego, kwintesencją dwoistości kulturowej Belgów, jak również wyróżnikiem ich literatury. Staje się zatem oczywiste, dlaczego Belg, flamandzko-waloński bastard, zostaje obwołany mistycznym realistą czy też realistycznym mistykiem, a realizm fantastyczny specjalnością literatury belgijskiej.

Sięganie po elementy fantastyczne pozwala też pisarzom znad Skaldy i Mozy na stworzenie własnych, belgijskich wariantów nurtów literackich święcących triumfy we Francji. Chodzi tu głównie o symbolizm i naturalizm, które, nasycone przez nich niesamowitością, gwarantują skuteczne odróżnienie się od Francuzów i zachowanie „lokalnej” specyfiki. Pierwszy dzieli z fantastyką sposób pojmowania i opisywania rzeczywistości – zakłada, że świat poznawany przez człowieka sensorycznie jest tylko pozorny i posiada drugie, niewidoczne oblicze, objawiające się tylko nielicznym. Symbolizm odrzuca rzeczywistość materialną na rzecz nierealności i niepewności, rezygnuje z wyrazistości, wybierając mgliste kontury, ponad konkret przedkłada aluzję, metaforyczne symbole i ulotne wrażenia. I tak, na przykład, zafascynowany mistycyzmem i zjawiskami paranormalnymi Maurice Maeterlinck poszukuje poza granicami empirii nowej rzeczywistości oraz kontaktu z istotami z zaświatów, co widać znakomicie w utworach „Onirologie” (1889), *Gość nieproszony* (1890), *La Mort* (1913) czy *L’Hôte inconnu* (1917). W proponowanej przez symbolistów wizji świata, jak chociażby w nostalgicznej i osadzonej w mglistej Północy powieści Georges’a Rodenbacha *Umarła Brugia* (1892), wszystko jest aluzyjne, nierealne i niepokojące. Te elementy estetyki symbolistycznej staną się w XX w. wyróżnikiem realizmu fantastycznego Franza Hellensa oraz realizmu magicznego Guy Vaesa i Paula Willemsa.

Co zaś do naturalistów, podkreślają oni swój belgijski indywidualizm poprzez sięganie po niesamowitość i nadmierne okrucieństwo. Ich twórczość, zorientowana na wierne opisanie realiów, realizuje się w postaci

literatury regionalnej, zakotwiczonej głęboko w tradycji realizmu flamandzkiego i podejmującej tematy życia codziennego mieszkańców wsi. Interesuje ich folklor i lokalne zwyczaje, pełne zabobonów, guseł i podań ludowych, co w praktyce przejawia się wprowadzaniem do utworów nieziemskich stworzeń i niesamowitych zjawisk. Nie bez znaczenia w tym kontekście wydaje się też upodobanie naturalistów do tworzenia skrajnie negatywnych bohaterów, okrutnych, nieobliczalnych, potwornych wręcz postaci, kierujących się zwierzęcym instynktem i pozbawionych moralności. Ów paroksystryczny realizm, epatujący przesadą, przejawskrawieniami i dosadnością, odrealnia opisywaną rzeczywistość, budzi lęk i trwogę, i poprzez to zbliża się do granicy fantastyki, nierzadko ją przekraczając.

Ta wyrażana niesamowitością odrębność ma ogromny wpływ na kształtowanie się młodej literatury. Stanowi o jej specyfice i oryginalności, jak również o jej dobrym przyjęciu we Francji. Piszący w języku Racine'a wielcy Flamandowie – Rodenbach, Verhaeren i Maeterlinck – odnoszą spektakularne sukcesy w Paryżu. Ich skłonna do fantazji i marzycielstwa dusza flamandzka płodzi nieprzystające do paryskich wzorców dzieła, zwane „mgłami Północy”, które manifestują ich odrębność, czyli belgijskość. Dzięki nordyckości, odbieranej przez francuskiego czytelnika jako coś obcego, a nawet egzotycznego, literatura belgijska zostaje zauważona nad Sekwaną i zyskuje uznanie tamtejszych instytucji literackich. Programowe „Bądźmy sobą!” pozwala zatem zaistnieć Belgom, na przełomie XIX i XX w., na literackiej scenie Paryża, wykreować własne warianty kulturowanych we Francji nurtów i przypieczętować istnienie literatury belgijskiej.

Zachować belgijską tożsamość wbrew oficjalnym dyrektywom. Rozkwit literatury niemimetycznych (1920-1970)

Wybuch pierwszej wojny światowej zmienia stosunek Belgów do kultury germańskiej, czyli również flamandzkiej, a tym samym do wykreowanej w XIX w. koncepcji belgijskości. Francuskojęzyczni pisarze, wstrząśnięci inwazją Niemiec na neutralną Belgię, odcinają się od germańskich korzeni i w konsekwencji od mitu nordyckiego. Po odrzuceniu flamandzkiego elementu duszy belgijskiej, to element łaciński staje się dla nich punktem kulturowego odniesienia. Użycie tego samego języka ułatwia reorientację. Od tej pory to nie miejsce, ale język będzie podstawowym kryterium symbolicznego utożsamienia, decydującym o przyna-

leżności narodowej francuskojęzycznych Belgów i ich literatury. Pisarze zwracają się zatem ku Francji i wpisują swoją twórczość w jej literacką tradycję, przekonani, że literatura belgijska stanowi inherentną część literatury francuskiej. Język staje się ojczyzną, a twórczość frankofońskich Belgów przynależy do francuskiej przestrzeni, kultury i historii.

Kwintesencją tej reorientacji jest „Manifest” Grupy Poniedziałkowej (*Manifeste du Groupe du Lundi*), podpisany w 1937 r. przez pisarzy reprezentujących różne pokolenia i nurty literackie, pośród których widnieją nazwiska najwybitniejszych twórców tamtego okresu, tak Flamanów, Walonów, jak i brukselczyków. Postulują oni wcielenie piśmiennictwa Belgów do literatury francuskiej, odrzucenie narodowego partykularyzmu i skierowanie się ku bardziej uniwersalnemu, sprawdzonym i tym samym bezpiecznym praktykom pisarskim. Zrywają z indywidualizującą dewizą „Bądźmy sobą!” na rzecz denacjonalizującego zawołania „Bądźmy Francuzami!” i tak otwierają niechlubny okres panowania „francuskiej literatury Belgii”, negacji rzeczywistości belgijskiej i wypierania inności na rzecz wtopienia się w kulturę francuską.

Wynarodowienie pisarzy belgijskich pociąga za sobą wynarodowienie ich twórczości, które dokonuje się poprzez wymazywanie z niej wszelkich cech belgijskości, mogących zdradzić pochodzenie autorów, oraz poprzez wierne naśladowanie francuskich wzorców. Ten skoncentrowany na uniwersalnych wzorcach mimetyzm staje się w latach 50. tendencją tak powszechną, że zyskuje miano estetyki neoklasycyzmu. Charakteryzuje się ona przesadną dbałością o poprawność językową, odniesieniami do tematów ponadczasowych i uniwersalnych, odcięciem od rodzimej historii i społeczno-politycznych umocowań, jak również od literatury regionalnej, która mogłaby zepchnąć „literaturę francuską Belgii” w peryferyjne koleiny literatury wysokiej czy też, stosując terminologię Klinkenberga, poza „centrum” Francji (zob. Bizek-Tatara, 2017a: 84-94).

Ale Belgowie nie byliby sobą, gdyby jednogłośnie wypełniali dyrektywy integracji z Paryżem. Zresztą homogeniczność oraz potulne respektowanie narzuconych wzorców nigdy nie leżały w niepokornej – genetycznie dwoistej i antytetycznej – duszy Belgów. Na zasadzie wrodzonej przekory i umiłowania swobody, pisarze belgijscy nie poddają się zniewalającym francuskim wzorcom i dążą do zaznaczenia swojej odrębności. Stawiając na bycie sobą, wbrew oficjalnym aneksyjnym tendencjom, bronią się przed marginalizującymi ujęciami i rozmyciem w literaturze francuskiej. Ta potrzeba manifestowania różnicy, dyktowana potrzebą przetrwania, owocuje oryginalnymi wyborami estetycznymi i innowacjami w dziedzinie poetyki, związanymi z fikcyjnymi przedstawieniami rzeczywistości. To

właśnie w niechlubnym okresie panowania „francuskiej literatury Belgii” rozkwitają nieuprawiane i niecieszące się uznaniem paryskich instytucji literackich gatunki, które będą stanowiły o specyfice piśmiennictwa Belgów. Mowa tu o komiksie, kryminale i przede wszystkim o bogatej i różnorodnej twórczości niemimetycznej.

Literatura niemimetyczna Belgii zawdzięcza swe narodziny Franzowi Hellenowski i Jeanowi Rayowi, którzy pojawiają się na scenie literackiej w latach 20. XX w. i kierują rodzime piśmiennictwo na nowe tory rozwoju. Nie chcąc powielać francuskich wzorców i uprawiać ograniczającego konwencją *mimesis* realizmu, poszukują odmiennych form artystycznego wyrazu. Odnajdują je w fantastycznej i realistyczno-magicznej literaturze, nasyconej pierwiastkami niesamowitości, pozwalającej przedstawić ich metafizyczną wizję rzeczywistości lepiej niż werystyczna fikcja naśladowcza. Zaproponowane przez Hellensa i Raya kierunki inspirują innych rodzimych twórców, Michela de Ghelderode’a, Thomasa Owena, Marcela Thiry’ego, Roberta Pouleta i Paula Willemsa, którzy tworzą zupełnie nowe środki i techniki pisarskie, przyczyniając się do spektakularnego rozwoju nowatorskich możliwości w dziedzinie prozy imaginacyjnej (zob. Siwek, 2001; Bizek-Tatara, 2017b: 209-258).

Sięgnięcie po ten marginalny w hierarchii gatunków rodzaj piśmiennictwa, niecieszący się uznaniem paryskich instytucji literackich, jest wyrazem sprzeciwu wobec dążeń do porzucenia belgijskości i przejawem indywidualizmu artystycznego, gorliwie propagowanych przez frankofilską Grupę Poniedziałkową. Stanowi także remedium na zatracenie się w ślepych upodobaniu do naśladowania paryskich wzorców oraz sposób na ocalenie własnej odrębności. Opierając się na tej niefrancuskiej formie ekspresji, literatura Belgów wyraźnie manifestuje swoją odmienność i szuka nowych dróg rozwoju w nieuczęszczanych przez Francuzów rejonach. Okazuje się również, że pozwala znakomicie przedstawić skomplikowany stosunek autorów znad Skaldy i Mozy do rzeczywistości, a przede wszystkim do ich kłopotliwej, bo niejednoznacznej tożsamości narodowej. Bo czyż istnieje lepszy sposób, by wyrazić niemożność zrozumienia otaczającej rzeczywistości i odnalezienia się w niej, niż czyni to literatura, która w swej esencji kwestionuje odwieczne prawa ludzkiego świata? Czy istnieje kategoria literacka, która wymowniej ukazuje jego obcość, iluzoryczność i nieprzystawalność do naszych wyobrażeń o nim? Oderwana od społeczno-politycznych umocowań proza imaginacyjna stanowi jedną z najbardziej osobliwych odpowiedzi na poczucie wyobcowania i niemożność odnalezienia się w zagmatwanych realiach belgijskich.

Powrót do korzeni (1970-1980). Fantastyczny boom i narodziny „belgijskiej szkoły niezwykłości”

Szczyt rozkwitu i popularności literatury niemimetycznej przypada na lata 70. i 80., kiedy to rozpoczyna się 3. faza tożsamościowych poszukiwań literatury Belgów, czyli odwrót od Francji i powrót do korzeni. Do tego „niesamowitego” boomu przyczyniają się sukces czytelniczy Jeana Raya, popularyzacja twórczości Franza Hellensa, Michela de Ghelderode’a i Thomasa Owena, a przede wszystkim spektakularny rozwój rodzimej prozy imaginacyjnej. Na literackiej scenie Belgii pojawiają się kolejne wybitne osobistości w dziedzinie literatury niemimetycznej, a jest ich niemało: Jean Muno, Gérard Prévot, Anne Richter, Gaston Compère, Jacques Sternberg i Guy Vaes. Wydawnictwo Marabout wydaje serię fantastyczną i doprowadza do zapoczątkowania krytycznej dyskusji na temat bogatej produkcji imaginacyjnej Belgów i w konsekwencji do wypromowania koncepcji belgijskiej szkoły niezwykłości (*École belge de l'étrange*), która wpisuje się doskonale w projekt rehabilitacji belgijskości i odnowy literatury narodowej, zainicjowany w tym czasie przez ruch *Belgitude* (zob. Domingues de Almeida, 2013: 55-106).

Twórcy nowego pokolenia nie chcą już udawać kogoś, kim nie są i nigdy nie będą, mają dość bycia Francuzami drugiej kategorii za cenę wyparcia się własnej historii, kultury, tradycji i zatracenia swoistości. Nie chcą poddawać się zniewalającym ograniczeniom, narzucanym przez ustanawiającą normy hegemoniczną Francję i logikę poprawnościową Grupy Poniedziałkowej. Odczuwają głęboką potrzebę zmiany stosunku do ojczyzny, do siebie samych i własnej twórczości. Wzywają Belgów do powrotu do korzeni, do akceptacji swojej „nierasowości” (*la bâtardise*) i wewnętrznych sprzeczności oraz do (od)budowania własnej tożsamości. Rewolucyjny ruch *Belgitude*, zainicjowany w latach 70. przez socjologa Claude’a Javeau i pisarza Pierre’a Mertensa, staje się początkiem wielkiej dyskusji na temat problematycznej przynależności kulturowej pisarzy belgijskich i „trudności bycia Belgami” (Mertens, 1976: 14).

Fantastyczny boom lat 70. i 80. jest wyrazem owych zmian i jednocześnie manifestacyjnym potwierdzeniem powrotu do belgijskości. W ciągu dwóch dekad ta pogardzana przez instytucje literackie literatura popularna wzbija się na najwyższy poziom artystycznej inwencji, zdobywa uznanie krytyków i kręgów uniwersyteckich, które uważają ją za wartościową i godną badań naukowych. Literaturoznawcy zaczynają sięgać po autorów marginalizowanych, pomijanych lub zapomnianych, odczytują na nowo ich utwory i przywracają powoli należne im miejsce w historii

literatury belgijskiej. Literatura imaginacyjna, a zwłaszcza fantastyka, przestaje być traktowana jako zjawisko marginalne, jako komercyjny, wyzbyty artystycznych wartości gatunek, niegodny uwagi badaczy literatury. Okazuje się bowiem, że stanowi doskonale narzędzie do wyrażania właściwych dla Belgów przekonań, trosk i niepokojów, metaforyczną próbę ujęcia ich skomplikowanych realiów kulturowo-językowych. Przede wszystkim jednak bujny rozkwit twórczości niemimetycznej uświadamia Belgom, że niezwykłość stanowi immanentną cechę ich literatury, odróżniającą ją od innych literatur europejskich, a zwłaszcza francuskiej, jak również to, że jest skuteczną strategią na zaistnienie i przetrwanie w globalnym świecie *world literatures*. Jest to ich własne literackie dziedzictwo, którego nie zapożyczyli od innych nacji (od Flandrii czy Francji), ale sami stworzyli. W 1978 r. Jean-Baptiste Baronian wynosi belgijską prozę imaginacyjną do rangi autonomicznego nurtu i ogłasza ją oficjalnie dobrem narodowym. We wstępie do rozdziału o belgijskiej szkole niezwykłości w swojej *Panorama de la littérature fantastique de langue française* pisze:

Fantastyka uwarunkowuje całą belgijską twórczość literacką tak bardzo, że ta dziedzina jest niewątpliwie jedyną, dzięki której frankofońska Belgia może poszczycić się posiadaniem żywej i dynamicznej literatury. To znaczy, że fantastyka belgijska nie jest zjawiskiem marginalnym, nie jest gatunkiem skazanym, jak to ma często miejsce we Francji, na realizację dorywczą, drugoplanową, niemalże w cieniu najważniejszych fluktuacji aktywności twórczej. To znaczy przede wszystkim, że pisarze belgijscy posiadają naturalną skłonność do fantastyki. (Baronian, 1987: 237)⁵

I tak powstaje jedna z kolejnych mitologii Belgii, krainy niezwykłości (*la terre de l'étrange*), która szybko urasta do rangi toposu krytycznego. Przez jego pryzmat zaczyna się odczytywać na nowo całą dotychczasową literaturę Belgii, począwszy od założycielskiej *Legendy Dyla Sowizdrzała* Charles'a De Costera, z 1867 r.

Proza imaginacyjna w dobie *belgité* i ponowoczesności (od 1990)

Wraz z rehabilitacją belgijskości i nadejściem z początkiem lat 90. ery *belgité* pisarze akceptują swoją „peryferyjność” względem hegemonicznego „centrum” i traktują ją jako atut, jako szansę od losu, którą każdy może wykorzystać jak chce, nie stosując się do żadnych dyrektyw.

⁵ Nieopisane inaczej w informacji bibliograficznej przekłady tekstów francuskojęzycznych pochodzą od autorki artykułu.

O tym pogodzeniu się z „byciem Belgiem” świadczy odejście od rozważań tożsamościowych w kontekście narodowym. Współcześni pisarze przestają interesować się kwestią przynależności kulturowej i uważają ją za przebrzmiałą. Mają odwagę być sobą i pisać, o czym chcą i jak chcą, bez konieczności potwierdzania własnej tożsamości, wychodzą poza belgijskie podwórko i otwierają się na świat, na aktualne transnarodowe prądy estetyczne i tematyczne, nie ukrywając przy tym swoich belgijskich korzeni, ani też nie afiszując się z nimi zanadto (zob. Domingues de Almeida, 2013: 107-113). Te zmiany znajdują odbicie w ich twórczości. Wraz z nadejściem ery *belgité*, postulującej otwarcie się na różnorodność wpływów i inspiracji, literatura Belgów, w tym również ta imaginacyjna, daje się ponieść fali transnarodowej ponowoczesności. Jak zauważa Marc Lits w swojej diagnozie fantastyki belgijskiej końca XX w., w chwili, gdy „kultura postmodernistyczna miesza stare z nowym, wysokie i niskie, wzniosłe i śmieszne, kategorie literackie mają tendencję do rozpadania się i dawna literatura popularna wraca powoli na łono swojej starszej siostry (albo matki) literatury” (Lits, 1993: 19). Tak jak inne gatunki popularne, fantastyka, realizm fantastyczny i realizm magiczny przenikają do innych kategorii literackich i niejako rozpraszają się w nich, jak to ma miejsce w wymykających się jakiegokolwiek klasyfikacji powieściach Georges’a Thinèsa, Jeana-Claude’a Bologne’a, Xaviera Hanotte’a, Eugène’a Savitzkaya, Vincenta Engela czy Thomasa Gunziga.

Wzorem wielkich poprzedników pokolenia leopoldyńskiego (Verhaerena, Rodenbacha, Maeterlincka i Lemonniera) wielu współczesnych autorów przejawia upodobanie do mieszania konwencji literackich i uprawia niczym nieskrępowany synkretyzm gatunkowy, sytuując swoją twórczość na obrzeżach fantastyki i innych, zgoła nieprzystających do tej kategorii nurtów. Do takich nieczystych rodzajowo i stylowo „hybryd” możemy zaliczyć trylogię *Deltas* (1992) Alaina le Bussy, powieść *Moi qui n’ai pas connu les hommes* (1995) Jacqueline Harpman, oscylującą pomiędzy powieścią oniryczną a legendą, *Le maître des jardins noirs* (1993) André-Marcela Adamek, prozę Nadine Monfils i Caroline Lamarche, stanowiącą mieszaninę kryminału, fantastyki i powieści erotycznej, a także bogatą twórczość Alaina Datrelle’a, okrzykniętego przez krytykę postmodernistycznym autorem fantastycznym i mistrzem synkretyzmu. Dzięki tym „hybrydom” Belgowie wpisują się w obowiązujące międzynarodowe trendy i tym sposobem włączają się w światowy obieg kultury, zachowując przy tym własną tożsamość – tworzą literaturę transnarodową, światową, i jednocześnie belgijską.

Nie znaczy to jednak, że nadszedł kres belgijskich literatur niemimetycznych, że zostały rozmyte w ponowoczesnym eklektyzmie gatunkowym. Uznani autorzy fantastyczni, tacy jak Thomas Owen, Gaston Compère, Jacques Sternberg, Monique-Alika Watteau, Anne Richter czy Jean-Baptiste Baronian nadal tworzą i cieszą się popularnością, a Guy Vaes pisze kolejne znakomite realistyczno-magiczne powieści. Wraz z nadejściem trzeciego tysiąclecia dołączają do nich obiecujący debiutanci, którzy dodają do osiągnięć poprzedników własne rozwiązania i proponują nowe kierunki rozwoju gatunku. Mowa tu o twórcach, takich jak Michel Rosenberg, Alain Magerotte, Christopher Gérard i przede wszystkim Bernard Quiriny, który uprawia pełną humoru, erudycyjną fantastykę, czerpiącą pełnymi garściami zarówno od rodzimych mistrzów niezwykłości, jak i od światowych klasyków gatunku.

Proza imaginacyjna Belgów, choć ewoluuje i zmienia swoje oblicze, nadal rozwija się w krainie niesamowitości. I nawet jeśli dzisiaj nie jest już strategią wybicia się i zaistnienia na literackiej scenie Paryża ani bronią w walce o tożsamość i odrębność kulturową, czy też krzykiem rozpaczcy pisarzy zagubionych w zawiłych kulturowo-językowych realiach, nadal pozostaje skutecznym sposobem na wyróżnienie się spośród innych literatur. Niesamowitość stanowi jej specyfikę, jej znak rozpoznawczy, niczym western dla kina amerykańskiego i *lo real maravilloso* dla literatury hispanoamerykańskiej.

Bibliografia

- Baronian, Jean-Baptiste (1987). *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris: Stock.
- Bizek-Tatara, Renata (2017a). „Między Flandrią, Walonią, Brukselą i Paryżem. Wielokulturowość a literatura”. W: R. Bizek-Tatara, M. Quaghebeur, J. Teklik & J. Zbierska-Mościcka. *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*. Kraków: Universitas. 63-114.
- (2017b). „Nieznane oblicza znanego. O literaturach niemimetycznych Belgii”. W: R. Bizek-Tatara, M. Quaghebeur, J. Teklik & J. Zbierska-Mościcka. *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*. Kraków: Universitas. 209-258.
- Bourdieu, Pierre (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Campagnoli, Ruggero (2003). *Belgitudes. Écriture de la belgité*. Bologne: CLUEB.
- Denis, Benoît & Jean-Marie Klinkenberg (2005). *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Labor.

- De Staël, Germaine (1959 [1800]). *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Genève / Paris: Droz / Minard.
- (1968 [1810-1813]). *De l'Allemagne*. Paris: Garnier-Flammarion.
- Domingues de Almeida, José (2013). *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- Dubois, Jacques (1986). *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*. Paris / Bruxelles: Nathan / Labor.
- Lits, Marc (1993). „Des Fantastiqueurs belges?” *Textyles*, 10. 7-23. [Nr monograficzny pt. „Fantastiqueurs”].
- Mertens, Pierre (1976). „De la difficulté d'être belge”. *Les Nouvelles Littéraires*, 4. 14. [Nr monograficzny pt. „L'Autre Belgique”].
- Siwek, Ryszard (2001). *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*. Kraków: Wyd. Uniwersytetu Pedagogicznego.

Literatura belgijska w epoce globalności. Podróż a tożsamość w twórczości Serge'a Delaive'a

W wydanej w 2008 r. książce *Socjologia tożsamości* Tadeusz Paleczny (2008: 110) definiuje globalność jako „typ tożsamości syntetycznej, łączonej, złożonej, w której występują zarówno elementy poczucia więzi z homogeniczną, autochtoniczną, regionalną lub etniczną kulturą rodzimą, jak i te, które wiążą wspólnotę lokalną z szerszą przestrzenią kulturową, w jakiej lokują się jej członkowie”. W dalszej części definicji autor wyraża przekonanie, że globalność jest „konsekwencją rozwoju międzykulturowej sieci komunikacyjnej, zwłaszcza Internetu” (Paleczny, 2008: 110), a zatem, jeśli przyjąć lata 90. za okres najsilniejszego rozwoju sieci, jest to zjawisko przynależące do czasów najnowszych. Tymczasem zdaje się, że tzw. literatury mniejsze żyją w epoce globalności od zawsze. Od zawsze przecież rozwijają się w ramach binarnego układu „centrum-peryferie”, który zmusza je do odniesień do tzw. literatury centralnej, często kulturowo znacząco odmiennej, i do szukania w niej modeli estetycznych, uznania czy też miejsca w panteonie. Dla francuskojęzycznej literatury belgijskiej to Paryż jest tą „szerszą przestrzenią kulturową”, którą Belgia ogląda (lub podgląda) z podziwem pomieszanym z nieufnością. Dzieje się tak, ze zmiennym natężeniem, od początków XIX w. do mniej więcej końca lat 70. XX w. W istocie intensywność tej relacji jest różna, zależnie od epoki i jej potrzeb, przy czym największą powściągliwość zachowują Belgowie na początku swojej nie długiej historii, czyli od lat 20-30. XIX w. do początków XX w., a największy entuzjazm – w okresie najbardziej chyba ponurym dla belgijskiej kreatywności (choć niepozbawionym chlubnych wyjątków, jak choćby nadrealizm i fantastyka), czyli w latach 20-70. XX w. Początkowo bowiem dominuje w ich postrzeganiu samych siebie skłonność do geograficznego definiowania swojej tożsamości. Odniesienia do terytorium

– nietypowego, bo charakteryzującego się hybrydycznością swojej romańsko-germańskiej kompozycji – i związanych z nim tradycji, obyczajów czy zjawisk kulturowych każą Belgom ostrożnie traktować wszelkie nadciągające zza zachodniej granicy modele. Po tym okresie relatywnej¹ nieufności wobec Paryża przychodzi czas dominacji triady „język-literatura-naród” (Klinkenberg, 2003: 47), kiedy na plan pierwszy wysuwa się język francuski jako kardynalny punkt odniesienia dla kształtowania kulturowej tożsamości francuskojęzycznej literatury Belgii. Ma to swoje uzasadnienie w wydarzeniach historycznych związanych z początkami długotrwałego procesu federalizacji państwa, a zwłaszcza ze stopniowym emancypowaniem się kulturowym Flandrii². Okres ten, choć nie oznacza całkowitego wymazania znaczenia przestrzeni zajmowanej geograficznie, większą rolę przypisuje symbolicznej przestrzeni języka, a zatem modelowi paryskiemu.

Jednak nie samym Paryżem Belgia żyje. W XIX w. Bruksela staje się prawdziwie kosmopolitycznym tygłem, w którym spotykają się i przyjaźnią ścierają idee z całej Europy. Ostatnie trzydziestolecie XIX w. to „era znaczącej ekspansji ekonomicznej i kolonialnej” oraz „rewindykacji społecznych” i w tym właśnie historycznym kontekście dochodzi do umocnienia się „wielkiego literackiego pokolenia belgijskich frankofonów lat 1880”, „sformalizowania się idei «duszy belgijskiej» opierającej się na dialektyce między kulturami łacińską i germańską” oraz do „bezprecedensowego otwarcia się na Europę”³ (Quaghebeur, 2015: 158). Ciesząca się bardzo liberalną konstytucją Belgia otwiera się na świat nieprawomyślnych, którzy znajdują tu schronienie przed nieprzychylnymi im reżimami⁴. W dziedzinie literatury widać to choćby na przykładzie naturalistów,

¹ Nieufność, o której tu mowa, nie oznacza bynajmniej odrzucenia *en bloc* literackich czy, szerzej, kulturowych zjawisk występujących we Francji, a już na pewno nie wiąże się z rezygnacją z zaszczytów, których mogłaby przysporzyć rozpoznawalność na tamtejszej scenie artystycznej. Klasycznym, wielokrotnie przywoływanym przykładem tej podwójnej strategii polegającej na pokazywaniu w Paryżu belgijskiej „egzotyki” jest opublikowanie we Francji, w 1883 r., debiutanckiego tomu poezji Émile’a Verhaerena o tytule jednoznacznie wskazującym na pochodzenie autora – *Les Flamandes*.

² Szczegółową charakterystykę naszkicowanych tu ledwie zjawisk znajdziemy m.in. w publikacji B. Denis i J.-M. Klinkenberga (2005) oraz w monografii autorstwa R. Bizek-Tatary, M. Quaghebeura, J. Teklik i J. Zbierskiej-Mościckiej (2017).

³ Przekłady tekstów z innych języków pochodzą od autorki artykułu.

⁴ Wśród wymienionych przez Marca Quaghebeura (2015: 150-152) przykładów znajdują się m.in. takie postaci europejskiej sceny politycznej, jak: Giuseppe Arconati Visconti (uczestnik rozwijającego się w północnych Włoszech ruchu antyaustriackiego), portugalski poeta João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (bojownik przeciwko absolutyzmowi w Portugalii) czy Karl Marx, który przebywając w Brukseli w latach 1845-1848, właśnie tu redaguje wraz z Engelsem *Manifest partii komunistycznej*, wydany w 1848 r.

którzy, niechciani i ocenzeni we Francji, publikują w brukselskim wydawnictwie prowadzonym przez Henry'ego Kistemaeckersa ojca (1851-1934).

Belgia odważnie otwiera się na inne kultury (przede wszystkim europejskie) gotowa, wbrew niekonięcznie sprzyjającemu klimatowi społecznemu⁵, adaptować, wykorzystywać i przekształcać to, co proponują. Inność i różnorodność rozbudzają ciekawość, stymulują, ośmielają. Jest to postawa bardzo charakterystyczna dla młodego kraju, który pragnie zdefiniować swoją tożsamość. W naturalny sposób sięga po to, co lokalne (malarstwo flamandzkie, flamandzki mistycyzm, typ krajobrazu, własna historia), jak również po to, co w pewnym sensie „globalne”, nawet jeżeli oznacza kraj za miedzą: Niemcy z ich idealistyczną filozofią i muzyką (zwłaszcza Richardem Wagnerem), Anglię z malarstwem Jamesa Whistlera czy prerafaelitów Edwarda Burne-Jonesa i Dante Gabriela Rossettiego, wreszcie Skandynawię z jej Henrikiem Ibsenem i Augustem Strindbergiem. Maurice Maeterlinck (1976: 114), wysławiając w swoim *Cahier bleu* (1888) germańską Europę, wspomina o „muzyce Niemców, poezji Anglików i kolorze Flamandów”.

Już u początków refleksji nad tożsamością Belgii widzimy bardzo silną tendencję zarówno do zakorzeniania kultury w realiach rodzimych, jak i do postrzegania kraju jako miejsca różnorodności i wielokulturowości. Edmond Picard (1897: 595-599) w swoim słynnym artykule „Dusza belgijska” (1897) uzasadnia to historycznie: przez terytorium Belgii od zarania dziejów przetaczały się ludy i plemiona, podróżnicy i wojownicy, ciągnąc za sobą „ciała”, „dusze”, „języki”, „idee”, które z biegiem czasu osadzały się na tej ziemi kolejnymi warstwami, tworząc przestrzeń szczególnie heterogeniczną. Konieczność znalezienia trafnej i wyczerpującej formuły na określenie specyfiki nowego kraju sprawiła, że w sposób zupełnie naturalny sięgano np. do opisów regionów geograficznych, wyszczególniając ich niepowtarzalne cechy. Wystarczy wspomnieć wielkie dzieło Camille'a Lemonnier *La Belgique* z 1888 r. wyczerpująco opisują-

⁵Przypomnijmy w tym kontekście świadectwa Camille'a Lemonnier (1905: 118) zawarte w zbiorze esejów *La vie belge* z 1905 r.: „Literatura belgijska była wówczas [w połowie XIX w.] specjalnością amatorów. Nigdzie nie drukowano więcej niż tutaj. [...] Ale symptomy prawdziwego życia literackiego i zbiorowego wysiłku na rzecz tworzenia sztuki osobistej pozostającej w zgodzie z rasą zdarzały się rzadko. [...] Obawiano się wszystkiego, co oryginalne”; „W Brukseli, Lowanium, Gandawie, Antwerpii, Liège, pełne pasji i wrażliwości dusze poświęciły się, by mówić [tworzyć], nie będąc od razu zrozumianymi” (Lemonnier, 1905: 22). Maurice Maeterlinck (1992: 167) z kolei w swoich wspomnieniach *Bulles bleues. Souvenirs heureux* zauważał: „Gandawa, nasze poczciwe, ponure i stare miasto, za czasów mojego dzieciństwa liczące sobie tyleż mostów co ulic, była hermetycznie zamknięta na wszelką literaturę”.

ce poszczególne regiony kraju, jego opowiadania *Nos Flamands* z 1869 r., upatrujące w pierwiastku flamandzkim kluczowego elementu tożsamości belgijskiej⁶, utwory Marcellina La Garde'a sławiące Ardeny (np. opowiadania z tomów *Val de l'Amblève* i *Histoires et scènes du Val de la Salm*, 1858-1865) oraz opowiadania regionalistów belgijskich Georges'a Garnira (*Contes à Marjolaine*, 1893), Huberta Krainsa (*Amours rustiques*, 1899), Maurice'a des Ombiaux (*Contes de Sambre-et-Meuse*, 1904) i teksty wielu innych autorów. To zresztą niewielka tylko próbka twórczości eseistyczno-literackiej drugiej połowy XIX w. i przelomu wieków w Belgii, która jednakowoż uwypukla niezwykle ważną rolę procesu budowania tożsamości.

Geograficzność definicji Belgii, obecna już pod koniec XIX w., utrzymuje się również w XX w., choć, jak widzieliśmy, ustępuje nieco miejsca definicji językowej. Na początku poprzedniego stulecia Franz Hellens (1992: 37) używa określenia „balkon z widokiem na Europę” (*balcon sur l'Europe*), a wielu innych, tak po nim, jak i przed nim, stosuje najdłużej chyba obowiązujące wyrażenie „kraj pomiędzy” (*pays de l'entre-deux*). W każdym z tych terminów pojawia się, w domyśle, możliwość hybrydycznego charakteru konstruowanej tu tożsamości, a także jej bezustanne stawanie się.

Glokalność zdaje się więc leżeć w naturze literatur mniejszych, rozwijających się między dwoma biegunami, z których pierwszy jest miejscem zakorzenienia, niejako danym *a priori*, a drugi – miejscem poszukiwanym, brakującym, odkrywaniem. Zawierająca w swojej charakterystyce ideę geograficzności czy też przestrzenności glokalność łączy się siłą rzeczy z ruchem (choć niekoniecznie, jeśli pomyślimy o Internecie). Wydaje się, że ruch jest w nią wpisany: przemieszczanie się, podróż, wędrówka, błąkanie się, przekraczanie granic, deleuzjańska deterytorializacja albo też nomadyczność, o której mówią autorzy *Tysiąca plateau* (1980; wyd. pol. Deleuze & Guattari, 2015) i Michel Maffesoli w swoim traktacie *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques* (1997). Glokalność łączy się zatem z takim lub innym doświadczaniem przestrzeni.

Jak już wspomnieliśmy, szczególne zainteresowanie przestrzenią jest w literaturze belgijskiej elementem stałym i wiele jest utworów, wielu twórców, dla których określona przestrzeń – nazwana, opisana, zmetaforyzowana – odgrywa ważną rolę. Są wśród nich i tacy pisarze, dla których to podróż stanowi wartość wyjątkową. To rzeczywiście specyficzny sposób odczuwania przestrzeni, bo związany z pewnego rodzaju wyzwania-

⁶ Tom opatrzony został przez Lemonniera wiele mówiącym mottem: „Nous-mêmes ou périr!” (Być sobą albo zginąć!).

niem, eksploracją, odkryciem, możliwym poczuciem obcości, przekraczaniem granic poznanego, pokonywaniem własnych ograniczeń. Tematem tym żywią się belgijscy pisarze od początków istnienia ich literatury, czyli od założycielskiej powieści Charles'a De Costera *Legenda Dyla Sowizdrzała* (1867), której akcja rozgrywa się w „krajach flamandzkich i gdzie indziej”⁷. Kolejni twórcy – Marie Gevers, Léopold Courouble, Éric de Hauleville, Gaston-Denys Périer, Henri Michaux, Christian Dotremont, Dominique Rolin, Pierre Mertens, Françoise Lalande, Conrad Detrez, Jean-Claude Pirotte, Pascal de Duve i wielu innych – dostrzegają w podróży już to metaforę losu ludzkiego czy sposób wyrażania złożoności duszy, już to warunek twórczości artystycznej. Przychodzi jednak czas w historii tej literatury, w którym zainteresowanie zagadnieniem przestrzeni, a wraz z nim – podróży, ulega wyraźnemu wzmocnieniu i zyskuje nowe znaczenia. To okres ruchu *Belgitude*, czyli czasu swego rodzaju odnowy tożsamościowej, przypadającej na przełom lat 70. i 80. XX w., która spotyka się z jednej strony z ponowoczesnością, z drugiej zaś z rozwijającym się równolegle tzw. zwrotem topograficznym, zapoczątkowanym m.in. pracami Edwarda W. Sojy, otwierającym drogę różnorodnym metodologiom użytecznym w badaniach literackich: geokrytyce Bertranda Westphala, geopoetyce Kennetha White'a, geofilozofii Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego czy, w dziedzinie socjologii i antropologii, refleksji Michela de Certeau, Michela Maffesolego czy Marca Augé.

Ruch *Belgitude*, słowami jednego ze swych głównych aktorów, Pierre'a Mertensa, zawartymi w jego artykule z 1976 r. „De la difficulté d'être Belge” (O trudności bycia Belgiem), proponuje tzw. „trzecią drogę”, czyli otwarcie się Belgii na inspiracje z odleglejszych rejonów niż Paryż czy Amsterdam:

Kiedy wreszcie nauczymy się traktować nasze bękactwo, nasz status sierot, jako przywilej? Kiedy wreszcie przestaniemy żyć między Paryżem i Amsterdamem? [...] Kiedy wreszcie nauczymy się czerpać szczęście z faktu, że nie jesteśmy nic dłużni żadnej kulturze i że znajdujemy się na styku wszystkich wpływów? [...] W równej odległości między głupim wstydem a niepoprawną dumą – taka mogłaby być nasza „trzecia droga”. Takie mogłoby być – jeśli ośmielimy się pomarzyć – „belgijskie wyzwanie”. Nie będąc od nikogo zależnymi, będziemy wreszcie znikąd i zewsząd. (Mertens, 1976: 14)⁸

To nie jedyny postulat tamtych czasów; chodzi w nich głównie o odnalezienie belgijskości, o pogodzenie się z własną odrębnością, akcepta-

⁷ Przypomnijmy, że kompletny tytuł powieści brzmi *Legenda jako też bohaterkie, wesole i sławne przygody Dyla Sowizdrzała i Jagnuszka Pocziwca w krajach flamandzkich i gdzie indziej* (wyd. pol. 1914).

⁸ Tekst tłumaczenia autorstwa Joanny Teklik (2017: 326).

cję przeszłości, uświadomienie sobie własnej historii. Chodzi o bycie Belgiem bez kompleksów, o rozluźnienie gorsetu parysko-amsterdamskiej „poprawności” i uznanie wrodzonej „nierasowości” (*bâtardise*) za zaletę, a nie za powód do wstydu. „Nierasowy” Belg jest zatem hybrydą i o tę cechę, zdaniem aktorów ruchu *Belgitude*, powinien dbać: powinien jednocześnie kultywować wartości lokalne, dane mu niejako *a priori*, i te, których może doświadczać, otwierając się na inność.

Ponowoczesność, rozwijająca się właściwie równoległe do ruchu *Belgitude*, poza wieloma różnymi cechami, którymi się tu nie zajmiemy, objawia się również dużą wrażliwością na przestrzenie opowiadające jakąś historię, kształtujące jednostkę, coś znaczące. Pierre Halen (1995: 13), we wprowadzeniu do numeru belgijskiego pisma „Textyles”, poświęconego literaturze podróży, wyraźnie łączy charakterystyczny dla ponowoczesności powrót podmiotu i narracji z powrotem miejsca. Michel Maffesoli widzi w ponowoczesności powrót do lokalności⁹, objawiający się wzmożonym zainteresowaniem miejscem przynależenia, niezwykle ważnym, bo formatywnym dla nas samych i dla naszej więzi z innymi. „Miejsce przywiązuje” (*le lieu fait lien*) mówi Maffesoli (2003). Wspomina jednak również o tym, że cechą charakterystyczną naszych czasów jest tzw. „dynamiczne zakorzenienie” (*enracinement dynamique*), czyli konieczność konstruowania siebie zarówno w poczuciu przynależenia, przywiązania do miejsca, jak i w aktywnym poszukiwaniu innego miejsca znaczącego niż to, które dano nam bez naszego udziału (Maffesoli, 2006: 85-113). Z takiej postawy życiowej, z tego ponowoczesnego nomadyzmu wynika, dla Maffesolego, bardzo wąty status budowanych dzisiaj tożsamości. Nomadyzm, o którym pisze francuski socjolog, „osłabia tożsamość, zbliża do natury, wymyśla na nowo więzi społeczne, które stają się jednocześnie bardziej ulotne i intensywne” (Maffesoli, 2006: 15). Inny socjolog, Hiszpan Manuel Castells, te nietrwale, zmienne tożsamości zalicza do tożsamości synkretycznych lub projektujących (*project identity*), charakterystycznych dla czasu ponowoczesności i globalizacji, który zmusza człowieka do ciągłego reagowania i dostosowywania się do zachodzących wokół niego zmian: to model tożsamości „będący wynikiem różnego rodzaju strategii łączenia, mieszania się i budowy światopoglądów i postaw” (Paleczny, 2008: 43).

Podróż, jedna z odmian współczesnego nomadyzmu, wymusza taką reakcję, skłania do zmian, kształtuje świadomość, modeluje tożsamość. Podróż jest wyrazem potrzeby odnalezienia miejsca znaczącego, jest też

⁹ Obok powrotu do lokalności Maffesoli (2003: 31) wymienia też ważną rolę plemienia (*tribu*) oraz tworzenie synkretycznych mitologii (*bricolage mythologique*).

oznaka niedostatku miejsca, jak u Michela de Certeau (1990: 155), lub poszukiwaniem siebie i innych. Jak tłumaczy Franck Michel (2000: 23), autor eseju z zakresu antropologii podróży *Désirs d'ailleurs* (2000), podróż jest doświadczeniem wielowymiarowym, w którym jednak najistotniejszy wydaje się wpływ, jaki wywiera na nasze życie: w jaki sposób nas zmienia, każe porzucić uprzedzenia, wyobrażenia, w jaki sposób zmusza nas do zanurzenia się w czymś odmiennym od naszej codzienności, do zerwania z naszymi lękami, rutyną i zamknięciem się w sobie. Jest przecież zetknięciem z Innym, objawiającym się pod postacią miejsca, obyczaju, człowieka, wrażliwości czy też sposobu postrzegania świata. Jacques Meunier powiada, że podróż „jest jednocześnie przemieszczaniem się i introspekcją. Jest być może najdłuższą drogą, która prowadzi od siebie samego do siebie samego” (cyt. za Michel, 2000: 256).

Współczesna literatura belgijska, ta z epoki ponowoczesnej globalności, o której mówi Tadeusz Paleczny, chętnie podróżuje. Wielu autorów używa przestrzeni do wyrażania tożsamościowego niepokoju. Bohater powieści *Les apparences* (2000) Guy Vaesa przemierza miejskie labirynty; postaci powołane do życia przez Verę Feyder i Françoise Lalande to „bezdomni”, wyrwani z rodzinnych domów przez wojenną zawieruchę, nieustający w wysiłku jeśli nie wskrzeszenia w pamięci dawnych miejsc, to z pewnością znalezienia i oswojenia nowych¹⁰. Dominique Rolin dzieli swoje życie i twórczość między Paryż, Brukselę i Wenecję – wszystkie te miejsca odnajdujemy na kartach jej książek¹¹. Jean-Philippe Toussaint i jego bohaterowie poruszają się między Paryżem, Tokio, Korsyką i Berlinem¹². François Emmanuel przenosi nas do serca Afryki (*Jours de tremblement*, 2010), a Caroline Lamarche do Meksyku (*La chienne de Naha*, 2012). W tekście o znamiennym tytule „No home”, zamieszczonym w zbiorowym tomie *Voulez-vous partir avec moi? (Czy chce Pan/Pani lub czy chcecie ze mną wyjechać?)*, wydanym w 2004 r. pod redakcją Jacques'a Sojchera i Virginie Devillers, Anne Penders (2004: 32) pisze: „Wyjechać i wrócić. Czy to jest podróż? Nie. Tak. Nie jestem pewna. To coś innego. Coś głębszego”. Dla postaci, których losy śledzimy w powieściach (ich lista nie jest kompletna), podróż jest właśnie często „czymś głębszym”: doświadczeniem samotności, zdystansowaniem się, próbą relatywizacji czy obiektywizacji własnego życia, sposobem mental-

¹⁰ Powieści Feyder: *La Derelitta* (1977), *Caldeiras* (1982), *La belle voyageuse endormie dans la brousse* (2003) oraz Lalande: *Le gardien d'abalones* (1983), *La séduction des hommes tristes* (2010).

¹¹ W szczególności Dulle Griet (1977), *L'accouoir* (1996), *La rénovation* (1998), *Le journal amoureux* (2000).

¹² Np. *La salle de bain* (1985), *Fuir* (2005), *La télévision* (1997), *La vérité sur Marie* (2009) czy *Nue* (2013).

nej i emocjonalnej odnowy, jedyną możliwością uwolnienia się od różnego rodzaju zależności, zapomnieniem lub wyprawą w zakamarki pamięci, szansą odnalezienia własnej przeszłości, sposobnością dotarcia do niepoznanych rejonów własnej osobowości... Motywów, pretekstów czy inspiracji skłaniających do podróży jest właściwie tyle, ilu bohaterów, nie sposób zawrzeć ich tu wszystkich.

Pisarstwo Serge'a Delaive'a (ur. 1965 r.) to modelowy przykład współczesnego nam literackiego wykorzystania tematu przestrzeni w powiązaniu z tożsamością globalną¹³. Interesującemu nas zagadnieniu twórca ten poświęca uwagę we wszystkich bez wyjątku utworach, a od debiutu w 1995 r. uzbierała się ich spora liczba. Z dwunastu tomów poezji na szczególną uwagę zasługuje trylogia *Légitime* (1995), *Monde jumeau* (1996) i *Le livre canoë* (2001) zebrana w 2015 r. w zbiorze *La Trilogie Lunus*, oraz *Meuse fleuve nord*, długi poemat opublikowany w 2014 r. wraz z fotografiami autorstwa samego poety. Delaive ma na swoim koncie również cztery powieści: *Le Temps du rêve*, wydana w 2000 r. pod pseudonimem Axel Sommers, którą, gruntownie przeredagowaną, wydaje ponownie w 2008 r. pod zmienionym tytułem *L'Homme sans mémoire*, oraz *Café Europa* (2004), *Argentine* (2009) i wreszcie *Nocéan* (2016). Podróż jest wszechobecna zarówno w twórczości, jak i w życiu Delaive'a; pisarz ten przemierzył wszystkie kontynenty. Ślad tych wypraw odciska się na całym jego piarstwie, a postać będąca jego *alter ego*, Lunus, spina niczym kłamrą jego utwory zarówno poetyckie, jak i prozatorskie. Gérald Purnelle (2015: 9) w przedmowie do tomu *La Trilogie Lunus* wskazuje na interesujący rys tej postaci, której imię mogłoby symbolizować już nie tylko dążenie do upragnionego poczucia jedności (L'Unus), ale właśnie ten stan:

Lunus jest imieniem, które pozwala poecie zająć pozycję pośrednią, w połowie drogi między przeciwieństwami, między nim samym i (niezdefiniowanymi) innymi, między mężczyzną i kobietą, między tu i tam, historią i przestrzenią, przeszłością (wymarzoną) i przeszłością (nieznośną), między ja i nie-ja, byciem i niebyciem [...].

To bezpieczny stan, bez obciążeń, bez zobowiązań, bez konieczności opowiadania się po tej czy innej stronie. To stan swego rodzaju płynno-

¹³ Delaive'owi poświęciłam dwa artykuły: „Serge Delaive, un nomade belge en voyage au bout de soi-même” (dotyczący powieści *Argentine*) oraz „Voyage, paysage, écriture. Serge Delaive – le poète-voyageur entre la Meuse et le Mekong”. Pierwszy ukaże się w tomie *Le roman francophone de l'extrême contemporain* (red. J. Pawlicki & J. Teklik), drugi opublikowany został w czasopiśmie „Acta philologica” 51/2017. Krótki szkic na temat Delaive'a, pt. „Zamiast konkluzji: Serge'a Delaive'a podróż w poszukiwaniu samego siebie” znajduje się w: Zbierska-Mościcka (2017).

ści, która pozwala być jednocześnie w każdym miejscu i w każdym czasie, żywić się w dowolnych proporcjach przeszłością i terażniejszością, to stan ciągłego stawania się, bezbolesnego przeistaczania się – najpełniejsza być może forma tożsamości synkretycznej, o której mówią wspomniani wcześniej Paleczny, Castells i Maffesoli¹⁴.

Delaive w budowaniu modelu ponowoczesnego człowieka, którego ucieleśnieniem może być postać Lunusa z powieści *Café Europa*, posuwa się jednak znacznie dalej niż pokazują to definicje. „Dotknięty chorobą nomadyzmu” (Delaive, 2012: 234) Lunus nie odczuwa właściwie nawet częściowego przywiązania do jakiegoś pierwotnego miejsca. Wręcz przeciwnie, uświadamia sobie, że trudno mu znaleźć dla siebie jakieś konkretne miejsce. „Każdy z nas, mówi, sytuuje się bezustannie i jednocześnie w wielu miejscach i wielu epokach” (Delaive, 2012: 17). Wyruszając w podróż, Lunus nie dba o kierunek, nie próbuje niczego dowiadywać się o miejscu, do którego zmierza. To rodzaj automatyzmu, odwiecznego instynktu, który każe nam ruszać w drogę i traktować ją jako miejsce inicjacji. Maffesoli (2006) w swoim traktacie o nomadyzmie wskazuje na obecność motywu podróży inicjacyjnej w wielu religiach i kulturach. To przymus, nakaz, konieczność, odruch. W *Café Europa* Delaive (2012: 57) zauważa, że „pragnienie zmiany miejsca obozowiska [...] zapisane jest głęboko w podświadomości zbiorowej, schowane na dnie naszego gadziego mózgu [...]”. Bohater powieści chyba nawet nie podróżuje; on jest „podróżowany”, by użyć proponowanej przez Delaive'a (2012: 194) formy biernej czasownika „podróżować”. W ostatniej powieści pisarza, *Nocéan*, „ona i ja, dwie przyklejone do siebie komórki, niesione chorym prądem” (Delaive, 2016: 163) zdają się zawieszeni w nieograniczonej niczym przestrzeni, rzućeni raz po raz, ślepym zrządzeniem losu, w coraz to inne miejsca; widzimy ich w Oslo, Buenos Aires, Liège i Nowym Jorku, w Lizbonie, Madrycie i na plaży w Connecticut, albo mknących autostradą wzdłuż liguryjskiego wybrzeża. Jest w tym niewątpliwie jakaś pasywność, a może nawet niemoc człowieka, uwięzionego w terażniejszości, która „pokawałkowana, rozciąga się w nieskończoność” (Delaive, 2016: 125). Jej nieciągly charakter mówi o poczuciu rozbicia, rozpadu, o uświadomieniu sobie własnej niespójności. Choć w tekstach Delaive'a tyle jest nazw geograficznych, jego bohaterowie często zadają sobie pytanie „gdzie jestem?” i często też nie potrafią na nie odpowiedzieć. Dwie z jego powieści –

¹⁴ A także Zygmunt Bauman w swoich „płynnych” esejach (np. *Płynne życie*, wyd. pol. 2007), Marc Augé w *Pour une anthropologie des mondes contemporains* (1994), Jean-Claude Kaufmann w *L'Invention de soi: une théorie de l'identité* (2004) lub Alain Ehrenberg w *La Fatigue d'être soi: dépression et société* (2000).

Argentine i *Nocéan* – kończą się takim samym zdaniem: „mnie tu nie ma” (Delaive, 2009: 171; 2016: 203).

Ta niczym nieograniczona terażniejszość zdaje się sposobem egzorcyzmowania przeszłości. Pamięć odgrywa bowiem w twórczości Delaive’a niepoślednią rolę. Publikacja tomu poezji *Le livre canoë* w 2001 r. zbiega się w czasie z pośmiertnym wydaniem poezji jego ojca (zob. Delaive, 2001), który popełnił samobójstwo, kiedy Delaive miał 21 lat. Pamięć o tym dramatycznym wydarzeniu modeluje całą twórczość pisarza¹⁵. Jednak w świecie Lunusa nie ma przeszłości; nie ma też przyszłości: „Tylko terażniejszość istnieje. Reszta jest gramatycznym wymysłem” (Delaive, 2012: 202). Lunus porusza się w nieskończonej czasoprzestrzeni, w której przeszłość miesza się z terażniejszością. Pamięć o wczoraj uczestniczy w naszym dzisiaj, my jednak pozostajemy jakby na zewnątrz naszego życia. „Terażniejszość już do nas nie należy”, czytamy. „Pozostaje nam jedynie rola pasywnego widza” (Delaive, 2012: 184). Człowiek Delaive’a wydaje się zatem igraszką czasu, bez realnej możliwości decydowania o tym, co i kiedy przydarza się w jego życiu, bez możliwości sterowania nim czy zawiadywania pamięcią. Traumatyczna przeszłość wypełnia terażniejszość, osacza i boli.

Sytuując się, jak sam stwierdza, „gdzieś między ekspiacją i poczuciem klęski” (Delaive, 2012: 146), zawieszony między miejscami, Lunus zadaje sobie pytanie o sens podróży, bo jeśli ma to być podróż w poszukiwaniu miejsca, do którego można by należeć, to takie miejsce prawdopodobnie nie istnieje (Delaive, 2012: 96). A jeśli nie o miejsce chodzi, to – odpowiada – chodzi o poczucie wolności, o szansę zagubienia się, o ucieczkę, o „wypracowanie i zdefiniowanie własnej wizji” świata (Delaive, 2012: 233). Jednak podróż, ciągle ponawiana, nie przynosi ani ukojenia, ani odpowiedzi na nurtujące go pytania: przenosząc się „z miejsca do miejsca Lunus prób[uje] znaleźć jakiś sens. Usił[uje] znaleźć znaczenie, które mu umyk[a]” (Delaive, 2012: 244).

Mamy tu zatem do czynienia z dość ponurym obrazem człowieka, dla którego podróż nie jest radosnym odkrywaniem nieznanego, odświeżającego i kształtującego ładu. Jest raczej koniecznym procesem, stanem, jedynym sposobem bycia w świecie: stanem zawieszenia, trwaniem w nieruchomej czasoprzestrzeni, byciem po trosze wszystkim i niczym zarazem. A może „zawszad i znikąd”, jak wyobrażał sobie Mertens?

Obraz ten przejawia nieco inny, bardziej optymistyczny wymiar zarówno w kolejnych dwóch powieściach – *L’Homme sans mémoire* i *Argen-*

¹⁵ Druga część tomu *Le livre canoë*, zatytułowana „Parabellum”, jest niemal w całości poświęcona ojcu.

tine – jak i w poezji Delaive'a. W powieści *L'Homme sans mémoire* mniej chodzi o podróż, a bardziej o bycie w konkretnym miejscu, choć „konkretny” nie znaczy wcale „nazwany”. Wiemy jedynie, że jest to miejsce oddalone od innych domostw, położone w górach, blisko rzeki, miejsce graniczne między światem innych ludzi a po prostu światem, miejsce przejściowe, miejsce, jak czytamy, „na skraju zmian” (Delaive, 2008: 43). Mieszka tam kobieta, Metyska, ze swoim przyrodnym bratem i mężczyzną, który jest jej kochankiem. Ten ostatni, teraz dorosły, jest postacią, którą prawdopodobnie przedstawiono na pierwszych stronach powieści jako dziecko – świadka samobójstwa własnego ojca. Jest tytułowym człowiekiem bez pamięci, który tu, między światami, próbuje odnaleźć swoje zagubione ja, swoją stłumioną przeszłość.

O ile w *Café Europa* dominującym obrazem był zawieszony w nienazwanej przestrzeni Lunus, o tyle zarówno w *L'Homme sans mémoire*, jak i w kolejnych tomach poezji zwraca uwagę dużo więcej znacząca przestrzeń. Między człowiekiem a miejscem rodzi się więź, silne poczucie przynależności, porozumienia, rodzaj bliskości. Człowiek, czy to tytułowy bohater czy kobieta, której jest kochankiem, wrasta i wsłuchuje się w ziemię, czerpie z niej siłę, buduje dzięki niej samoświadomość. „Wiedział od razu, jakby góra zrosnięta było z jego kośćmi, że nadchodziła lawina” (Delaive, 2008: 86), czytamy, a obraz kobiety zanurzającej w ziemi ręce, by potem poczuć jej smak na języku (Delaive, 2008: 73), czy kreślenie na piasku rysunków odzwierciedlających ludzkie historie, dręczące myśli, powracające sny (Delaive, 2008: 38) – to jedne z bardziej zapadających w pamięć momentów tej książki, w której duchowa łączność z miejscem odmienia człowieka, przywraca harmonię, porządkuje jego egzystencję. Podobnie jest zresztą w *Nocéan*, gdzie bohaterowie, obdarzeni, jak Lunus, darem wszechobecności (*ubiquité*), próbują, jak się wydaje, zatrzymać się gdzieś na dłużej, oznaczyć swoje terytorium, zamiast obwozić je ze sobą po świecie (Delaive, 2016: 27-28). Próbują zakotwiczyć się i poczuć więź, najpierw fizyczną, organiczną wręcz, jak w obrazie przedstawiającym akt seksualny między bohaterem a ziemią, lub jak wtedy, gdy czytamy: „Biorę ziemię pełnymi garściami i nacieram sobie nią twarz” (Delaive, 2016: 55). Gdzie indziej narrator przywołuje już konkretne miejsce, z którym czuje silny związek: „Moza, rzeka północ, płynię w moich żyłach jak przez Liège” (Delaive, 2016: 37).

Jest to wyraźne nawiązanie do wydanego w 2014 r. poematu *Meuse fleuwe nord* (Moza rzeka północ)¹⁶, utworu szczególnego, bo w nim po raz

¹⁶ Niemal identycznym zdaniem rozpoczyna się poemat *Meuse fleuwe nord* (zob. Delaive, 2014).

pierwszy Delaive wyraża w sposób tak dobitny potrzebę więzi z określonym miejscem. Gdyby nie *Nocéan*, można by rzec, że Lunus zakończył tu swoją odyseję i, bogaty w doświadczenie podróży, wrócił do źródeł. Zważywszy jednak na rozedrganą wędrówkę dwójki bohaterów *Nocéan*, w dynamice całej twórczości Delaive'a poemat *Meuse fleuve nord* jawi się raczej jako próba uporządkowania niekończącej się podróży, chęć albo potrzeba nakreślenia jasnej drogi, którą należałoby podążać, by osiągnąć stan pożądanej równowagi. Poemat, o którym mowa, najbardziej chyba ze wszystkich omówionych tu pokrótce tekstów syntetyzuje problematykę globalności. Jest on bowiem poetyckim zapisem z pozoru monotonnej i leniwej podróży od źródeł Mozy do jej ujścia, która okazuje się tak naprawdę podróżą przez życie samego Delaive'a, przywołującą utratę ojca, wędrówki po świecie i pisanie. Refleksja o przynależeniu do świata, o bezustannym błakaniu się i bezładnej włóczędze, wpisana jest w porządek płynącej ku ujściu rzeki: meandrującej, chwilami rwącej, częściej majestatycznie toczącej swoje wody, ale ciągle, nieubłagane podążającej w jednym kierunku. Ta nieuchronność daje poczucie bezpieczeństwa, ustala jakieś ramy, których brakuje *homo viator* Delaive'a. Płynąca rzeka wydaje się ujarzmić różnorodność oglądanego wcześniej świata, która zostaje tu utrwalona i w jakiś sposób umocowana w doświadczeniu jednostki. Moza przedstawiona jest w utworze jako pejzaż niemal fizycznie zespolony z człowiekiem:

Moza rzeka północ płynie we mnie jak przez Liège
 jej imię utkane ze skarg i z mgieł
 forma myśli intuicja czasu i przestrzeni [...]
 myśl Moza [...] utarowała sobie drogę w moim ciele złożonym z wody
 w moim oddechu złożonym z wody.

(Delaive, 2014: 5-6)

Pejzaż rzeki, potraktowany tu w sposób bardzo osobisty, to pejzaż życia. Odczytujemy zapisaną w nim konieczną więź z miejscem pochodzenia, z naszym miejscem pierwotnym, które pozostając w nas na zawsze – „Moza rzeka północ wypełnia we mnie puste miejsca [...] / Moza rzeka północ u kresu swej drogi przykleja się do mnie jest moją myślą” (Delaive, 2014: 51) – otwiera nas jednocześnie na świat: „Moza żegnaj już rozpocząłem moje odchodzenie ku nowym krajom gdzie nie płyniesz” (Delaive, 2014: 53).

Pejzaż, nieodłączny element literatury podróży (a twórczość Delaive'a z pewnością jest tej literatury częścią), nie tylko unaocznia świat, pokazuje też sposób, w jaki ten świat odczuwamy i w jaki my objawiamy się światu. Mówi nam o naszej z nim więzi. Poeta zaś odnajduje w pejzażu

siebie samego, ale odmienionego, nowego, innego: „Odnaleźć się w pejzażu to nie przeglądać się w swoim własnym obrazie, ale wyjść z niego, by spróbować poprzez świat dotrzeć do siebie samego, do tego siebie, który nie jest oczywisty i który [...] zachęca nas do wyjścia poza kiedykolwiek w przeszłości osiągnięty horyzont” (Collot, 2005: 413). Widzimy tu zatem wyraźny związek między podróżą, przywoływanym przez nią pejzażem a tożsamością. „Pejzaż jawi się [...] jako przestrzeń przejściowa, która jest modelem dla kształtowania tożsamości otwartej [...]” (Collot, 2011: 81). Czym innym jest globalność, jeśli nie tożsamością otwartą? Możliwością budowania siebie na przecięciu różnych światów?

Twórczość Serge'a Delaive'a, ta mająca formę poezji i ta zapisana prozą, sytuuje się właśnie na przecięciu światów: na skrzyżowaniu Mozy, płynącej przez rodzinne Liège tego pisarza-poety-podróżnika, i oceanów opływających przemierzane przez niego krainy. W *Nocéan*¹⁷ wędrujący po miejscach i nie-miejscach bohater mówi wszakże: „Jestem z listopada, z wiatru i ze smagających deszczów” (Delaive, 2016: 40), co niewątpliwie przywołuje na myśl rodzinną Belgię pisarza.

Bibliografia

- Augé, Marc (1994). *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Aubier.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Płynne życie*. Przeł. T. Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bizek-Tatara, Renata, Marc Quaghebeur, Joanna Teklik & Judyta Zbierska-Mościcka (2017). *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*. Kraków: Universitas.
- Certeau, Michel de (1990). *L'Invention du quotidien*. 1. *Arts de faire*. Paris: Gallimard.
- Collot, Michel (2005). *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti.
- (2011). *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*. Arles: Actes Sud/ENSP.
- Delaive, Michel (2001). *Poèmes en attendant le mauve*. Liège: Le Fram.
- Delaive, Serge (2008). *L'Homme sans mémoire*. Paris: Éd. de la Différence.
- (2009). *Argentine*. Paris: Éd. de la Différence.
- (2012). *Café Europa*. Bruxelles: Espace Nord.
- (2014). *Meuse fleuve Nord*. Liège: Tétrás Lyre.
- (2015). *La Trilogie Lunus. Poèmes (Légendaire, Monde jumeau, Le livre canoë)*. Amay: L'Arbre à paroles.
- (2016). *Nocéan*. Bruxelles: maelstrom reEvolution.

¹⁷ Tytuł można by tłumaczyć jako zbitkę zaimka dzierżawczego „nos” (nasze) i rzeczownika „océan”, co oznaczałoby „nasze oceany”.

- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2015). *Tysiące plateau*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana.
- Denis, Benoît & Jean-Marie Klinkenberg (2005). *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Labor.
- Ehrenberg, Alain (2000). *La Fatigue d'être soi: dépression et société*. Paris: Odile Jacob.
- Halen, Pierre (1995). „Ces lettres d'un pays qui voyage”. *Textyles*, 12. 7-19.
- Hellens, Franz (1992). *Un Balcon sur l'Europe*. Pod. red. Paula Gorceixa. Bruxelles: Labor.
- Kaufmann, Jean-Claude (2004). *L'Invention de soi: une théorie de l'identité*. Paris: Armand Colin.
- Klinkenberg, Jean-Marie (2003). „Autour du concept de langue majeure. Variations sur un thème mineur”. W: J.-P. Bertrand & L. Gauvin (red.). *Littératures mineures en langue majeure. Québec/Wallonie-Bruxelles*. Bruxelles / Montréal: P.I.E. Peter Lang / Presses de l'Université de Montréal. 41-56.
- Lemonnier, Camille (1905). *La Vie belge*. Paris: Bibliothèque Charpentier.
- Maeterlinck, Maurice (1976). „Cahier bleu”. *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, 22. 7-184.
- (1992). *Bulles bleues. Souvenirs heureux*. Bruxelles: Le Cri.
- Maffesoli, Michel (2003). *Notes sur la postmodernité. Le lieu fait lien*. Paris: Éd. du Félin.
- (2006). *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris: La Table Ronde.
- Mertens, Pierre (1976). „De la difficulté d'être belge”. *Les Nouvelles Littéraires*, 4. 14. [Nr monograficzny pt. „L'Autre Belgique”].
- Michel, Franck (2000). *Désirs d'ailleurs. Essai d'anthropologie des voyages*. Paris: Armand Colin.
- Palczyński, Tadeusz (2008). *Socjologia tożsamości*. Kraków: Krakowska Szkoła Wyższa im. A. Frycza-Modrzewskiego.
- Penders, Anne (2004). „No home”. W: J. Sojcher & V. Devillers (red.). *Voulez-vous partir avec moi?* Bruxelles: Complexe. 31-36.
- Picard, Edmond (1897). „L'âme belge”. *Revue Encyclopédique Larousse*, 24 lipca. 595-599.
- Purnelle, Gérald (2015). „Introduction. Sources d'un fleuve”. W: Serge Delaive. *La Trilogie Lunus. Poèmes (Légendaire, Monde jumeau, Le livre canoë)*. Amay: L'Arbre à paroles. 5-10.
- Quaghebeur, Marc (2015). *Histoire, Forme et Sens en Littérature: La Belgique francophone*. Tom 1. – *L'Engendrement (1815-1914)*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- Teklik, Joanna (red.) (2017). „Aneks. Wokół belgijskiej tożsamości, czyli Belgowie sami o sobie, swoim języku i literaturze”. Przeł. Joanna Teklik. W: R. Bizek-Tatara, M. Quaghebeur, J. Teklik & J. Zbierska-Mościcka. *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*. Kraków: Universitas. 319-332.
- Zbierska-Mościcka, Judyta (2017). „Literatura, społeczeństwo, tożsamość. Między wspólnotą a jednostką”. W: R. Bizek-Tatara, M. Quaghebeur, J. Teklik & J. Zbierska-Mościcka. *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*. Kraków: Universitas. 115-160.

Pod opieką Legby albo twórczość Dany'ego Laferrière'a u granic literatury mniejszej, pisarstwa migracyjnego i literatury światowej

Wprowadzenie

Do lat 70. XX w. francuskojęzyczne pisarstwo tworzone w Kanadzie, naznaczone kompleksem społeczeństwa skolonizowanych kolonizatorów¹, posiadało pod wieloma względami charakterystyczne cechy „literatury mniejszej” w rozumieniu Gilles’a Deleuze’a i Felixa Guattariego². Po roku 1980, a więc po niepowodzeniu pierwszego referendum w sprawie niepodległości Quebecu, doszło do szeregu przemian związanych z wyczerpaniem dyskursu wspólnotowego opartego na ideologii obrony obłożonej twierdzy, co również w większym stopniu otworzyło literaturę

¹ Jak podkreślał w 1984 r. Józef Kwaterko (1984: 137), pisząc o kontekście ewolucji literatury francuskojęzycznej w Quebecu do połowy XX w.: „Chodzi o proces formowania się i rozwoju literatury narodowej, charakterystycznej dla społeczeństw etnicznie jednorodnych, o silnej integracji religijno-obyczajowej i terytorialnej, lecz dominowanych przez kulturę kolonizatora. Jak wiadomo, substrat kulturowy Indian północnoamerykańskich nie miał – w odróżnieniu od dzisiejszych kultur latynoamerykańskich – udziału w krystalizacji nowego tworzywa kulturowego; sami Francuzi byli najeźdźcami przynoszącymi ze sobą bogatą w tradycje kulturę, a podbój Nowej Francji bynajmniej nie zmierzał do wymieszania się cywilizacji. Trzeba zatem pamiętać, że po podboju przez Anglików, społeczność francuska w Kanadzie znalazła się – *mutatis mutandi* – w sytuacji skolonizowanych Indian: zagrożona w swojej tożsamości narodowej, poddana obcym strukturom polityczno-ekonomicznym, stopniowo zredukowana do rangi mniejszości narodowej”.

² Przypomnijmy, że Deleuze i Guattari (2016: 84), w słynnej pracy o Franzu Kafce, terminem „literatura mniejsza” (*littérature mineure*) określali nie literaturę „jakiegoś mniejszego języka, ale taką, którą jakaś mniejszość tworzy w języku oficjalnym (*majeure*)”. Głównymi cechami takiej literatury są: „jej język naznaczony wysokim współczynnikiem deterytorializacji”, „całkowite upolitycznienie” oraz „to, że wszystko nabiera tu wymiaru kolektywnego” (Deleuze & Guattari, 2016: 84-85, 89-90). Na temat funkcjonowania pojęcia literatury mniejszej por. Kwaterko (2012: 17), Sadkowski (2012: 77-78; 2015: 70), Thiel-Jańczuk (2012: 25-34).

na inność, obcość, różnorodność. Proces ten wynikał, między innymi, z intensyfikacji napływu imigrantów, którzy stawali się coraz bardziej obecni w życiu kulturalnym francuskojęzycznej Kanady, co skłoniło teoretyków i krytyków do pochylenia się nad zjawiskiem *pisarstwa migracyjnego*³. Należy też zauważyć, że w Kanadzie francuskojęzycznej mamy do czynienia ze szczególnym podwojeniem zjawiska literatury mniejszych, gdyż pisarstwo migracyjne jest postrzegane jako „mniejsze” z perspektywy centrum „pola literackiego” Quebecu i tamtejszych instytucji literatury narodowej. Jednakże stopniowe odchodzenie literatury quebeckiej od zamkniętych paradygmatów tożsamościowych owocuje, jak to określa François Ricard (2016: 308), jej „normalizacją”, to znaczy zbliżaniem się do „literatury istniejącej w innych krajach”.

W stronę globalności

W procesie przewartościowywania zarówno potencjału, jak i ograniczeń literatury mniejszej i pisarstwa migracyjnego szczególne miejsce zajmuje Dany Laferrière. Urodzony w 1956 r. w stolicy Haiti, Port-au-Prince, pisarz, którego krytyka zwykła postrzegać jako jednego z najwybitniejszych przedstawicieli nurtu migracyjnego, należy też do niezbyt szerokiego grona autorów quebeckich dobrze znanych czytelnikom i badaczom literatury w wielu krajach świata⁴. 28 maja 2015 r., rozpoczynając swoje przemówienie z okazji przyjęcia go w poczet członków Akademii Francuskiej, Laferrière (2015) przywołał tradycję religijną swojej ojczyzny:

³ Kwaterko (2016: 336) zaznacza, że migracyjność w tym kontekście powinna być postrzegana zarówno w kategoriach tematycznych, jak i społecznych i estetycznych: „O ile sama imigracja może być tematem wielu utworów (najczęściej nowel i powieści), które obrazują opuszczenie ojczyzny, podróż lub tułaczkę, przybycie do nowego miejsca i problem adaptacji, o tyle migracja jako wartość estetyczna tworzy tu swoistą poetykę. Mogą się na nią nakładać hybrydyczność czasu, przestrzeni i języka, nieciągłość narracji i mozaikowość przedstawiania zdarzeń, wynikłe z pracy żaloby, poczucie samotności i wykorzenia – nieraz podwójne, zarówno wobec kraju opuszczonego, jak i kraju przybycia – lub przeciwnie: euforia i potrzeba mimetycznej identyfikacji z nowym miejscem, zasilane fantazmatem radykalnego zerwania z przeszłością”. Zob. też Jarosz (2008), Kwaterko (2016), Mounéimné-Wojtas (2008), Sadkowski (2015: 69-70), Warmużyńska-Rogóż (2016b: 324-328).

⁴ Utwory Laferrière’a zostały przetłumaczone na siedemnaście języków (Kwatekko, 2016: 343). W Polsce do tej pory ukazały się trzy jego powieści: *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* (2004) (tytuł oryginału: *Comment faire l’amour avec un nègre sans se fatiguer*), *Smak młodych dziewcząt* (2009b) (*Le goût des jeunes filles*), *Kraj bez kapelusza* (2011b) (*Pays sans chapeau*) oraz, we fragmentach, *Kronika łagodnego dryfowania* (2003-2004) (*Chronique de la dérive douce*) i *Krzyk oszalałych ptaków* (2016) (*Le cri des oiseaux fous* [2000c]). Zob. bibliografia na końcu niniejszego artykułu.

Legba, bóstwo z panteonu wudu, którego sylwetkę widać w większości moich powieści, na szpadzie, którą dziś dzierzę, przedstawiony jest w formie *vévé*⁵, czyli przypisanego mu symbolu. To Legba pozwala śmiertelnikowi przejść ze świata widzialnego do niewidzialnego, a później powrócić do widzialnego. Jest więc bóstwem pisarzy⁶.

Istotnie, Legba – opiekun rozdroży, *loa* zapewniający komunikację i otwierający granice między różnymi światami (zob. Métraux, 1958: 88-89), jawi się jako patron twórczości Laferrière'a odznaczającej się stale zmienną, *globalną* grą pomiędzy tym, co rodzime, a więc haitańskie, a tym, co obce, pomiędzy literaturą narodową/literaturami narodowymi i literaturą migracyjną, pomiędzy literaturą mniejszą/literaturami mniejszymi i literaturą światową. W tym kontekście warto przytoczyć znamienne wypowiedź autora z wywiadu rzeki udzielonego Bernardowi Magnier w roku 1999. Na pytanie: „[...] jesteś pisarzem haitańskim, czy też quebeckim, kanadyjskim, karaibskim, amerykańskim albo francuskim?”, Laferrière (2000b: 9) odpowiedział: „Jestem z kraju moich czytelników. Kiedy czyta mnie Japończyk, staję się pisarzem japońskim”.

Począwszy od pierwszej książki, wydanej w 1985 r. pod jakże prowokacyjnym tytułem *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*, po opublikowanej w 2000 r. powieści *Krzyk oszalałych ptaków*, utwory Laferrière'a tworzyły cykl, nazwany przez autora *Autobiografią amerykańską*, podzielony na dwie serie – północno-amerykańską i haitańską, w zależności od miejsca akcji, w którym umieszczony był bohater-narrator, rozpoznawalny jako autofikcyjne wcielenie pisarza. Pierwsza seria obejmuje więc opowieści o doświadczeniach haitańskiego uchodźcy, który w roku 1976 opuścił rodzinną wyspę, by uciec przed zagrażającą jego życiu dyktaturą Duvaliera, i znalazł się w Montrealu, a później w Stanach Zjednoczonych. Na drugą serię składają się powieści o haitańskim dzieciństwie, dorastaniu, młodości bohatera, a także o dramatycznych okolicznościach poprzedzających jego nagłą ucieczkę z kraju oraz o wizycie w rodzinnym mieście, jaką składa po dwudziestu latach spędzonych na emigracji.

Od samego początku w twórczości Laferrière'a migracyjność polega na dekonstrukcji stereotypów i paradygmatów kulturowych zamykających pisarza w jakkolwiek rozumianych granicach etnicznych i narodowych⁷. Fragmentaryczna forma narracji i styl reportażowy nadają

⁵ Maya Deren (2000: 251) wyjaśnia: „Každy *loa* [bóstwo wudu] posiada swój specjalny symbol, czyli *vévé*. Podstawowa forma, pewne szczegóły są tradycyjnie ustalone. Skrzyżowanie jest znakiem Legby [...]”.

⁶ Cytaty z niel tłumaczonych na polski tekstów francuskojęzycznych w przekładzie autora artykułu.

⁷ W *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*, pisarz, jak to określa Kwaterko (2003: 233-234), „zrywa z przedstawianiem haitańskiej «obcości» i niejako odpolitycznia fikcję

pierwszej powieści Laferrière'a charakter, według słów samego pisarza, amerykański. W książce *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* (Czy ten granat w ręce młodego Murzyna jest bronią czy owocem?) autor, odnosząc się także do własnej prozy, definiuje powieść amerykańską w następujący sposób: „Współczesna powieść amerykańska jest, na ogół, kolekcją krótkich tekstów powiązanych ze sobą solidnym i elastycznym wątkiem (poczucie bycia Amerykaninem). Tak jak życie Amerykanina jest kolekcją faktów (wrażenie pustki)” (Laferrière, 2000a: 28). Laferrière (2000b: 180) potwierdza opinię swojego tłumacza Davida Homela, że *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* jest powieścią „napisaną po angielsku: tylko słowa są francuskie”, czy, inaczej mówiąc, jest „książką amerykańską napisaną dziwnie, po francusku”. Odniesienia do haitańskości w tym utworze są nieliczne i wpisują się w szeroko rozumianą, różnorodną „murzyńskość”. Bohater-narrator, czarnoskóry imigrant w Montrealu, opowiada o pracy nad swoją pierwszą powieścią, którą pisze na starej maszynie Remington 22, będącą niegdyś własnością Chestera Himesa, jednego z prekursorów nurtu „négritude.” Przez to intertekstualne przywołanie, jak i poprzez inne nawiązania do pisarzy karaibskich i afro-amerykańskich, narrator, jak zauważa André Lamontagne, przedstawia samego siebie jako pisarza czarnego i w pełni świadomego swojego umiejscowienia w określonej tradycji literackiej. W ten sposób, mimo wrażenia chaosu różnorodnych odniesień, pierwsza powieść Laferrière'a zachowuje równowagę między wartościowaniem transnarodowego zbioru intertekstów a przywiązaniem do literatury czarnej (Lamontagne, 2004: 160-161).

Natomiast siódma powieść Laferrière'a, *Kraj bez kapelusza*, według autora, napisana jest jednocześnie po francusku i po kreolsku, gdyż rodzima mowa Haitańczyków jest tam obecna nawet wtedy, kiedy postacie wyrażają się po francusku (Laferrière, 2000b: 181). Utwór opowiada

wygnania, wyzwalając ją zarówno z retoryki wspólnego wyobcowania, jak i obsesji rozerwania między Haiti a Québeciem. [...] Powieść Laferrière'a wykracza poza stosowane konwencje także dlatego, że jest pełną humoru i dezynwoltury grą etnicznymi wyobrażeniami, rozprawiając się bez ogródek ze stereotypami Czarnych na temat białych Amerykanów. [...] [Laferrière] [w]ymownie czyni swego narratora «kosmopolitycznym Murzynem» po to, by przejść swoistą inicjację w odmiennosc – nie tyle własnego losu uchodźcy, ile dyskursów i odniesień, w których stykają się różne kultury. W powieści zdumiewa zatem niezliczona ilość odwołań wymykających się wszelkim próbom tożsamościowej aneksji i układających się w wielobarwną, intertekstualną mozaikę cytatów, nawiązań i aluzji do różnorodnych pisarzy i dzieł. [...] W tym sensie hybrydyzacja i mnożenie artystycznych powinowactw konotujących ponadnarodowe uniwersum staje się jedyną regułą rządzącą powieścią, pozwalającą odczuć, a raczej uchwycić w trakcie narodzin, nową tożsamość: mówiącą wieloma językami, migracyjną, transkulturową”. Na temat różnorodności kodów kulturowych w *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem* i problemów związanych z ich przekładem por. Warmuzińska-Rogóż (2016a: 153-160).

o próbie reinicjacji w rdzenną kulturę podjętą przez pisarza, który, wraz ze swoją starą maszyną Remington 22, powraca na Haiti po dwudziestu latach pobytu na emigracji. Tytuł podkreśla rolę, jaką w procesie odtwarzania więzi z utraconą i odzyskiwaną ojczyzną odgrywa wyobraźnia językowa i religijna. „Kraj bez kapelusza” to kreolska metafora zaświatów, w których przebywają dusze zmarłych i loa z haitańskiego panteonu wudu. Ponownemu wtajemniczaniu pisarza w haitańskość towarzyszy tu wspomniany wcześniej Legba. W powieści *Krzyk oszalałych ptaków* przeprowadza on bohatera, w ostatnich godzinach poprzedzających jego ucieczkę z kraju, ze świata rodzimego do nieznanej, nowej, obcej przestrzeni. W *Kraju bez kapelusza* ten sam loa, jako patron podróżników, bóstwo ruchu, rozdroży i granic, wprowadza pisarza w język, kulturę, rzeczywistość społeczną i wierzenia Haitańczyków. W ceremoniach wudu Legba jest pierwszym bóstwem przywoływanym przez uczestników, gdyż to on umożliwia śmiertelnikom komunikowanie się z duchami (por. Métraux, 1958: 88; Deren, 2000: 123-129). W powieści jego postać, konotując jednocześnie migrację i dialog, alegoryzuje swoistą poetykę Laferrière'a, polifoniczną, nomadyczną, transkulturową, a jednak globalną, bo – jak się okazuje – zakorzenioną w haitańskości.

Oniryczny epizod podróży narratora w zaświaty, mimo bezpośrednich nawiązań do mitologii haitańskiej, w warstwie intertekstualnej wyraźnie wykracza poza terytorium lokalnej kultury, a tym samym wpisuje symbole literatury mniejszej w uniwersalne, ponadnarodowe tradycje. Dzieje się tak, ponieważ wizyta w świecie zmarłych i loa są równocześnie transpozycją jedenastej pieśni *Odysei*. Różnego rodzaju nawiązania do homeryckiego eposu rozsiane są w całej powieści, a przedstawienie Haitańczyków jako ludzi, których codzienna rzeczywistość jest ciągle zespolona z zaświatami, przywodzi na myśl sytuację Kimeryjczyków, „[k]tórzy w mgłę i ciemnicy brodzą ustawicznej” (Homer, 2003: 224), żyjąc u granic piekieł. W *Kraju bez kapelusza* powrót Laferrière'a do haitańskich korzeni jego twórczości staje się więc jednocześnie okazją do odnowienia dialogu ze źródłem zachodniej literatury światowej, jakim jest spuścizna homerycka (zob. Sadkowski, 2014: 154-155).

Laferrière – „pisarz japoński”

O ile do 2000 r. świat przedstawiony w powieściach Laferrière'a dzielił się, jak już zauważyliśmy, regularnie na dwie przestrzenie: północno-amerykańską (przede wszystkim montrealską) i haitańską, o tyle w dwóch kolejnych utworach – *Je suis un écrivain japonais* (2008)

(Jestem pisarzem japońskim) i *L'énigme du retour* (2009a) (Tajemnica powrotu) – ta dychotomia zostaje zaburzona. W *Je suis un écrivain japonais*, co prawda, bohater nie rusza się poza Montreal, ale pod wpływem lektury prozy i poezji Matsuo Bashō odbywa wyobrażoną podróż do siedemnastowiecznej Japonii. Natomiast w *L'énigme du retour*, powieści opowiadającej o kolejnej wizycie, jaką pisarz złożył w rodzinnym kraju po śmierci swego ojca, przebywającego na wygnaniu w Nowym Jorku, narrator przemierza wszystkie miejsca, które wcześniej zostały przedstawione oddzielnie w dwóch seriach cyklu *Autobiografii amerykańskiej*. Co więcej, przestrzeń quebecka nie zamyka się tu w granicach Montrealu, gdyż bohater, zanim rozpocznie wędrowkę na południe, odbywa podróż na daleką północ. Obraz dziewiczych, pokrytych śniegiem terenów nabiera wielopoziomowych, symbolicznych znaczeń. Z jednej strony można w nim widzieć formę wyrażania żałoby i metaforę śmierci świata uosobionego w postaci ojca. Z drugiej strony zanurzenie w zimowym krajobrazie można uznać za motyw symbolizujący świat tekstowy, na który składa się także tradycja quebecka tematyzująca przyrodę. Biel śniegu kojarzy się więc w tym kontekście z czystą, pustą kartą będącą metaforą nowych wyzwań estetycznych, przed którymi staje pisarz u progu nowego etapu życia i twórczości⁸.

W 1987 r., a więc ponad dwadzieścia lat przed publikacją *Je suis un écrivain japonais*, Laferrière wydał swą drugą powieść, zatytułowaną *Éroshima*. Gra słów w tytule sugeruje dwa typy odniesień do japońskości – fantazmat erotyczny krzyżuje się tu z echem traumatycznej historii Hiroszimy zniszczonej bombą atomową w sierpniu 1945 r. Na jednej z ostatnich stron powieści Laferrière wyjaśnia genezę tego zaskakującego skojarzenia motywów:

To niewiarygodne! Wpadłem na pomysł napisania tej książki nagle, pewnego dnia. Oto młoda para kocha się w mieście Hiroshima, tego ranka, kiedy ma miejsce eksplozja atomowa, w 1945. [...] EROSHIMA. Seks i Śmierć. Dwa najstarsze mity świata. (Laferrière, 1998: 139)

Kompozycja książki odznacza się fragmentarycznością, brakiem ciągłości narracyjnej i niejednorodnością gatunkową. Obok krótkich scen erotycznych pojawiają się fikcyjne dialogi Laferrière'a ze sławami literatury światowej i rozmyślenia na tematy polityczne, społeczne, historyczne, w których obsesyjnie powraca wspomnienie amerykańskiego ataku na Hiroszimę. Impresjonistyczny charakter minimalistycznych obrazów

⁸ Na temat *L'énigme du retour* zob. Sadkowski (2011) i Selao (2016).

uchwyconych na żywo przywodzi na myśl poetykę haiku⁹. Co więcej, heterogeniczna proza przeplata się z francuskimi przekładami haiku japońskich poetów z XVII i XVIII w. oraz kilkoma próbami imitowania tego gatunku przez samego Laferrière'a. Wtajemniczanie bohatera w orientalność dokonuje się także poprzez relacje seksualne z Japonkami spotykanymi w Montrealu. Jak odnotowuje Cécile Hanania (2005: 78), w roku 1987, w którym ukazała się powieść, rzeczywistość dalekowschodnia była dla quebeckiego odbiorcy jeszcze na tyle obca, że pisarz widział potrzebę tłumaczenia lub wyjaśniania za pomocą peryfrazy dziś powszechnie znanych słów japońskich, jak na przykład *sushi*. W tekście Laferrière'a chaotyczny pejzaż japońskości manifestuje się bowiem poprzez nagromadzenie terminów i klisz odnoszących się do mentalności, obyczajowości czy też kuchni. W jego oczach wszystko, co japońskie zdaje się wyrafinowane i subtelne, przez co orientalizm jawi się jako antynomia północno-amerykańskiej wulgarności. Powieść kończy się sceną, w której narrator wyobraża sobie samego siebie zagubionego w przestrzeni japońskiej, co okazuje się zapowiedzią powieści, która zostanie wydana w roku 2008.

Osiem lat przed ukazaniem się *Je suis un écrivain japonais*, w heterogenicznym tekście, łączącym narrację autofikcyjną i refleksję eseiistyczną, zatytułowanym wymownie *Je suis fatigué* (2001) (Jestem zmęczony), Laferrière ogłosił koniec kariery pisarskiej. Decyzję tłumaczył zmęczeniem sławą, ale także zniechęceniem rolą dyżurnego, modelowego pisarza migracyjnego, obciążonego funkcją pośrednika międzykulturowego, który jednocześnie ma dostarczać czytelnikom kolejnych obrazów haitańskości. Jednak w 2008 r. powraca z powieścią, w której bohater-narrator, czując się przymuszony przez wydawcę do napisania kolejnej książki, obiecuje zrealizować nowy projekt i naprędce wymyśla tytuł: *Jestem pisarzem japońskim*. I zaznacza: „W moim przypadku to nie jest żart, bo ja naprawdę uważam się za pisarza japońskiego” (Laferrière, 2008: 15). W ten sposób Laferrière na nowo uprawia literaturę, którą nazywa najgenialniejszą zabawką na świecie, gdyż pozwala ona w nieskończoność tworzyć i przetwarzać rzeczywistość i własną osobowość¹⁰.

Autotematyczne przedstawienie pracy nad książką *Jestem pisarzem japońskim*, dokonane w powieści noszącej taki sam tytuł, nie jest oczywiście pozbawione charakteru ludycznego, który zawsze jednak połączo-

⁹ Na temat relacji między formą powieści a estetyką haiku zob. Hanania (2005: 83-86).

¹⁰ Christian Desmeules (2008), komentując powieść Laferrière'a z 2008 r., przytacza wypowiedź pisarza: „[Literatura] jest najwspanialszą zabawką na świecie. Jedną nazwą miejsca można stworzyć wszechświat. I można go, gdy się chce, dekonstruować i tworzyć na nowo”.

ny jest z błyskotliwą, ironiczną refleksją nad stereotypami kulturowymi funkcjonującymi ciągle w społeczeństwach uchodzących za zglobalizowane. Laferrière w humorystyczny sposób wyobraża sobie szum medialny i aferę polityczną, jaką w Japonii wywołuje wiadomość o czarnoskórym pisarzu quebeckim tworzącym powieść pod tytułem *Jestem pisarzem japońskim*. Tekst o zabawie Haitańczyka z konstruowaną tożsamością japońską wykracza jednak poza komizm, satyrę i ironię. Laferrière odnajduje bowiem w kulturze japońskiej, a dokładniej, w osobie i twórczości Bashō, jednego z najsłynniejszych XVII-wiecznych poetów, nowe obszary, znaczenia i nowy potencjał pisarstwa wyrastającego z doświadczenia migracji. Laferrière wczytuje się w dziennik podróży Bashō na daleką północ Japonii i po raz pierwszy ma wrażenie, że udaje mu się zrealizować największe marzenie swojego życia: stać się częścią czyjejś książki, wejść ciałem i umysłem do literackiego świata stworzonego przez innego. W ten sposób haitański pisarz z XXI w., którego twórczość mogła być dotąd postrzegana jako rezultat spotkania karaibskiego południa z północą Ameryki, wkracza w świat doznań japońskiego XVII-wiecznego poety-wędrowca. Odkrywa w nim odbicie swojej własnej wrażliwości i traktuje autora *Po ścieżkach Północy*¹¹ jako prekursora powieści drogi, a więc gatunku *par excellence* amerykańskiego.

W tym miejscu warto raz jeszcze przywołać wydaną rok po *Je suis un écrivain japonais* powieść *L'énigme du retour*, uhonorowaną prestiżową francuską nagrodą Prix Médicis. Podróż bohatera do rodzinnego kraju jest jednocześnie, jak już zauważyliśmy, wędrowką poprzez intertekstowy świat kształtujący tożsamość narracyjną autofikcyjnych wcieleń autora. Najważniejszym, przywoływanym tu bezpośrednio utworem jest poemat *Powrót do rodzinnego kraju* Martynikańczyka Aimé Césaire'a, jeden z fundacyjnych tekstów francuskojęzycznej *négritude*¹², co sugeruje próbę redefinicji stosunku Laferrière'a do takich kategorii, jak przynależność, obcość, inność¹³. Nasuwa się więc pytanie, czy powieść-manifest

¹¹ Pod takim tytułem ukazały się w polskim przekładzie Agnieszki Żuławskiej-Umedy fragmenty przepłatanego poezją dziennika podróży Bashō (2002). Francuskie tłumaczenie, wydane w 1976 r., dokonane na podstawie angielskiej wersji przez Nicolasa Bouviera, nosi tytuł *Voyage poétique à travers le Japon d'autrefois. La Route étroite vers les Districts du Nord et haïku choisis* (Podróż poetycka poprzez dawną Japonię. Wąska droga ku Prowincjom Północy i wybrane haiku). W 2006 r. ukazało się wznowienie tej książki pt. *Le Chemin étroit vers les contrées du Nord. Précédé par huit haïku* (Wąska ścieżka ku krainom Północy. Poprzedzona ośmioma haiku).

¹² Tekst, w oryginale zatytułowany *Cahier d'un retour au pays natal*, ukazał się po raz pierwszy w 1939 r. w czasopiśmie „Volontés”, a następnie w wydaniu książkowym w 1947 r.

¹³ Pisząc o koncepcji „négritude”, wyrażonej w *Powrocie do rodzinnego kraju*, Kwaterko (2003: 117) posługuje się neologizmem „murzynność” wprowadzonym przez Zbigniewa Sto-

na temat wolności artystycznej rozumianej jako oddzielenie aktu twórczego od wszelkiej, wynikającej z pochodzenia etnicznego terytorialności (jeśli tak można określić *Je suis un écrivain japonais*) należy traktować jako rodzaj żartu, prowokacji o krótkotrwałym zasięgu, gdyż w *L'énigme du retour* uwidacznia się chęć zakorzenienia w tradycji karaibskiej, w wyobrażeniowości kulturowo i geograficznie bliskiej haitańskości. Kluczem do odpowiedzi, a właściwie do stwierdzenia niemożliwości udzielenia odpowiedzi jednoznacznej, jest tu zapewne słowo „tajemnica” zawarte w tytule powieści¹⁴, bowiem Bashō, poeta japońskiej północy, zdaje się być nadal, obok Legby, opiekunem pisarza w jego intertekstualnej drodze do haitańskości czy też karaibskości. Struktura *L'énigme du retour* i układ typograficzny tekstu, w którym sekwencje narracyjne przeplatają się z wierszowanymi partiami poezji i/lub prozy poetyckiej, przypominają formę, jaką dziennik *Po ścieżkach Północy* przyjmuje w przekładach na języki europejskie.

Laferrière przypomni o sobie jako o „pisarzu japońskim” w jeszcze jednym tekście. 12 stycznia 2010 r., podczas wizyty w Port-au-Prince, pisarz był naocznym świadkiem potężnego trzęsienia ziemi, które spowodowało śmierć ponad 250 000 mieszkańców wyspy i pozbawiło dachu nad głową 3 miliony osób. Kilka miesięcy później ukazała się jego książka *Tout bouge autour de moi* (2010) (Wszystko wali się wokół mnie), w której zawarł bardzo osobistą kronikę zogniskowaną na postawach Haitańczyków zmagających się ze skutkami katastrofy. Natomiast w zbiorze impresji i krótkich esejów zatytułowanym *L'Art presque perdu de ne rien faire* (2011a) (Niemal utracona sztuka nicnierobienia)¹⁵ przywołał wydarzenia, w których uczestniczył bezpośrednio w Port-au-Prince, oraz medialne obrazy trzęsienia ziemi u wybrzeży Honsiu w marcu 2011 r., pisząc w tekście *Le Japon dans ma chambre* (Japonia w moim pokoju):

Co robieś,
gdy w Japonii zatrzęsa się ziemia?
Byłem w moim pokoju
oddając się nicnierobieniu.

larka, polskiego tłumacza poezji Césaire'a (zob. 1978). Według autora *Dialogów z Ameryką* podstawowym wyznacznikiem murzynności „jest modelowanie wrażeń, reminiscencji i pejzaży, które na swój sposób wiązały Afrykę i Europę ze światem karaibskim – miejscem powrotów do dzieciństwa, do osobistych piekieł i do zbiorowej mitologii – właściwym miejscem pisarstwa”.

¹⁴ Notka wydawnicza na stronie internetowej wydawnictwa Grasset wskazuje na związek *L'énigme du retour* z tytułami powieści *The Enigma of Arrival* V.S. Naipaula i obrazu *L'énigme de l'arrivée* Giorgia de Chirico (zob. Éditions Grasset, 2017).

¹⁵ Polskie wersje tytułów „Wszystko wali się wokół mnie” i „Niemal utracona sztuka nicnierobienia” podaje na podstawie tekstu noty o autorze zamieszczonej w „Literaturze na Świecie” (2016: 391).

Wszystko w końcu wydawało się takie spokojne.

[...]

Słyszę mojego starego mistrza Bashō,

jak szepcze:

„Spójrz, spójrz,

prawdziwe kwiaty

tego świata cierpienia”.

Kto, spośród nas, może odczuć

tak nieznośną łagodność?

Haitańska duma

i japoński spokój.

Więcej warta jest gracia

kwiatu wiśni

wobec najgorszych katastrof.

Zamiast starać się przypomnieć sobie

datę jakiegoś trzęsienia,

czyż nie byłoby mądrzej ją zapomnieć

lub zastąpić wspomnieniem

pierwszego pocałunku?

To było Haiti.

To jest Japonia.

Jestem tym pisarzem japońskim

obecnym podczas trzęsienia ziemi

w Port-au-Prince.

Nie ruszam się z mojego pokoju. (Laferrière, 2011a: 123-124, 126)

Zakończenie

Konkludując, zauważmy, że uwolnienie ze sztucznego gorsetu kategorii narzucanych przez tradycję wydawniczą i dyskurs krytyczny, takich jak „literatura frankofońska” i „pisarstwo migracyjne”, włącza Laferrière’a nie tylko w debatę teoretyczną dotyczącą pojęcia „literatury-świata”¹⁶. Intertekstualne gry Laferrière’a i dekonstrukcje wyznaczników tego, co nazywano „literaturą mniejszą” i „pisarstwem migracyjnym”, nie dają się sprowadzić do dyskusji jedynie o roli etniczności w kulturze. Migracyjność przestaje tu być synchronicznym zestawianiem kultur, rodzimej i obcej, które pisarz w ten czy inny sposób przyswaja, oswaja,

¹⁶ Na temat debaty wywołanej manifestem „Pour une littérature-monde en français” (O literaturę-świat w języku francuskim) z 2007 r., sygnowanym przez pisarzy sprzeciwiających się stosowaniu podziału na literaturę francuską i literatury frankofońskie, wśród których był też Dany Laferrière, zob. Thiel-Jańczuk (2012: 31-32). Według Ursuli Mathis-Moser (2011) *Je suis un écrivain japonais* należy odczytywać jako rodzaj ilustracji tez zawartych w tym manifestcie.

przetwarza. Jest ona już nie tylko ponadnarodowym i transkulturowym, ale staje się trans-czasowym i niemalże transcendentnym współuczestniczeniem w egzystencji i estetyce innego.

Bibliografia

- Bashō, Matsuo (2002). „Po ścieżkach Północy”. *Literatura na Świecie*, 1-3 (366-368). Przeł. A. Żuławska-Umeda. 257-276.
- Césaire, Aimé (1978). „Powrót do rodzinnego kraju”. *Literatura na Świecie*, 2 (82). Przeł. Z. Stolarek. 172-207.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari (2016). *Kafka: ku literaturze mniejszej*. Przeł. A.Z. Jaksender & K.M. Jaksender. Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- Deren, Maya (2000). *Taniec nieba i ziemi. Bogowie haitańskiego wudu*. Przeł. M. Wiśniewska & Z. Zagajewski. Kraków: Wydawnictwo A.
- Desmeules, Christian (2008). „L'art poétique de Dany Laferrière”. *Le Devoir*, 12 kwietnia. Dostęp: 8 lipca 2017 r. w: <http://www.ledevoir.com/culture/livres/184700/l-art-poetique-de-dany-laferriere>.
- Éditions Grasset (2017). „L'énigme du retour. Dany Laferrière”. Dostęp: 17 sierpnia 2017 r. w: <http://www.grasset.fr/lenigme-du-retour-9782246748915>.
- Hanania, Cécile (2005). „De Hiroshima à Éroshima: une érotique de la bombe atomique en forme de haïku selon Dany Laferrière”. *Voix et Images*, 91. 75-87.
- Homer (2003). *Odyseja*. Przeł. L. Siemieński. Wrocław: Ossolineum.
- Jarosz, Krzysztof (2008). „O geometrach i nawigatorach czyli dylematy transkultury w życiu literackim współczesnego Quebecu”. *Er(r)go. Teoria. Literatura. Kultura*, 17/2. 91-101.
- Kwaterko, Józef (1984). „Literatura quebecka w poszukiwaniu tożsamości”. *Literatura na Świecie*, 7 (156). 135-152.
- (2003). *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków: Universitas.
- (2012). „Literatury mniejsze: 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.
- (2016). „Przybysze czyli o pożytkach z migracji”. *Literatura na Świecie*, 3-4 (536-537). 331-344.
- Laferrière, Dany (1985). *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Montréal: VLB Éditeur.
- (1998 [1987]). *Éroshima*. Montréal: Typo.
- (2000a [1993]). *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* Montréal: Éditions Typo.
- (2000b). *J'écris comme je vis. Entretien avec Bernard Magnier*. Lyon: Éditions le passe du vent.
- (2000c). *Le cri des oiseaux fous*. Outremont: Lanctôt éditeur.
- (2001 [2000]). *Je suis fatigué*. Outremont: Lanctôt éditeur.
- (2003-2004). *Kronika łagodnego dryfowania* [fragmenty]. Przeł. P. Sadkowski. *Fraza*, 42-43. 112-132.
- (2004). *Jak bez wysiłku kochać się z Murzynem*. Przeł. J. Giszczak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- (2008). *Je suis un écrivain japonais*. Paris: Grasset.
- (2009a). *L'énigme du retour*. Paris: Grasset.
- (2009b). *Smak młodych dziewcząt*. Przeł. J. Giszczak. Warszawa: Świat Książki.
- (2010). *Tout bouge autour de moi*. Montréal: Mémoire d'encrier.
- (2011a). *L'Art presque perdu de ne rien faire*. Montréal: Boréal.
- (2011b). *Kraj bez kapelusza*. Przeł. T. Surdykowski. Kraków: Karakter.
- (2015). *Discours de M. Dany Laferrière*. Dostęp: 6 lipca 2017 r. w: <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-dany-laferriere>.
- (2016). *Krzyk oszalałych ptaków* [fragmenty]. Przeł. J. Giszczak. *Literatura na Świecie*, 3-4 (536-537). 191-212.
- Lamontagne, André (2004). *Le roman québécois contemporain. Les voix sous les mots*. Montréal: Les Éditions Fides.
- Literatura na Świecie (2016). „Noty o autorach. Dany Laferrière”. *Literatura na Świecie*, 3-4 (536-537). 390-391.
- Mathis-Moser, Ursula (2011). „Les Japonais à la conquête d'une littérature-monde”. *Voix et Images*, 107. 69-79.
- Métraux, Alfred (1958). *Le vaudou haïtien*. Paris: Gallimard.
- Mouneimné-Wojtas, Tina (2008). „Écritures migrantes: quebeckie wyzwanie”. *Er(r)go. Teoria. Literatura. Kultura*, 17/2. 81-90.
- Ricard, François (2016). „Uwagi o normalizacji literatury”. *Literatura na Świecie*, 3-4 (536-537). Przeł. M. Bińczyk. 302-308.
- Sadkowski, Piotr (2011). „L'Énigme du retour ou un voyage métasporique de Dany Laferrière”. W: E. Bujnowska, M. Gabryś & T. Sikora (red.). *Towards Critical Multiculturalism: Dialogues Between / Among Canadian Diasporas. Vers un multiculturalisme critique: les diasporas canadiennes*. Katowice: Para. 304-313.
- (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.
- (2014). „Mit Odyszeusza we francuskojęzycznym pisarstwie 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.
- (2015). „Strategie niewspółobecności. Mity «wielkiego» i «małego» kontekstu we francuskojęzycznym pisarstwie migracyjnym”. W: M. Loba, B. Łuczak & A. Gregori (red.). „Literatury mniejsze” *Europy romańskiej*. 2. *Między historią a mitem*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. 69-78.
- Selao, Ching (2016). „L'énigme des pères. Laferrière sans valise ni cahier”. *Voix et Images*, 123. 163-177.
- 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.
- Warmuzińska-Rogóż, Joanna (2016a). *Szkice o przekładzie literackim. Literatura rodem z Quebecu w Polsce*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- (2016b). „Trzy ciekawe pióra, trzy ważne nurty”. *Literatura na Świecie*, 3-4 (536-537). 320-330.

Konstrukcja nietypowej autorki we współczesnej Katalonii: Najat El Hachmi w świetle swoich utworów i projekcji medialnej

Wstęp

Zoczywistych powodów geograficznych na przestrzeni wieków istniały różnorakie kontakty między Krainami Katalońskimi a Maghrebem¹. Są one szczególnie widoczne we wczesnym średniowieczu, w okresie, w którym Półwysep Iberyjski oraz Baleary znajdują się pod dominacją arabską – w tym przypadku możemy nawet mówić o historii *wspólnej*. Mieszkający na tych obszarach autorzy piszący po arabsku tworzyli znakomite utwory, najczęściej zgodnie z regułami gatunków uprawianych wówczas w literaturze arabskiej². Ich imiona nieczęsto jednak pojawiają się na kartach podręczników literatury katalońskiej czy hiszpańskiej. Z drugiej strony, niektórzy wielcy średniowieczni pisarze tworzący kanon literatury katalońskiej redagowali swoje dzieła w języku arabskim: Majorckińczyk Ramon Llull stosował go, ewangelizując „niewiernych”, a jego krajan Anselm Turmeda uzasadniał w tym języku powody swego przejścia na islam. Jako przykład odwrotnego zjawiska przywołać można słynne *jarchas*, kompozycje ludowe tworzone w Al-Andalus – niektóre z nich powstały w języku mozarabskim, czyli w języku romańskim używanym na tamtym terenie.

Kontakty z kulturą islamską na terenach katalońskojęzycznych uległy natomiast osłabieniu w okresie kształtowania się hiszpańskiego organizmu państwowego oraz długotrwałych prób ujednoczenia społeczeństwa na płaszczyznach religijnej i językowej. W kulturze i w sztuce

¹ Osoba, której dedykuję tę pracę w uznaniu dla jej umiejętności wyznaczania nowych dróg i dokonania intelektualne, jest Margalida Pons.

² Kwestie te omawia również Rubiera i Mata (1989).

pojawiła się wtedy tendencja do demonizacji Maurów postrzeganych jako odwieczni wrogowie chrześcijaństwa (na przykład w legendach związanych z powstaniem narodu katalońskiego, w przedstawieniach tzw. *Moros i Cristians* czy w sztukach teatralnych). Równocześnie jednak, w XIX w., tendencja ta hamowana była przez idealizujący nurt orientalizmu³. Z niektórymi elementami tej pełnej konfliktów historii Najat El Hachmi – jeszcze jako nastolatka – zapoznała się na pewno zarówno w szkole, jak i poprzez media, kolegów i przyjaciół. Urodzona w roku 1979, mieszkała przecież na katalońskiej prowincji – w Vic – a jej imię i nazwisko sugerowały zagraniczne pochodzenie. Ironia losu chciała, że katalońska stolica produkcji wieprzowiny – bo to z niej słyneło niewielkie miasto Vic – stała się w latach 80. i 90. XX w. nowym domem dla wielu muzułmańskich imigrantów z Maroka, w tym dla rodziny El Hachmi. Chyba nikt nie mógł wtedy przypuszczać, że wspomniana już ironia wybrzmi jeszcze wyraźniej, gdy El Hachmi zostanie uznana za jednego z najbardziej cenionych twórców piszących w języku katalońskim na początku XXI w. i to pomimo niewielkiego dotychczas dorobku literackiego. Składają się na niego trzy powieści: *L'últim patriarca* (LUP, Ostatni patriarcha) (2008), *La caçadora de cossos* (LCC, Łowczyni ciał) (2011) i *La filla estrangera* (LFE, Córką cudzoziemka) (2015)⁴; pamiętnik *Jo també sóc catalana* (JTSC, Ja również jestem Katalonką⁵) (2004); oraz trzy opowiadania: „La pluja damunt l'argila, entre brots de menta” (Deszcz na glinie, pośród paczków mięty) (1997), które jest jej pierwszym opublikowanym utworem, „Sol d'hivern” (Zimowe słońce) (2000) i „L'home que nedava” (Mężczyzna, który pływał) (2008)⁶.

³ Za paradygmat opozycji między wrogością wobec islamu a orientalizmem uznać można wyborne malarstwo XIX-wiecznego katalońskiego artysty Marià Fortuny, który zasłynął m.in. dzięki obrazom, takim jak *La batalla de Tetuan* (Bitwa pod Tetuanem) czy *L'Odalisca* (Odaliska). Pierwsze z dzieł przedstawia kolonialne ambicje państwa hiszpańskiego, drugie natomiast fascynację androcentrycznym, egzotyżującym erotyzmem świata muzułmańskiego.

⁴ Do tej pory LUP został przetłumaczony na 8 języków, m.in. hiszpański, francuski, angielski, niemiecki oraz włoski; LCC doczekał się przekładu na angielski i hiszpański, a LFE tylko na hiszpański.

⁵ Polskie tłumaczenie tytułu autorstwa Łukaszyk (2015: 170). Teksty El Hachmi nie zostały dotąd przełożone na język polski. Od tego miejsca, mówiąc o utworach autorki, stosuję podane powyżej skróty.

⁶ W niektórych pracach wymienia się także jako opowiadanie autorstwa El Hachmi tekst opublikowany w 2006 r. pt. „Afrontar les absències, sobreposar-se a les presències”, znany też jako „Carta d'un immigrant”. Stanowi on jednak tekst odczytu wygłoszonego przez pisarkę na międzynarodowej konferencji nt. migracji (odbyła się ona w Barcelonie w 2004 r.) i w tym charakterze został włączony do akt konferencyjnych (zob. El Hachmi, 2006). Podobnie problematyczny jest hiszpańskojęzyczny tekst „Navidades musulmanas” (Muzułmańskie Boże Narodzenie) opublikowany w czasopiśmie „Letras Libres” w 2011 r.

Najat El Hachmi zajmuje pierwszoplanowe miejsce pośród autorów, którzy swe dzieła literackie redagują w całości bądź częściowo w języku katalońskim, choć ten nie był ich „pierwszym” językiem⁷. Dla grupy twórców, o których tu mowa, język kataloński nie stanowił języka komunikacji ani nauczania w okresie wczesnodziecięcym. Obecnie mieszkają oni w wielokulturowej Barcelonie – lub w jej okolicach – gdzie język kataloński promowany jest jako *lingua franca* (zob. Gregori, 2017: 47). Do grona tych autorów należą m.in. Anglik Matthew Tree, pochodząca z Argentyny Patricia Gabancho, Asyryjczyk Pius Alibek, Monika Zgustova z Czech, Galisyjczyk Xulio Ricardo Trigo, Laila Karrouch, pochodząca z ludu *amazigh*⁸ – podobnie jak El Hachmi – czy Włoszka Lucia Pietrelli⁹. W innej pracy określiłem ich jako „nierodzimych pisarzy”, chcąc podkreślić cechującą tę grupę różnorodność, którą starałem się przedstawić w kosmopolitycznym kontekście Katalonii i w odniesieniu do ich konkretnych biografii (zob. Gregori, 2017)¹⁰. Jak odnotuje Soldevila

Można się domyślać, że jest to rodzaj okolicznościowej opowieści autobiograficznej (numer monograficzny, w którym ją umieszczono, składa się z opowiadań bożonarodzeniowych); podejmuje ona niektóre wątki pojawiające się w JTSC i innych utworach El Hachmi (zob. 2011).

⁷ Na temat pojęcia *pierwszego języka*, zob. Gregori (2017: 45-46).

⁸ W artykule stosuję tę formę zamiast terminów opartych na rdzeniu *berber-*. Lud *amazigh* unika go z uwagi na jego pejoratywny charakter wywodzący się z etymologii. W świecie językoznawczym coraz częściej używany jest termin *tamazight*, związany ze stosowaną przeze mnie formą.

⁹ Więcej nazwisk podaje Guia Conca (2007). Pisząc swą pracę dziesięć lat temu, dostrzegła ona konsolidację tego zjawiska, przedstawiała ogólną panoramę i podała bibliografię dotyczącą nierodzimych autorów piszących po katalońsku. W jej artykule zauważyć można jednak również pewne błędy oraz brak precyzji ujawniające tendencyjność. Praca przedstawia proces wyboru języka literackiego jako coś „naturalnego” – np. w przypadku autorki Agnès Agboton (Guia Conca, 2007: 237-238) – chociaż problem ten jest niezwykle złożony i wiąże się z takimi zagadnieniami, jak stosunki władzy, legitymizacja czy komercjalizacja. Prócz tego autorka stwierdza, że interesujący ją pisarze zdecydowali się na wybór języka katalońskiego, a nie kastylijskiego czy innego, podczas gdy niektórzy z nich również piszą po hiszpańsku lub w swoim „pierwszym” języku (czyli po czesku, angielsku, japońsku itd.) (Guia Conca, 2007: 229, 237). Ogólnie rzecz ujmując, tekst jest wypowiedzianą z pozycji narodowościowych pochwałą społeczeństwa katalońskiego, co daje się wyczuć np. w zdaniu: „tworzona przez imigrantów proza katalońskojęzyczna jest soczystym i nęcącym owocem wyrosłym na udanym szczepie” (Guia Conca, 2007: 229). Zresztą sama El Hachmi zaprzecza, jakoby była „owocem” planowanej polityki integracyjnej (Martín, 2011). Ale nie tylko Guia Conca wpisuje się w katalońskocentryczny dyskurs instytucjonalny. Gallart i Bau (2010) wysnuwa wniosek, że społeczeństwu katalońskiemu udało się zintegrować ludzi wszystkich ras, którzy pokochali kraj pobytu i osiągnęli lepszą pozycję społeczną dzięki swej własnej pracy i osiągnięciom. Cytaty z nietłumaczonych na polski tekstów w przekładzie autora artykułu.

¹⁰ Właśnie z uwagą na tę różnorodność (dot. pokolenia, kraju pochodzenia, stylu literackiego) autorów tych trudno uznać za „nowy nurt literacki” czy „ruch”, jak postuluje Guia Conca (2007: 234).

i Balart (2011), zjawisko „pisarzy imigracyjnych” w Katalonii miało na początku XXI w. charakter nowości, podczas gdy w innych kulturach, takich jak francuska czy angielska, jest częścią zwykłego stanu rzeczy. W przypadku El Hachmi wykorzystanie katalońskiego w tekstach literackich nie było efektem namysłu: jest to, jak przyznaje autorka, „język, który był dla mnie najporęczniejszy, najłatwiejszy, w którym odnajdywałam największą ilość zasobów, język w którym myślę, czyli, w sumie, taki, nad którym nie muszę zastanawiać się, gdy w nim piszę, ponieważ wychodzi ze mnie automatycznie, takim językiem jest właśnie kataloński”¹¹ (El Hachmi, 2008a). Z tego też powodu, w różnego rodzaju paratekstach, autorka skarży się, że Katalończycy podkreślają jej opanowanie języka lokalnego, tak jakby nie chodziła ona do katalońskiej szkoły, ucząc się w niej katalońskiego i po katalońsku¹².

W pracy zamierzam omówić proces konstrukcji postaci El Hachmi jako autorki, postaci bezprecedensowej z uwagi na pochodzenie i okoliczności życiowe, a także sukces wydawniczy, promocyjny czy nawet akademicki – pisarka jest jednym z twórców współczesnej literatury katalońskiej, którym poświęcono najwięcej prac naukowych opublikowanych na różnych kontynentach¹³. Większość z nich skupia się na zagadnieniach związanych z praktyką pisania w języku niemacierzystym lub na konfliktach etnicznych, religijnych lub odnoszących się do płci, przedstawionych w jej tekstach. W pracach tych pojawiają się natomiast jedynie krótkie komentarze dotyczące obrazu autorki, jaki wyłania się z jej całościowej produkcji literackiej oraz intensywnej projekcji medialnej, która prawie od pierwszego utworu towarzyszyła jej karierze artystycznej. Celem niniejszego artykułu jest choć częściowe wypełnienie tej luki i wyraźniejsze włączenie w obszar refleksji zagadnień takich, jak postać autora rozumianego jako głos ponadtekstowy¹⁴ oraz obraz autora w sferze publicznej. Głównym tematem analizy nie stanie się odkrywanie

¹¹ Zapewne z uwagi na zakorzenienie El Hachmi w społeczności Vic, Bueno Alonso (2010: 218) stwierdza – błędnie – że język kataloński jest językiem macierzystym pisarki.

¹² W kontekście tych wypowiedzi nawet pochwały katalońskiego językoznawcy Joana Solà (2008), przypisujące pisarce „dobre zaplecze językowe” i „wystarczająco silną osobowość, by bez obawy stawiać czoło językowi”, mogą brzmieć pobłażliwie.

¹³ Również Ricci (2011) i Pomar-Amara (2014b) (ta ostatnia praca poświęcona jest przede wszystkim JTSC) przedstawiają ciekawe refleksje dotyczące postaci El Hachmi – autorki. W odróżnieniu od innych badaczy udaje im się zdystansować od dyskusji dotyczących treści jej utworów.

¹⁴ W obszarze katalońskiego literaturoznawstwa jedną z pierwszych prac podejmujących tę tematykę w oparciu o solidną podstawę teoretyczną jest interesujący artykuł Pons (2006), która posługuje się pojęciem „autorytetu” rozumianego jako intencjonalność ponadtekstowa zapewniająca spójność tekstu z punktu widzenia stylistycznego i tekstualnego (Pons, 2006: 221).

intencjonalności autorki – zagadnienie to spopularyzowane zostało w teorii literackiej przez Compagnona (1998: 51-110) w rozprawie *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek* – mimo że kwestia ta pojawi się przy omówieniu niektórych aspektów. Francuski badacz reagował przede wszystkim na dyskusję dotyczącą zagadnienia „śmierci autora”, zainicjowaną przez Barthesa w *La mort de l'auteur* (1968)¹⁵. Późniejsze badania nad pojęciem autora lub autorstwa, nierzadko bardziej inspirowane pracą Foucaulta pt. „Qu'est-ce qu'un auteur?” (Kim jest autor?) (1969), „[...] czyniły złożonymi relacje, które jednocześnie łączą i (roz)łącz(aj)ą autora i utwór, ciało i korpus i, razem z tymi relacjami, również zależności – współtworzące – między pisarstwem a recepcją, tekstem a kontekstem, tworzeniem a instytucją, poszczególnością a wspólnotą, podpisem a renomą, autorytetem a uznaniem, znakomitością a podziwem” (Pérez Fontdevila & Torras Francés: 2016: 17). W artykule przedstawiam zatem odczytanie dzieła El Hachmi skupione na zbieżnościach i powiązaniach między, z jednej strony, „postawą” czy dyskursem publicznym autorki, przejawiających się w różnych paratekstach¹⁶, i opiniami wyrażonymi przez uznaną krytykę oraz, z drugiej strony, znaczącymi elementami jej utworów.

Inność w świetle jupiterów

Pierwsze dwa opowiadania opublikowane przez autorkę nie znalazły żadnego oddźwięku w świecie literackim. Pierwsze z nich ukazało się na łamach lokalnej gazety jako wyróżniona nagrodą praca zgłoszona na konkurs dla licealistów, drugie natomiast było częścią antologii traktującej o roli imigrantek, gdzie znalazło się pośród innych opowiadań nieznanymi autorkami. JTSC (2004) to utwór, którym El Hachmi dała się poznać jako pisarka, gdyż wzbudził on pozytywne reakcje w katalońskojęzycznych mediach o charakterze kulturowym, choć należy dodać, że stało się tak bardziej z przyczyn socjologicznych czy ideologicznych niż z uwagi na jego literacką jakość. Książka została, na przykład, określona jako „wyargumentowana obrona” (Guia Cinca, 2007: 242). Faktycznie, przedstawiono w niej sytuacje i refleksje narratorki mające charakter

¹⁵ Całościowa analiza tego zagadnienia znajduje się u Diaza (2016).

¹⁶ W niniejszej pracy aspekt ten staje się przedmiotem podobnej analizy, jak pojęcie *ethosu* u Viali czy „postawy” [postura] u Meizoza (zob. 2016: 187-189), rozumianej jako „szczególny sposób zajmowania pozycji w polu literackim”, czy – nieco bardziej precyzyjnie – „[...] «tożsamość literacka» budowana przez samego autora i, w większości przypadków, przejmowana przez media, które udostępniają ją publiczności” (Meizoz, 2016: 190).

autobiograficzny, co znajduje dosłowne potwierdzenie we wstępie (El Hachmi, 2010: 14) – tradycyjnie przypisanym autorowi, gdy żaden inny podpis nie pojawia się w nim *explicite* – oraz w różnych paratekstach odnoszących się do życia pisarki.

Inaczej jednak niż wielu młodych pochodzących z północnej Afryki, El Hachmi została słuchaczką barcelońskiego uniwersytetu. Studiowała filologię arabską, co pozwoliło jej poznać dokładniej część podstaw kultury, z której się wywodzi, z jej bogatą tradycją literacką. Opierając się na tych dwóch podstawach, zapewne wypracowała sobie pewną panoramiczną wizję orientalizmu posiadającą dwa wymiary: krytyczny – z uwagi na jej niezgodność z przedstawieniem Wschodu ukształtowanym przez kulturę zachodnią – i obrazowy – odnoszący się do symboliki i sposobów reprezentacji kulturowej. W tamtym okresie wykonywała dorywcze, źle opłacane prace. Dopiero od kiedy została zatrudniona jako mediatorka interkulturowa w podbarcelońskich miejscowościach Vic i Granollers, jej sytuacja materialna ustabilizowała się.

W 2008 r. za swą pierwszą powieść, LUP, El Hachmi otrzymała prestiżową nagrodę Ramon Llull, fundowaną przez medialny koncern Planeta. Sukces komercyjny utworu wywołał debatę dotyczącą jego wartości artystycznej (Romera, 2008). Debatę ta okazała się szczególnie ważna dla czytelników przekonanych o tym, że prawdziwa sztuka jest nie do pogodzenia z dobrym wynikiem sprzedaży. Większość krytyki uważała tymczasem, że powieść wznosi się ponad szablonowość pozbawionych ambicji bestsellerów¹⁷. I rzeczywiście, dzięki temu pozytywnemu przyjęciu, dwa lata po publikacji powieści jej fragment został umieszczony w antologii pt. *Veus de la nova narrativa catalana* (2010) (Głosy nowej beletrystyki katalońskiej), przełożonej następnie na hiszpański. W antologii znalazły się teksty autorów, którzy nie osiągnęli jeszcze wieku 45 lat; byli wśród nich Albert Sánchez Piñol czy Jordi Puntí¹⁸. W niektórych, najbardziej pozytywnych ocenach, LUP przedstawiano jako dzieło przełomowe w beletrystyce katalońskiej (Guia Conca, 2007: 233)¹⁹. W konsekwencji El Hachmi zaczęła pojawiać się w telewizji i kanałach radiowych

¹⁷ Powieść doczekała się również opinii krytycznych ujawniających m.in. mankamenty o charakterze technicznym i strukturalnym, a także dotyczące wiarygodności narratorki (Isarch, 2008).

¹⁸ Autorzy ci osiągnęli uznanie w świecie literackim, a ich teksty zostały przetłumaczone również na język polski. Fragmenty JTSC przełożone na język hiszpański zostały umieszczone w antologii pt. *El retorno/el reencuentro: la inmigración en la literatura hispano-marroquí* (2010) mającej raczej dydaktyczny charakter.

¹⁹ Aluzja do nagrody przyznanej w 2008 r. umieszczona w pracy opublikowanej (oficjalnie) w 2007 r. pozwala sądzić, że niektóre czasopisma naukowe nie ukazują się terminowo.

w Katalonii, gościła m.in. w magazynie *Divendres* (Piątek) oraz w programie radiowym *L'oracle* (Wyrocznia). Współpracuje również z różnymi czasopismami w charakterze publicystki. Za sprawą uzyskanej nagrody literackiej jej tekst został włączony do zbioru opowiadań opublikowanego w 2008 r. (tuż po ukazaniu się LUP) we współpracy z maratonem charytatywnym, jaki katalońska telewizja publiczna zorganizowała na rzecz terapii poważnych zaburzeń psychicznych (por. Pomar-Amer, 2014b: 39). Był to zapewne zabieg marketingowy, gdyż zbiór (podobnie jak JTSC i LUP) został wydany przez koncern mediowy Planeta, który nie krył się z promocją El Hachmi, umieszczając jej nazwisko na czele listy autorów – w ten sposób wyprzedziła ona bardzo znane pisarki, jak Carme Riera czy Maria Mercè Roca (zob. Fundació La Marató de TV3, 2008)²⁰. Warto jednak dodać, że celem przyświecającym wydawcom było, według prezes katalońskiej telewizji, zwalczanie stereotypów i utartych sądów dotyczących zaburzeń psychicznych (Terribas, 2008: 12), a cel ten doskonale współgrał z misją realizowaną przez El Hachmi, walczącą w swych tekstach ze stereotypami dotyczącymi zjawiska imigracji.

El Hachmi przyznaje, że po sukcesie LUP tworzenie nowego utworu przebiegało pod silną presją²¹ wywieraną z różnych stron; m.in. czytelnicy uznali, że w LUP znalazło się zbyt dużo scen erotycznych (Martín, 2011)²². Autorka pracowała już wtedy nad LCC, powieścią zdecydowanie erotyczną. Krytycy, jak Pla (2011: 12), zastanawiali się, czy po opowiedzeniu historii „rodzinnej przeszłości” pisarka będzie w stanie odnaleźć swą własną „przestrzeń twórczą”. Sama pisarka przedstawiała LCC jako wynik działania „konieczności twórczej”, nieposkromionej zewnętrznej siły o nieznanym źródle (Martín, 2011)²³; twierdziła również, że dzięki niej została „uratowana” przed napisaniem książki, którą określa jako „*L'últim patriarca 2*” (Martín, 2011). Garí (2011) z kolei uważa, że LCC należy postrzegać jako ćwiczenie stylistyczne, narzucone sobie przez pisarkę, podczas gdy Guillamon (2011) zarzuca powieści brak dystansu

²⁰ Ricci (2010: 86) podejrzewa, że promowanie El Hachmi stanowi po prostu część strategii marketingowej grupy Planeta. W jego opinii pisarka jest podmiotem podwójnie skolonizowanym – w wymiarze płciowym i etnicznym. Na temat fiaszka promocji hiszpańskiej wersji LUP zob. Ricci (2010: 88).

²¹ Ricci (2011: 85) przypomina, że umowa podpisywana z laureatami nagrody Ramon Llull gwarantuje opublikowanie dwóch kolejnych utworów w koncernie Planeta, oczywiście zgodnie z interesami handlowymi firmy.

²² Już w pierwszym opowiadaniu El Hachmi, opublikowanym w lokalnym czasopiśmie „El Nou 9”, gdy autorka miała 17 lat, zasadniczym tematem było pożądanie seksualne doświadczone przez marokańską nastolatkę.

²³ Niemniej sama El Hachmi dodaje, że redakcja powieści wymaga nie tylko dużej ilości czasu, lecz również wielkiej pracy nad każdym zdaniem (Martín, 2011).

i warsztatu literackiego²⁴. Działalność promocyjna autorki, podjęta w reakcji na spadek liczby czytelników, została skrytykowana jako desperacki akt ratowania pozytywnego wizerunku – Cristián Ricci (2011: 85), argentyński specjalista w dziedzinie literatury hiszpańskojęzycznej tworzonych przez autorów z Maghrebu, dość kategorycznie oceniał postawę przyjętą przez autorkę po opublikowaniu drugiej powieści: „[...] [El Hachmi] rozpoczęła kampanie promocyjne, które nierzadko zmuszają ją do podróżowania od jednego miasta do drugiego w charakterze przedstawicielki handlowej promującej własne książki, próbującej generować wiadomości na swój temat i upowszechniać swój wizerunek i nazwisko w mediach”.

Stosunkowa porażka LCC musiała skłonić autorkę do zmiany zdania na temat jej „przestrzeni twórczej”, ponieważ w swej kolejnej powieści El Hachmi powróciła do tematów i postaci wprowadzonych w LUP. LFE jest w pewnym sensie tym niepożądanym kiedyś „LUP 2”, choć nie dochodzi tu do spłylenia czy pomniejszenia złożoności literackiej: LFE odczytano jako znaczący postęp w karierze El Hachmi, który może powtórzyć sukces LUP (Guillamon, 2015). Również w tym przypadku seks stał się elementem strukturalnym utworu²⁵. Uznano go nawet za czynnik zwiększający atrakcyjność powieści i przesłankę, by stała się ona lekturą obowiązkową w liceach, jak proponuje Díez (2016), którego zdaniem dzieło posiada wszystkie składniki cenione przez nastolatków: prawdę literacką, niepoprawność polityczną, niewygodne tematy, autentyczność, cierpienie, pierwotną emocję, problematykę tożsamości, polemikę, krytykę konwenansów i, oczywiście, seks.

Seks jest nie tylko ważnym tematem książek El Hachmi. Korzysta ona z terminu przywołującego element obsceniczności, gdy mówi o „pornografii (etnicznej)”, odnosząc się do sytuacji, w których imigrant jest egzotyzowany, reifikowany jako element stereotypu czy obcego folkloru (Vidal Claramonte, 2012: 241). Sama pisarka narzekała, że czuje się postrzegana jako „oficjalna autorka egzotyczna” (Martín, 2011), choć, z drugiej strony, występowała jako przedstawicielka (nowych) imigrantów

²⁴ Znany w Hiszpanii kataloński krytyk literacki Jordi Gràcia (2011) charakteryzuje LCC poprzez fizjologiczną analogię, nazywając powieść „oczyszczającym soliloquium”. Dodaje, że jest ona niedojrzała, banalna i w sumie nieudana, ponieważ autorka nie ośmieliła się napisać powieści, którą była w stanie stworzyć. Natomiast Capdevila (2015), dość nieoczekiwanie, stwierdza, że LCC została pozytywnie przyjęta zarówno przez krytykę, jak i przez czytelników.

²⁵ Napisane w celach filantropijnych opowiadanie „L'home que nedava” również zawiera sporo scen erotycznych, w których bohater chorobliwie stara się kontrolować swoją partnerkę (zob. El Hachmi, 2008b: 25-32).

w Katalonii, np. biorąc udział w pierwszej edycji tzw. *Fòrum Universal de les Cultures* (2004), podczas którego wygłosiła poruszające przemówienie dotyczące wagi podwójnej przynależności i hybrydowości (zob. El Hachmi, 2006)²⁶. Na dodatek, w 2008 r. podjęła się redakcji wstępu do nieocenzurowanej wersji klasycznego dzieła dotyczącego tematu integracji hiszpańskojęzycznych imigrantów, *Els altres catalans* (Inni Katalończycy) Francesca Candela, opublikowanego oryginalnie w 1964 r., a więc w czasach, gdy obowiązywała cenzura reżimu. W ujęciu El Hachmi „porno-grafia” jest prawdopodobnie synonimem niepożądanego „nadmiaru”; ona sama uważałaby zapewne, że stosuje raczej umiarkowany „erotyzm” w swoich utworach. A jednak autorce stawiano zarzut, że w jej tekście zbyt często, jak już mówiliśmy, pojawia się element seksu, a także zabieg egzotykcji, sprzeczny z jej wypowiedziami. Gdy opisywała świat amazigh, zarzucono jej, że stosuje wszystkie składniki typowe dla „przepisów” na tekst „orientalistyczny” (Ricci, 2010: 71-72; 2011: 89). Taki „przepis” wykorzystuje dwa ściśle połączone ze sobą wątki: krytyczne postulaty Edwarda Saïda dotyczące zachodniego obrazu inności, maskującego instynkty dominacji nad (byłym) kolonizowanym, oraz wspomniany wcześniej nurt artystyczny, ważny w Katalonii oraz na innych obszarach świata zachodniego, odtwarzający i rozpowszechniający motywy, obrazy i idee kojarzące się m.in. ze światem muzułmańskim. W dalszej części zaprezentujemy argumenty ujawniające wagę tych elementów w analizie postaci autorskiej El Hachmi.

El Hachmi była pierwszą autorką piszącą po katalońsku, którą zestawiano z międzynarodowymi głosami literatury tzw. „postkolonialnych”, między innymi, w pracach Ricciego (2010, 2011), Pomar-Amera (2014a, 2014b) czy Faury Sabé (2013). Omawiając teksty El Hachmi, badacze ci stosują pojęcie „postkolonializmu”, choć w refleksji dwóch pierwszych jest to element drugoplanowy, niemal nieistotny. Ciekawe stanowisko zajmuje natomiast anglista Faura Sabé (2013: 156-157), gdy stwierdza, że dzieło El Hachmi oznacza kulturową modernizację w Katalonii, gdyż wprowadza „retorykę postkolonialną” do literatury kraju (*country*) historycznie pozbawionego imperium. Próbuje legitymizować dominującą pozycję El Hachmi w katalońskiej literaturze postkolonialnej, badacz neguje lub pomija fakt, że średniowieczna literatura katalońska rozwijała

²⁶ W ten sposób wzmocniła element kosmopolityczny w katalońskim dyskursie tożsamościowym, który również wspiera ją jako autorkę (Pomar-Amer, 2014b: 38-39). Z idea kosmopolityzmu wiąże się pojęcie „współistnienia” [*convivència*]. Pojęcie to „[...] odegrało ważną rolę w tworzeniu spójnej tożsamości katalońskiej, która – przynajmniej dyskursywnie – chętnie przyjmuje i integruje wszystkich skłonnych wziąć udział w takim projekcie” (Pomar-Amer, 2014b: 37).

się w okresie wzrostu posiadłości katalońskich w basenie Morza Śródziemnego, który doprowadził do powstania bytu politycznego uznanego w tradycji historiograficznej, m.in. katalońskiej czy brytyjskiej, za cesarstwo. Co więcej, w okresie braku autonomii politycznej w ramach państwa hiszpańskiego, katalońska elita społeczna wspierała proces utrzymania hiszpańskiego imperium kolonialnego w Ameryce i Afryce²⁷. Faura Sabé podejmuje się kuriozalnego zadania intelektualnego: chcąc przedstawić El Hachmi jako autorkę zamieszkałą w kraju, gdzie współlistnieją różne wspólnoty kulturowe i językowe, z jednej strony „oczyszcza” przeszłość tego regionu, jakby ten nie należał do imperialnego Zachodu, i podkreśla „naturalność” pisanie w języku katalońskim; z drugiej strony usprawiedliwia swoje postkolonialne podejście, przypisując pisarce „postkolonialną retorykę”, postrzeganą jako element zewnętrzny i „modernizujący”. Rozwiązaniem tego problemu byłoby wprowadzenie do analizy tekstów El Hachmi terminu „literatura interkulturalna”, stosowanego przez Arnau i Segarrę (2016).

Wracając do wątku kreacji El Hachmi jako autorki, przypomnijmy, że po otrzymaniu nagrody Ramon Llull porzuciła ona pracę w urzędzie gminnym w Granollers, małej miejscowości pod Barceloną (Martín, 2011)²⁸. Do tej decyzji przyczyniło się zapewne międzynarodowe uznanie, jakie zdobyła powieść LUP; jej francuski przekład, *Le Dernier Patriarche*, został nagrodzony w 2009 r. Prix Ulysse za pierwszy utwór „śródziemnomorski” i w tym samym roku wszedł do finału konkursu Prix Méditerranée Étrange. Sukcesy te stanowiły kolejny krok w procesie realizacji osobistego marzenia pisarki, jakim stało się osiągnięcie sławy na niwie literackiej. Nieprzypadkowo El Hachmi przedstawia się jako osoba, która od dzieciństwa pozostawała w ciągłym kontakcie z literaturą poprzez historie opowiadane przez kobiety z jej otoczenia, gdy mieszkała jeszcze

²⁷ Inna sprawa, że różnice dotyczące chronologii ruchów niepodległościowych czy stratyfikacji władzy wywołują dyskusję na temat możliwości stosowania narzędzi analizy postkolonialnej w krajach Ameryki Łacińskiej (zob. Mignolo, 1995). Tak czy inaczej, z powodów socjolingwistycznych język kataloński nie został zaadoptowany przez pisarzy w krajach, gdzie obecni byli katalońscy kolonizatorzy. Natomiast niektóre utwory opublikowane przez autorów katalońskojęzycznych przebywających na wygnaniu w wyniku hiszpańskiej wojny domowej, które przedstawiają – czasem z poczuciem wyższości – ludy zamieszkujące tereny byłego imperium hiszpańskiego, można analizować z perspektywy teorii postkolonialnej. Z drugiej strony, uznanie Krain Katalońskich za kolonie państwa hiszpańskiego czy francuskiego jest nie do pogodzenia z ich lokalizacją w ramach tzw. Zachodu oraz z ich dobrym stanem finansowym, a także poziomem industrializacji Katalonii, wyższym w porównaniu z innymi regionami Hiszpanii.

²⁸ Nie bez związku ze swoim sukcesem literackim może ona otwarcie krytykować rolę mediacji kulturowej. Jej zdaniem polega ona na narzucaniu imigrantom norm społeczeństwa, które ich przyjmuje (Segarra, 2015: 79).

w Maroku, oraz liczne lektury, gdy zamieszkała już w Katalonii (Martín, 2011). W mikrokosmosie młodej autorki płeć, z uwagi na obyczajowość i religijną motywację, była, bez wątpienia, elementem ograniczającym możliwości kobiety (Segarra, 2015: 78). Okoliczność ta nie pozostaje zapewne bez związku z deklarowanym przez El Hachmi brakiem wiary. Marzenia osobiste i umiejętności pisarskie otrzymały jednak poważne wsparcie za sprawą interesów rynku wydawniczego. El Hachmi odnowiła „sprawdzony” temat, jakim była kwestia płci, przedstawiona w wielkiej fali utworów, które pojawiły się w literaturze katalońskiej i hiszpańskiej w latach 80. i 90.²⁹, a dzięki wymiarowi etniczemu dodała mu oryginalności³⁰. Stało się to wtedy, gdy pokolenie pierwszej znaczącej fali imigrantów z Maghrebu ukończyło proces nauczania i osiągnęło wystarczającą dojrzałość, by dowieść swego ewentualnego talentu literackiego.

Autorka-świadek, autorka-przedstawicielka

Anonimowość narratorek w powieściach El Hachmi, jak i paralelizmy między doświadczeniami bohaterki a życiorysem pisarki, który, jako czytelnicy, znamy częściowo z JTSC i różnych paratekstów, stanowią przesłankę, by w tekstach tych dostrzegać wymiar autobiograficzny, bez względu na przeszkody, które mogą pojawić się w świadomości czytelników i skłaniać do ograniczenia takiego utożsamienia³¹. Sama El Hachmi nie podaje, by wydarzenia z jej życia zostały zobrazowane w jej utworach; stwierdza, że realnej Najat przypisać można jedynie określony światopo-

²⁹ Ciekawe, że w zachodniej teorii literatury *gendered narrative* napotkała na przeszkodę, jaką jest obojętność wobec autorstwa utworu literackiego wynikająca z argumentacji zaprezentowanej przez Foucaulta w „Qu'est-ce qu'un auteur?”; do tej pory jest ona bardzo problematyczna dla feminizmu, jak stwierdza Eagleton (2005: 17). Badaczka uważa, że w następstwie tej obojętności – oraz rozpowszechnionej tezy Barthesa dotyczącej śmierci autora – imię i płeć autora stały się nieistotne. Amerykańska uczona Nancy Miller podważa zasadność użycia powszechników takich jak „autor” czy „czytelnik” oraz domagała się stosowania złożonej perspektywy w analizie autorskiego podmiotu, odsyłającej do historycznego, politycznego i figuratywnego ciała autorki (cyt. za: Eagleton, 2005: 18). Według Gràcii (2011: 5), na przykład, jest obojętne czy główna postać LCC jest mężczyzną, czy kobietą.

³⁰ Należy odnotować, że w kulturze *amazigh* istnieje tendencja do wyzwolenia się od niektórych dyskryminujących kobiety zwyczajów, panujących w wielu wspólnotach arabskich (zob. Ricci, 82).

³¹ Słowa Capdevili (2015) odnoszące się do LFE również przypominają fakty przywoływane przez autorkę w JTSC: „[żyjąc] w świecie absolutnie obcym oraz [...] korzystając z możliwości kształcenia się w mieście, które dostarcza jej fascynujących narzędzi osobistego rozwoju”.

gład czy wrażliwość oraz wybór konkretnych tematów (Sánchez Máiquez, 2011: 116). Biorąc pod uwagę informacje, którymi dysponujemy jako czytelnicy, oraz zacytowaną przed chwilą wypowiedź autorki, wydaje się, że za pomoc w próbie zrozumienia założeń kwestii autobiograficznej w utworach El Hachmi posłużyć może wypowiedź Pla (2011: 12), który strategię narracyjną zastosowaną w LUP i LCC określa jako „przemysłaną dwuznaczność autobiograficzną”³². Z jednej strony jakiegokolwiek stwierdzenie o charakterze absolutnym w tej materii jest trudne do udowodnienia i może zostać odparte; i tak, na przykład, podczas gdy Garí (2011) podkreśla, że LCC nie jest autobiograficznym wyznaniem, Segarra (2015: 78) przytacza słowa autorki potwierdzające autobiograficzny charakter utworu³³. Z drugiej zaś strony odczytanie dopatrujące się w powieści jedynie szeregu doświadczeń osobistych autorki można uznać, tak jak czyni to Isarch (2008: 131), za ograniczone.

Poważany krytyk Jordi Nopca (2015: 62) uważa, że JTSC zalicza się do „literatury świadectwa”, a Gallart i Bau (2010), który twierdzi, że w tekście nie ma elementów fikcji, za zasadniczą wartość uważa szczerłość autorki³⁴. Są to dwa głosy, które w różny sposób sygnalizują wartość tekstu zasadzającą się na jego autentyczności. Vidal Claramonte (2012: 241) popiera tę opinię, podkreślając aspekt doświadczalny zjawiska: El Hachmi jest w stanie sformułować najbardziej wiarygodne sądy o imigracji, ponieważ mówi o niej od wewnątrz, z własnego doświadczenia. Świadectwo, szczerłość i doświadczenie to istotna w obszarze literackim triada, która od czasów romantyzmu stanowi skuteczną przeciwwagę dla postmodernistycznych postulatów relatywizujących prawdę w literaturze. Czy to za sprawą dziwnego losu czy też autentyczności półwiejskiego obszaru uznanego za serce Katalonii, traf chciał, że inne podobne zjawisko miało miejsce również niedaleko Vic, a jego bohaterem stał się kataloński poeta Miquel Martí i Pol. W czasach frankistowskich zyskał on popularność w Katalonii jako autor zaangażowany, swoisty „głos ludu”. W lokalnej wersji realizmu socjalistycznego uznano go za przedstawiciela proletariatu w ideologicznej walce z reżimem z tej przy-

³² Pisząc o JTSC, Pomar-Amer (2014b: 43) stwierdza: „[El Hachmi] wykorzystuje *voyeurism* kultury dominującej, stosując przestrzeń dwuznaczności w ustalaniu granic między fikcją a autobiografią”.

³³ Oto inna opinia wskazująca na zbieżność między opowieścią zawartą w LCC a doświadczeniem życiowym pisarki: „Najat El Hachmi pisze o tym, co przeżyła, odważnie. [...] Teraz, po trzydziestce, chcąc się wyzwolić, napisała seksualny pamiętnik” (Guillamon, 2011).

³⁴ W sposób całkowicie akrytyczny Isarch (2008: 131) charakteryzuje utwór jako zbiór opowiadań. Fuentes González (2013) określa go hiperbolicznie mianem „eseju”, choć, mimo obfitości dygresji, dominuje w nim opowieść.

czynny, że zaczął pracować w fabryce w wieku 14 lat³⁵. Znał więc ową rzeczywistość „od wewnątrz”, choć *de facto* pracował w biurze fabryki jako księgowy.

Również El Hachmi zna konkretną rzeczywistość migracyjną z własnego doświadczenia życiowego, które jednak odróżnia ją od większości imigrantów ekonomicznych przenoszących się do Katalonii, pozbawionych możliwości systematycznego kształcenia się w szkołach krajów zachodnich, socjalizacji z lokalnymi obywatelami począwszy od okresu dzieciństwa, ustrukturyzowania procesów poznawczych w – przede wszystkim – języku katalońskim, ale i hiszpańskim, itd. El Hachmi, tak jak Martí i Pol, uosabia wolę wypowiedzenia się podporządkowanego (*subaltern*), o politycznym znaczeniu i skutkach, zgodnie z terminem Gramsciego spopularyzowanym ostatnio przez Spivak (zob. 1988). Równocześnie autorzy ci należą do grupy twórców utożsamianych przez wielu odbiorców z jedną konotowaną kategorią – konkretną wspólnotą, ideą czy pojęciem. Istnieje jednak jeszcze inny element łączący się z wymiarem ideologicznym, który cechuje twórczość El Hachmi, choć mało krytyków zwróciło na to jakąkolwiek uwagę. Stosując różnorodne strategie narracyjne, szczególnie pełną gamę tonów humorystycznych – np. poprzez ilościowy i jakościowy dobór informacji przekazywanej adresatowi narracji JTSC, którym jest sfikcjonalizowana postać syna autorki – stara się wywołać w czytelnikach odruch empatii. Stosując ironię, mruga do odbiorcy, próbuje też wypracować stan wzajemnego porozumienia między narratorem a czytelnikiem³⁶. Jest to ciekawe zagadnienie, którego analiza przekracza jednak tematykę nakreśloną w tej pracy.

W 2012 r. El Hachmi zdefiniowała dwa istotne aspekty swojej orientacji politycznej – opowiedziała się za lewicą oraz przeciw niepodległości narodu katalońskiego – podpisując mający formę manifestu „Apel do federalistycznej i lewicowej Katalonii”, poparty przez intelektualistów i pisarzy z różnych ugrupowań lewicowych (zob. Bacardit, 2015)³⁷. Tego wy-

³⁵ O kontrowersji dotyczącej tego procesu i konstrukcji postaci Martíego i Pola w wymiarze ideologicznym i historiograficznym w katalońskim obszarze literackim zob. Gregori (2006).

³⁶ I tak, na przykład, narratorka LFE, szukając pracy i zderzając się z rasistowską postawą pracodawców, określa siebie ironicznym epitetem „la ben integrada” (dobrze zintegrowana) (El Hachmi, 2015: 60). W ten sposób robi subtelną aluzję do postaci „la ben plantada” (kobieta o dobrej prezencji) stworzonej przez katalońskiego pisarza Eugenia d’Orsa, która, zgodnie z ideologią konserwatywną wyznawaną przez autora, była alegorią kobiety autentycznej, silnej, rozsądnej, pracowitej i stworzonej do macierzyństwa. Zastosowanie tego epitetu w odniesieniu do narratorki puentuje (ironicznie) cel El Hachmi, gdyż burzy uproszczony i banalny obraz zintegrowanego imigranta (Guillamon, 2015).

³⁷ Dlatego Guia Conca (2007: 239) zagalopowała się, gdy na podstawie jednego zdania wyjętego z JTSC, w którym mowa była o ideałach nastolatki, utożsamiała El Hachmi z kata-

boru politycznego nie sposób oddzielić od postaw przyjmowanych przez El Hachmi w obszarze literackim, które Ricci (2011: 93) opisuje jako „wysiłki intelektualisty *amazigh*-marokańskiego na rzecz polepszenia sytuacji swoich rodaków”. W odniesieniu do LFE podkreślano zaangażowanie społeczne pisarki, przybierające, poprzez formę lekcji moralnych i kulturowych, coraz solidniejszy wymiar polityczny (Diez, 2016). Co jednak w tym kontekście powiedzieć można o powieści LCC, w której – jak widzieliśmy wcześniej – El Hachmi porzuca główną tematykę swej twórczości i stawia na erotyzm, nie wprowadzając sytuacji, które pobudzałyby do refleksji na temat imigracji?³⁸ Mówiąc inaczej, jaki może być odbiór tekstu, gdy autorka-świadek, autorka-przedstawicielka wchodzi na teren erotyzmu, nie nawiązując do konfliktu cywilizacyjnego między ludnością lokalną (z którą utożsamia się większość czytelników) a innością, reprezentowaną przez imigrantów?³⁹ Czy nie bała się utraty tożsamości, tak fizycznej, jak i kulturowej, która – zgodnie z tym, co pisze Eagleton (2005: 19) – grozi autorkom pomijającym zagadnienia etyczne? A może ma rację Gràcia (2011), dostrzegając w tej narracji erotycznej odważną postawę etyczną?⁴⁰ Czy El Hachmi chciała odciąć się od portretu moralnego czy etycznego łączącego się z etykietką „pisarki pochodzenia marokańskiego”? A może przesadza Ricci (2011: 84), gdy poddaje LCC srogiej krytyce, nie wahając się stwierdzić, że powieść jest produktem dla tych, którzy poszukują obrazów prostackiego łamania seksualnego tabu przez „mauryjską” pisarkę?⁴¹ Zastanawiając się nad tą kwestią, być może warto wziąć pod uwagę zdanie samej El Hachmi, która tłumaczy, że pisząc, pragnie zanalizować okoliczności determinujące jej życie i zrozumieć sprzeczności wynikające ze statusu córki marokańskich imigrantów w Katalonii (Sánchez Máiquez, 2011: 116). Również parateksty autorstwa El Hachmi – a także teksty krytyczne odbijające jej przesłanie – nie-

łońskim ruchem niepodległościowym. Barcelońskie gazety „El Periódico” i „La Vanguardia”, w których pisarka publikowała teksty publicystyczne, wyrażają stanowisko raczej nieprzychylnie niepodległości Katalonii.

³⁸ Pla (2011: 13) dostrzega powierzchowność kontaktów erotycznych narratorki, wyrażającą brak moralnej głębi.

³⁹ Zdaniem El Hachmi LCC doczekała się powściągliwej reakcji ze strony odbiorców, zwłaszcza czytelniczek (Segura, 2012).

⁴⁰ Krytyk pozytywnie ocenia w utworze „[...] wyzwalającą analizę formy seksualności społecznie skompromitowanej lub rzekomo wątpliwej: bohaterka cieszy się seksem, gdy seks odzwierciedla przemoc i dominację i nie ukrywa istotnej złożoności przyjemności” (Gràcia, 2011).

⁴¹ Według badacza, normatywny system zachodni, który równocześnie ochrania imigrantów i czyni ich „egzotycznymi”, z jednej strony ich „pożąda”, a równocześnie wyrzuca ich na margines (Ricci, 2011: 87).

rzadko podkreślają moc terapeutyczną i wyzwalającą literatury, a aspekty te wiążą się ściśle z pozycją etyczną, jaką autor zajmuje wobec siebie i społeczeństwa, w którym żyje.

Tożsamość w sali luster: wzorce, tradycje, retusze

W Katalonii innowacyjny potencjał literacki El Hachmi został porównany z dorobkiem japońskiego pisarza anglojęzycznego Kashuo Ishiguro (Puigdevall, 2015). Niezależnie od trafności tego sądu należy zauważyć, że w procesie budowania postaci autora porównania z innymi pisarzami oraz ustalenie wspólnych punktów z konkretnymi tradycjami literackimi okazują się mieć zasadniczą wagę. Z uwagi na sytuację El Hachmi, podobne „śledztwo” umiejscowić należy jeszcze wyraźniej niż w innych przypadkach pomiędzy autorami lokalnymi a zagranicznymi. Przykład Ishiguro jest w rzeczywistości odmienny z kilku względów, m.in. płci; El Hachmi w swych tekstach skupia uwagę na postaciach kobiet, co skłania do szukania analogii między nią a autorkami, które w swych utworach pojawiają się *explicite* pod własnymi nazwiskami czy też poprzez aluzje do swej twórczości, albo też za sprawą pewnych wskazówek odczytywanych przez badaczy i krytyków.

El Hachmi wyraża wdzięczność przedstawicielom literatury arabskiej i pisarstwa migracyjnego, m.in. Nadżibowi Mahfuzowi, Drissowi Chraïbiemu, Sandrze Cisneros czy Zadie Smith (Sánchez Máiquez, 2011: 116), za „otwarcie jej drzwi do świata”. Dzieła dwóch wielkich autorów północnoafrykańskiej literatury, Drissa Chraïbi i Kateba Yacine’a, wskazuje się jako źródła toposów stosowanych przez El Hachmi: Chraïbi czerpał z literatury ustnej i atakował muzułmański patriarchalizm od „wewnątrz”, podczas gdy Yacine mieszał językowe kategorie estetyczne Wschodu i Zachodu (Faura Sabé, 2013: 150-151, 155). Z kolei niektóre badaczki proponują lekturę skupioną wyraźniej na kategorii płci. Bueno Alonso (2010) rozpatruje LUP jako powieść zawdzięczającą wiele francuskojęzycznym autorkom z Maghrebu, które szeroką falą pojawiły się na francuskim rynku wydawniczym w latach 80. Ricci (2010: 84) dopatruje się związków intertekstualnych z tekstami autorek algierskich, przywołując nazwiska Houarii Kadry Hadjadji, Hafsy Sinaï-Koudil czy Assii Djebar – ta ostatnia również *amazigh* z pochodzenia⁴². Saz (2013: 355), ze swej

⁴² Ogólnie mówiąc, w analizach dzieła El Hachmi zauważyć można brak odniesień do autorek znajdujących się w podobnej sytuacji, a mieszkających we Włoszech, takich jak pisarka egipskiego pochodzenia Randa Ghazy.

strony, proponuje odczytywać LUP i LCC w kontekście międzynarodowego ruchu zainicjowanego przez pisarki różnych narodowości podejmujące tematykę przyjemności seksualnej, którą dotąd poruszali niemal wyłącznie mężczyźni, podczas gdy teraz została przedstawiona z punktu widzenia kobiety. Jednakże w odróżnieniu od większości autorów lub ich grup wspomnianych w tej części artykułu, pisarki przywołane przez Saz (2013: 356) dużo rzadziej przedstawiane są przez krytykę lub samą El Hachmi jako wzorce wykorzystane przez autorkę. Mowa tu o C. Beyalie, K. Bugul, W. Liking, V. Tadjó, czyli o pisarkach z krajów afrykańskich nieleżących na północy kontynentu. Pojawia się tu więc powiązanie autorki katalońsko-*amazigh* z czarnoskórą Afryką, ze strefą kulturową umiejscowioną poza Maghrebem, w której religia muzułmańska niekoniecznie jest tak wyraźnie hegemoniczna, jak w Maroku.

Równolegle do krytyki feministycznej odwołującej się do kategorii płci, inni badacze omawiający LCC odnajdują kontrowersyjne wzorce, które właściwie oddalają się od typowych dla literatury kobiecej odniesień. Garí (2011) porównuje utwór El Hachmi z powieścią autobiograficzną *La Vie sexuelle de Catherine M.*, opublikowaną przez francuską krytyczkę sztuki Catherine Millet w 2001 r., i nie bez ironii nazywa LCC „seksualną ewangelią”. Guillamon (2011) nie tylko przywołuje tę samą powieść autobiograficzną, lecz wspomina również *Dziennik nimfomanki* – opublikowany oryginalnie w języku hiszpańskim w 2003 r. – autorstwa Francuzki Valérie Tasso. W porównaniach tych nie należy dopatrywać się przejawów ekscentryczności czy złośliwości ze strony męskich krytyków. Należy pamiętać, że El Hachmi niejednokrotnie podsycala wizję swojej osoby jako pisarki związanej z tematyką seksualności, która promuje obraz świata muzułmańskiego inny niż ten wykreowany przez nowoczesny Zachód i konsolidowany w czasach współczesnych równolegle do wzrostu fundamentalizmu. M.in. w 2011 r. przełożyła na język kataloński i hiszpański *Contes libertins du Maghreb* (Opowiadania libertyńskie z Maghrebu) Nory Aceval.

W utworach El Hachmi aluzje kulturowe służą jako korelaty dla sytuacji doświadczanych przez bohaterki: niektóre z nich odsyłają do dzieł literatury obcej, takich jak *The House on Mango Street* czy *Zeida de nulle part*, inne do literatury katalońskiej: *Solitud* (Samotność) czy *Diamentowego Placu* (Isarch, 2008: 131). Skupimy się tutaj na odniesieniach do literatury tworzonej w języku, w którym pisze sama El Hachmi. Obie wymienione powieści przedstawiają bohaterki cierpiące w ramach patriarchalnych struktur społecznych i poszukujące swej własnej przestrzeni. *Solitud* (1904-1905) to powieść Victora Català (męski pseudonim

Cateriny Albert), która przedstawia po raz pierwszy w literaturze katalońskiej kobietę – Mile – która podejmuje decyzję o odrzuceniu systemu patriarchalnego uosobionego przez męża. *Diamentowy Plac* (1962), najpopularniejsza powieść Mercè Rodoredy, przedstawia problemy, jakie kobiecie – Colomecie – przynoszą czasy powojenne wraz z ich wielkimi niedostatkami oraz potrzebą przystosowania się do struktur patriarchalnych jako metodą przeżycia. Odniesienia do Mili i Colometry pojawiają się często w utworach El Hachmi oraz w komentarzach krytyki dotyczących jej bohaterek. W FLE odnajdujemy również inne aluzje, mniej lub bardziej subtelne. Do tych pierwszych należy nawiązanie do powieści *Laura a la ciutat dels sants* (1931) (zob. El Hachmi, 2015: 21) Miquela Llorca, również będącej częścią kanonu literatury katalońskiej, choć raczej drugoplanowej w porównaniu z *Solitudo* czy *Diamentowym Placem*. Na końcu opowieści bohaterka ucieka od męża i przede wszystkim opuszcza Vic, które tutaj symbolizuje surową moralność katolicką, hipokryzję i ultrakonserwatyzm, panujące na katalońskiej wsi. Guillamon (2015) uważa, że narratorka LFE, która pod koniec powieści zrywa jakikolwiek kontakt z matką ucieleśniającą poddanie się patriarchalnej tradycji, rzeczywiście przypomina swoim zachowaniem bohaterkę *Laura a la ciutat del sants*, stworzoną w latach 30. ubiegłego wieku, nie jest więc aż tak bardzo nowoczesna i wyzwolona, jak twierdzili inni krytycy czy sugerowała sama autorka⁴³. W LFE pojawia się również aluzja do powieści *Ramona, adéu* (1972) autorstwa Montserrat Roig – jak podkreślano, narratorka LFE stara się zrozumieć swoją przeszłość, by ją zaakceptować, a następnie porzucić, tak jak czyni to Roig, pisząc swoją powieść⁴⁴ (Puigdevall, 2015).

Triada Català – Rodoreda – Roig funkcjonuje w dyskursie literackim El Hachmi nie tylko jako wzorzec, który ambitna pisarka chciałaby naśladować z uwagi na ich pleć oraz doniosłość artystyczną ich dzieła⁴⁵. W gruncie rzeczy, postaci autorskie wspomnianych pisarek, tak jak i bohaterki ich utworów, stają się *hic et nunc* ikonami utożsamianymi z sytuacją, jakiej kobiety z Maghrebu doświadczają obecnie w Katalonii. Català, Rodoreda i Roig – a także ich bohaterki – oraz kobiece postaci Llorca okazały się znakomitymi punktami odniesienia w refleksji nad prawami i statusem kobiet w społeczeństwie katalońskim w pierwszej połowie

⁴³ Guillamon (2015) czyta LUP jako opowieść o konflikcie i wyzwoleniu, a LFE jako historię akceptacji i wyrzeczenia się.

⁴⁴ Puigdevall ujął ideę odsyłającą do *Ramona, adéu* tak samo jak badaczka Neus Real (2009), tyle że nie podał źródła owego zapożyczenia.

⁴⁵ Segarra (2015: 76) notuje, że pisarze z Maghrebu mieszkający we Francji rzadko nawiązują do autorów z ich regionu pochodzenia, a za literackie wzorce dla swych powieści autobiograficznych obierają raczej francuskie dzieła klasyczne czy szkolne lektury.

wie XX w. oraz podczas frankizmu, w pozytywnym lub w negatywnym sensie, czyli jako przykłady albo antyprzykłady. A w dzisiejszych czasach mają status precedensu. Sytuacja imigrantek z Maghrebu mieszkających w Katalonii ma bowiem istotne i konkretne punkty wspólne z kontekstami, w których Mila, Laura, Colometa czy postaci z utworów Roig próbowały torować sobie własną drogę, i w których Català, Llor, Rodoreda czy nawet Roig zaczęły pisać swe powieści⁴⁶. Teraźniejszy ustrój polityczny w krajach zachodnich zrównujący prawa i, mimo wielu braków, które należy przezwyciężyć, sprzyjający polepszeniu statusu kobiet w społeczeństwie⁴⁷, trudno utożsamić z sytuacją kobiet w małych miejscowościach, skąd pochodzi wiele z owych imigrantek.

Wyzwaniem staje się osiągnięcie takich samych praw i statusu przez kobiety, które migrują nie same, lecz z całym układem kulturowym i zwyczajowym, niezgodnym z zachodnim ustrojem nakierowanym ideowo na równość i wolność. Właśnie migrantki – rzadko wychodzące z domu, czasem analfabetki, podlegające (akceptowanemu w ich kontekście kulturowym) reżimowi przemocy, mające niemal status towaru w transakcjach wymuszonego małżeństwa – znajdują się w sytuacji podobnej do tej, która nierzadko występowała w Katalonii czy Hiszpanii w czasach, w których ukazały się *Solitud*, *Laura a la ciutat dels sants* czy *Diamentowy Plac*. Dlatego Català czy Rodoreda stają się rewolucyjnymi wzorami dla młodej autorki, która chce pisać i wywodzi się z imigracji muzułmańskiej czy z imigracji pochodzącej z krajów afrykańskich, azjatyckich i niektórych państw Ameryki Łacińskiej. Imigrantki te, w ramach swych wspólnot, mogą utożsamiać się z bohaterkami Català, Llor, Rodoredy czy Roig, pełniącymi funkcję przykładową czy antyprzykładową dla kobiet chcących wyrwać się z tyrańskiej sieci władzy patriarchalnej panującej w ich środowiskach.

⁴⁶ Efekt ten zostaje spotęgowany przez aluzję narratorki LFE do *A Room of One's Own* (1929, *Własny pokój*) Woolf, paradymatycznego tekstu pierwszej fali feminizmu zachodniego. Narratorka LFE nawiązuje do niego, odnosząc się do poczucia najgłębszego wyzwolenia i samodzielności, jakie osiąga pod koniec opowieści (zob. El Hachmi, 2015: 210-211). Poza tym, argumentację, którą Miller w 1988 r. odnosiła do sytuacji pisarek, można dziś zastosować do opisu rzeczywistości migrantki, której ambicje wybiegają poza domowe zamknięcie, szczególnie gdy mają charakter intelektualny, wiążąc się z praktyką czytania i pisania: „Jako że podmiot żeński jest prawnie wykluczony z polis, jest zatem od-środkowany, od-rodzony, od-instytucjonalizowany, itd., jego stosunek do integralności i tekstualności, pragnienia i autorytetu, wykazuje istotną, strukturalną różnicę w stosunku do pojęcia uniwersalnej” (cyt. za: Eagleton, 2005: 18).

⁴⁷ Chodzi przede wszystkim o sferę prawną i o możliwości, które mogą zostać efektywnie wykorzystane przez kobiety na arenie publicznej i w działalności zawodowej. Niestety, mentalność patriarchalna oraz różnego rodzaju przemoc wobec kobiet stanowi problem społeczny w Hiszpanii i Katalonii.

Inną pisarką, która w literackim wyrażaniu swoich żądań idzie zdecydowanie dalej niż wspomniane dotąd autorki, jest wybitna poetka Maria Mercè Marçal. Jest ona autorką znanych wierszy, które stały się hasłem współczesnego feminizmu katalońskiego:

Losowi składam dzięki za trzy dary: moją płęć żeńską,
Niskie pochodzenie i ciemżony naród.

I mętny lazur potrójnego buntu⁴⁸.

(Marçal, 1989: 23)

Zdaniem Guillaumona (2015) między tą buntowniczą postawą a decyzją, o wiele bardziej zachowawczą, jaką podejmuje ostatecznie narratorka LFE, istnieje wyraźny rozdźwięk. Zacytowane słowa bardziej pasują do malowanego przez El Hachmi portretu własnej postaci autorskiej. Jako pisarka należąca do grona młodych migrantów, które miało możliwość kształcić się w zachodnim systemie edukacyjnym, i osoba, która wybrała drogę ku wolności wyznaczoną przez wspomniane modele literackie, spotykała się ona z rzeczywistością nieodpowiadającą jej oczekiwaniom. Jak mówi Pomar-Amer (2014b: 35), El Hachmi buduje swoją postać autorską jako wzorzec dla następnego pokolenia, czyli dla dzieci imigrantek.

Zauważmy też, że sam tytuł LFE może przywoływać na myśl wiersze Marçal, a mianowicie książkę *La germana, l'estrangera* (Siostra, cudzoziemka). W pierwszej części książki głównym tematem jest pożądanie seksualne, podczas gdy druga część, pt. „La germana, l'estrangera”, jest poświęcona refleksji nad relacją między matką a córką – desygnatem tej ostatniej jest biologiczna córka poetki, Heura (zob. Marçal, 1989: 291-356). Ta aluzja wzmacnia zatem związek między biografią El Hachmi i tekstem literackim jej autorstwa. Poza tym, tę część otwiera motto, w którym podmiot liryczny przyznaje, że wszystkie przeczytane lektury nie zapewniają skutecznej komunikacji z córką, gdyż ona – będąc niemowlęciem – nie dysponuje jeszcze umiejętnościami językowymi. Ta sytuacja odnajduje oczywistą analogię w relacji istniejącej między narratorką LFE a jej matką, tyle że powieść przedstawia punkt widzenia córki, gdyż to ona potrafi czytać, podczas gdy matka – jako analfabетка – nie ma dostępu do języka (pisanego).

Jest jeszcze inny ciekawy związek między utworem Marçal a powieścią El Hachmi: w wierszu zawierającym *explicite* desygnat córki tekstualnej, „heura marçal, germana, l'estrangera”, podmiot liryczny nazywa

⁴⁸ Niepublikowany przekład Agnieszki Przychodniak.

„językiem barbarzyńskim” niezrozumiały dla niej kod stosowany przez niemowlę (Marçal, 1989: 338-339), a właśnie od tego pejoratywnego wyrazu wywodzi się najpopularniejsza nazwa języka *tamazight*. W końcu drugiej części książki Marçal podmiot liryczny – matka – prosi córkę, by ją zabiła, gdyż jest „opętana” przez „mroczną” osobowość poddająca się tradycji autorytarnej – tej, rzecz jasna, która panuje we frankistowskiej Hiszpanii⁴⁹. Takiego samego symbolicznego mordu dokonuje narratorka LFE, gdy całkowicie zrywa kontakt z matką⁵⁰. W dziele El Hachmi dostrzec można zatem doniosłość postaci matki, powracającej zresztą w literackich planach autorki, która twierdzi, że pracuje nad powieścią poświęconą matce narratorki LFE⁵¹ (Nopca, 2015: 63).

Mówiąc o twórczości El Hachmi, należy również podkreślić kwestię językową motywującą niniejszy artykuł. Dzięki nieskomplikowanej argumentacji język staje się elementem definiującym tożsamość i ideologię postaci autorskiej El Hachmi. Autorka przedstawia jako naturalny wybór języka literackiego, utrzymując, że nie podlega on woli, ani podlegać nie powinien⁵² (El Hachmi, 2008a). Jej zdaniem język wiąże ją z tym, co ona sama, odnosząc się do kultur lub wspólnot współistniejących w Katalonii (El Hachmi, 2008a), określa jako „jedną stronę”, i równocześnie osłabia więzy z „drugą stroną”. Język kataloński zbliża ją zatem, w sposób determinujący, do zachodniego systemu wartości. Jest to ten sam język, który w utworach autorki przedstawiony jest jako „język ojczyzny” (*la llengua del país*), jakby kataloński dyskurs instytucjonalny, promujący takie właśnie ujęcie, przeniknął do młodych umysłów bohaterów dzieł El Hachmi⁵³.

⁴⁹ „Gdy Ona mówi, nie zwracaj uwagi, / nawet gdy przyjmuje moją twarz i głos. / A jeśli kiedyś zablokuje ci wyjście / swym ciałem brutalnym, ale kochającym, / musisz ją zabić bez żadnego żalu. / Dla mnie to zrób i w moim imieniu: / Jest we mnie zbyt głęboko, nie umiałabym / zatrzymać się na progu samobójstwa” (Marçal, 1989: 356). Niepublikowane tłumaczenie Agnieszki Przychodniak.

⁵⁰ Taka relacja między utworami pozwala zrozumieć sens następującej wypowiedzi pisarki: „W tym sensie dużo nauczyłam się od Marii Mercè Marçal. Czytałam jej teksty przed *La caçadora de cossos*, ale dopiero przy tej książce [LFE] można powiedzieć, że ją *przetrawiłam*” (Nopca, 2015: 63).

⁵¹ Powieść nawiąże być może do opowiadania „Sol d’hivern”, którego narrator, pomimo jego heterodiogetyczności, skupia się na postaci żony migranta, czyli na postaci matki, która niesie ze sobą bagaż kulturowy i poznawczy z Maghrebu (zob. El Hachmi, 2000).

⁵² „[...] nie wybieramy języka, w którym piszemy. Albo tak właśnie powinno być” (El Hachmi, 2008a).

⁵³ Przedstawienie katalońskiego jako naturalnego elementu „bezczasowego” w LUP podkreśla Fuentes González (2013). Segarra (2015: 77) dodaje, że kataloński jako język dominujący *de facto* ogranicza emigrantom możliwość integracji zawodowej; warto dodać, że taką samą rolę pełni w innych regionach język hiszpański, jedyny język urzędowy państwa hiszpańskiego.

Określając własną tożsamość we wstępie do JTSC, El Hachmi (2010: 14) stosuje formułę „podmiot graniczny” zapożyczoną od marokańskiej intelektualistki Fatemy Mernissi. Sam tytuł JTSC można odczytać dwojako: jako potwierdzenie katalońskości podmiotu lub jako świadectwo podwójnej przynależności kulturowo-narodowej: „jestem *amazigh*, ale również z Katalonii”. El Hachmi (2008a) rozwija to pojęcie w ciekawym artykule prasowym, w którym pozycję człowieka znajdującego się „na przecięciu linii” postrzega jako „normalność” polegającą na ciągłym wyborze dokonywanym przez współistniejące w społeczeństwie, różniące się między sobą podmioty⁵⁴. Tym samym pisarka włącza do (swojej) interkulturowości strukturę wartości liberalizmu (konsumpcyjnego). Twierdzi, że literatura nie tylko daje siłę, by się wyzwolić, ale również przekazuje poczucie granicy, punktu przecięcia, który zmusza do nieustannego wyboru (El Hachmi, 2008a). Przyjmuje postawę krytyczną wobec niedostatków doświadczanych przez kobiety w świecie zachodnim, równocześnie jednak umieszcza swój horyzont oczekiwań w parametrach ideologicznych dominujących w Katalonii przynależącej do świata Zachodu⁵⁵. Należy jednak dostrzec również rewers medalu: niektóre zachowania i mentalność przypisane inności mogą też cechować podmioty, które uważamy za „nasze”. Ograniczmy się do jednego tylko przykładu: podczas gdy tytuł powieści LUP oraz niektóre stwierdzenia w niej zawarte utożsamiają patriarchalizm z tradycyjną kulturą muzułmańską, Bueno Alonso (2010: 214) rozpoznaje w bohaterze pierwszej części utworu prototyp *macho*, produkt patriarchatu obecnego w kulturach śródziemnomorskich, to znaczy również w Hiszpanii i Katalonii.

Właśnie wokół basenu oddzielającego Północ od Południa, Zachód od Wschodu, zrodziły się i rozwijały początkowo trzy religie monoteistyczne kluczowe dla rozwoju duchowego i ideologicznego ogromnych obszarów planety. Jako autorka o tożsamości rozwijającej się w kontekście religii monoteistycznych, El Hachmi nierzadko skupia uwagę na kwestiach dotyczących dychotomicznej problematyki czystości/nieczystości⁵⁶. Ta

⁵⁴ „To, co normalne, to ciągle poczucie bycia w swoistego rodzaju punkcie przecięcia, obowiązek wyboru między tym a tamym, konieczność bycia świadomym tego, że poczynione przez nas kroki w pewien sposób różnią się od kroków poczynionych przez tych, których mamy blisko siebie” (El Hachmi, 2008a).

⁵⁵ Szczególną uwagę zwraca na to Pomar-Amer (2014a), który analizuje stosunek El Hachmi do dominujących dyskursów w JTCS, biorąc pod uwagę liminalność jej pozycji. Ricci (2010: 83) odnosi się do żądania równych praw dla obu płci, sformułowanego przez El Hachmi, uważając, że przecenia ona liberalny indywidualizm „burżuazyjny” oraz wartości demokratyczne niektórych krajów zachodnich.

⁵⁶ Np. Guillaumon (2011) uważa tę problematykę za jedną z podstawowych opozycji ujawniających się w LCC.

dychotomia sytuuje dzieło autorki w obszarze kultur „śródziemnomorskich”, w których tradycyjne mentalności odnajdują swe źródło w religiach monoteistycznych o silnych korzeniach semickich, przekraczając granice religii i wchodząc w obszar tożsamościowy. W basenie śródziemnomorskim proces ten stanowi wspólną cechę kulturową obejmującą mentalność chrześcijańską, muzułmańską, a nawet agnostyczną czy ateistyczną. Oto obszar literacki i ideologiczny, po którym porusza się autorka El Hachmi.

Sytuując się w punkcie przecięcia kultur i religii, El Hachmi wysoko ocenia pojęcia istotne dla zachodniego paradygmatu, takie jak wolność i prawa człowieka, które, jej zdaniem, są chronione i respektowane za sprawą posiadanej przez podmiot świadomości własnej tożsamości (jej składu, ewolucji oraz uwarunkowań) (Sánchez Máiquez, 2011: 117). Ta koncepcja powraca w paratekstach i w utworach autorki⁵⁷. Dyskurs, w którym jest artykułowana, wydaje się możliwy z symbolicznego punktu widzenia, gdy pisarka utożsamia się z kluczową postacią kobietą literatury wschodniej, czyli Szeherazadą, tzn. gdy narratorce dana jest możliwość ocalenia własnego życia dzięki kontroli nad narracją⁵⁸. Przywołanie tytułu *Księgi tysiąca i jednej nocy* w LFE (El Hachmi, 2015: 61) nie jest zatem przypadkowe. Bez umiejętności inteligentnego opowiadania nie ma podmiotu obdarzonego zdolnością wyboru, wyzwolonego. W kontekście takiego połączenia ideologii panującej w Katalonii i tradycji orientalnej sens zyskuje epitet Faury Sabé (2013: 156), który określa autorkę – El Hachmi – mianem „tkaczki” tradycji wschodnich i zachodnich. Ale obok umiejętności właściwej Szeherazadzie, czyli mającej dać ocalenie zdolności kontrolowania narracji, ważnym elementem w tekstach pisarki jest również sama opowieść, samo istnienie tej opowieści, jak stwierdza El Hachmi, odnosząc się do LUP (Sánchez Máiquez, 2011: 118). Z drugiej strony, podczas gdy narracja Szeherazady stanowi w istocie strategię oporu, opowieści pisarki są przejawem woli dokonania postępu, ruchem w kierunku „prawdziwego” wyzwolenia, zawsze ze świadomością, że „prawda” jest dość niestabilnym artefaktem, zdolnym do wybuchu. Dlatego przywołanie wierszy i stanowiska Marçal jest jak najbardziej zrozumiałe w LFE, umiejscowionej nie tylko między kulturami, lecz również między tradycjami literackimi i ideologiami dotyczącymi płci.

⁵⁷ Puigdevall (2015) odnotowuje: „Bohaterka LFE podejmuje swą będącą świadectwem opowieść, jakby dokonywała przerwy w biegu czasu, chcąc przemienić swą kulturalną i moralną przeszłość we własne doświadczenie, wiedzę użyteczną dla osobistego wyzwolenia”.

⁵⁸ El Hachmi uważa, że w LUP „[...] zdolność narracji od pierwszej chwili ratuje bohaterkę” (Sánchez Máiquez, 2011: 117).

Wnioski

Pomijając dwa pierwsze, wczesne opowiadania, od 2004 r. w literackiej produkcji El Hachmi przeważają tytuły utworów krążące wokół zagadnienia tożsamości, skupione na głównym podmiocie i określających go okolicznościach. Tożsamość podmiotu staje się osią tematyczną utworów, dlatego powraca w nich model narratorki homodiegetycznej, sytuującej się w centrum analizy, która czyni opowieść bardziej subiektywną⁵⁹. Jej anonimowość sugeruje autobiograficzny charakter tekstów. Głosy narracyjne JTSC, LUP, LCC i LFE jednoczą się na abstrakcyjnym dla czytelników poziomie, jako interpelujący głos autorski o niedookreślonym zarysie, otoczony jednak aurą wiarygodności. Tak zarysowana postać narratorki, którą można utożsamić z autorką mieszkającą we współczesnej Katalonii, dowodzi aktualności konstrukcji tekstualnej El Hachmi i zarazem ją potęguje. Będąc instancją komponującą swe dzieło, autorka wykonuje kluczowy gest poszukiwania w przeszłości, w pamięci, w obszarze, na którym spotykają się, z jednej strony, jej wspomnienia jako członka wspólnoty mającej prastarą tradycję, a z drugiej, omówione powyżej postaci literackie, usytuowane już w tradycji kanonicznej literatury katalońskiej, tak jak pokazaliśmy to w ostatniej części pracy.

Niezależnie od aktualności odbijającej się w dziełach El Hachmi, przeszukiwanie pamięci, (re)konstrukcja pamięciowa dokonująca się na wielu poziomach jej twórczości, jest aspektem kluczowym dla zrozumienia jej dzieła. Vidal Claramonte (2012: 248-249), bliska dekonstrukcji teoretyczka przekładu, przywołuje pojęcie palimpsestu, chcąc zobrazować niekończący się proces tłumaczenia „w drodze” dokonywany przez El Hachmi oraz każdą migrującą osobę. Warto przy tym dodać, że w konfiguracji owego palimpsestu istotną rolę odgrywają tradycje literackie oraz ideologie: od kolejnych etapów ewolucji zachodniego feminizmu zderzonych z obyczajami właściwymi niektórym ludom wyznania muzułmańskiego, poprzez kuriozalne połączenie ideologii liberalnej o konsumpcyjnym obliczu z transhistorycznymi pragnieniami wyrażanymi w krążących narracjach, po echa różnych postaw literackich⁶⁰, mających

⁵⁹ Wśród autorek przywołanych jako wzór w powieściach i paratekstach El Hachmi nie pojawia się Maria Antònia Oliver. W okresie hiszpańskiego przełomu demokratycznego opublikowała ona utwory cechujące się dialogicznością konfrontującą subiektywizm narratora indywidualnego z elementami ustnej tradycji majorkańskich bajek ludowych. Oliver realizuje to ambitne przedsięwzięcie w bardzo udany sposób, bez wątpienia bardziej wyrazisty i złożony niż u El Hachmi. Brak odniesienia do dzieł Oliver może wynikać z tego, że jej książki nie figurowały na liście obowiązkowych lektur szkolnych El Hachmi.

⁶⁰ Zob. przypis nr 16.

wyraźne wspólne cechy z dyskursem El Hachmi, pokrywających się czasem z dziełami i postawami autorów i autorek z Maghrebu i, ogólnie, z Afryki.

W tej złożonej geografii przenikających się kultur, El Hachmi, jako autorka, próbuje znaleźć złoty środek jednakowo odległy tak od kultury pochodzenia i domowego wychowania, jak i od współczesnej ideologii liberalnej i zwyczajów dominujących w społeczeństwie katalońskim. Wykreowany w LUP obraz wad oraz odstępstw od wartości moralnych, jak i zakwestionowanie ustalonych tożsamości europejskich i północnoafrykańskich zostały odczytane jako poszukiwanie (Innej) zafrykanizowanej Europy (Ricci, 2010: 82). Deklarowany przez El Hachmi brak wiary, który na płaszczyźnie symbolicznej oddala ją od rywalizujących między sobą religii monoteistycznych, stanowi pewnego rodzaju „trzecią przestrzeń” współistnienia, którą Katalonia może częściowo ucieleśniać z uwagi na wysoki poziom laicyzacji. Przy odrobinie wyobraźni to symboliczne miejsce można nawet uznać za pływającą wyspę, na której pisarka sprzymierza się z Morzem Śródziemnym, chcąc doprowadzić do tego, by każda osoba mieszkająca w rejonie jego basenu rozpoznała w sobie „podmiot graniczny”, nie odczuwając potrzeby autorytarnej kontroli nad innymi.

Bibliografia

- Arnau i Segarra, Pilar (2016). „Discursos sobre la literatura intercultural catalana: entre l'elogi de l'exotisme i la recerca identitària”. W: E. Coromina & R. Pinyol (red.). *Literatura catalana contemporània: crítica, transmissió textual i didàctica*. 205-225.
- Bacardit, Júlia (2015). „Najat El Hachmi: «Em sembla molt negatiu que per mostrar dubtes sobre el procés sobiranista siguis llençat a la foguera»”. *El Crític*, 4 czerwca. Dostęp: 1 lipca 2017 r. w: <http://www.elcritic.cat/entre-vistes/najat-el-hachmi-tothom-esta-sorpres-que-jo-escrigui-sobre-sexe-per-que-perque-soc-marroquina-3627>.
- Bueno Alonso, Josefina (2010). „Género, exilio y desterritorialidad en *L'últim patriarca* de Najat El Hachmi”. W: L.-W. Miampika & P. Arroyo (red.). *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*. Arganda del Rey: Verbum. 213-226.
- Capdevila, Jordi (2015). „Deixar de llegir per complaure la mare”. *Avui Cultura*, 18 października. 16.
- Compagnon, Antoine (1998). *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun*. Points / Essais, 454. Paris: Éditions du Seuil.
- Díaz, José-Luis (2016). „Muertes y renacimiento del autor”. Przeł. A.P. Fontdevila. W: A. Pérez Fontdevila & M. Torras Francés (red.). *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco/Libros. 55-77.

- Diez, Xavier (2016). „La filla estrangera: literatura d'alt voltatge”. *Núvol*. Dostęp: 8 lipca 2017 r. w: <http://www.nuvol.com/critica/la-figura-estrangera-literatura-dalt-voltatge/>.
- Eagleton, Mary (2005). *Figuring the Woman Author in Contemporary Fiction*. Hampshire / New York: Palgrave Macmillan.
- El Hachmi, Najat (2000). „Sol d'hivern”. W: M. Pascual Espinosa & al. *Papers de dona*. Barcelona: Diputació de Barcelona. 67-75.
- (2006). „Afrontar les absències, sobreposar-se a les presències”. W: G. Aubarrell, M. Rovira & X. Aragall (red.). *Noves idees per gestionar les migracions: idees, propostes i experiències del Congrés Mundial Moviments Humans i Immigració*. Barcelona: IEMed / Mediterrània. 21-23.
- (2008a). „Escriure des de la frontera”. *La Vanguardia. Culturas*, 322, 20 sierpnia. 4.
- (2008b). „L'home que nedava”. W: Fundació La Marató de TV3 (red.). *El llibre de La Marató: vuit relats contra les malalties mentals greus*. Barcelona: Televisió de Catalunya / Columna. 23-32.
- (2009). *L'últim patriarca*. Wyd. 2. Barcelona: Planeta.
- (2010). *Jo també sóc catalana*. Wyd. 2. Barcelona: Edicions 62.
- (2011). „Navidades musulmanas”. *Letras Libres*, 123. 8-11. [Nr monograficzny pt. „Cuentos de Navidad”].
- (2012). *La caçadora de cossos*. Wyd. 2. Barcelona: Edicions 62.
- (2015). *La filla estrangera*. Barcelona: Edicions 62.
- Faura Sabé, Salvador (2013). „The Postcolonial Coming of Age of Catalan Literature: Najat El Hachmi and Her Search for Identity in *L'últim patriarca*”. W: Á. Mateos-Aparicio & E. de Gregorio-Godeo. *Culture and Power: Identity and Identification*. Newcastle: Cambridge Scholars. 147-158.
- Fuentes González, Antonio Daniel (2013). „*El último patriarca*, de Najat El Hachmi: una lectura sociolingüística”. *Álabe*, 8. Dostęp: 24 czerwca 2017 r. w: <http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/149/143>.
- Fundació La Marató de TV3 (red.) (2008). *El llibre de La Marató: vuit relats contra les malalties mentals greus*. Barcelona: Televisió de Catalunya / Columna.
- Gallart i Bau, Josep (2010). „La première génération d'écrivains d'origine amazighe dans la littérature catalane: Laila Karrouch (Nador, 1977) et Najat El Hachmi (Nador, 1979). Leur signification et valeur”. Colloque international sur le thème: Pluralité Culturelle en Afrique du Nord: de l'historique au stratégique (Oujda, 6-7 kwietnia 2010 r.). [Nieopublikowany referat]. Dostęp: 24 czerwca 2017 r. w: http://dspace.uvic.cat/xmlui/bitstream/handle/10854/312/artconlli_a2010_gallach_josep_premiere.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Garí, Joan (2011). „La Mila i la Colometa a cal psicoanalista”. *El Temps*, 1409, czerwiec. 87.
- Gràcia, Jordi (2011). „Soliloqui purgatiu”. *El País. Quadern*, 1393, 14 kwietnia. 5.
- Gregori, Alfons (2006). „Miquel Martí i Pol i el realisme socialista: identitat, estètica i ideologia”. W: P. Arnau i Segarra (red.). *Identitat, literatura i llengua: Actes de la secció literària del XIX Col·loqui Germano-Català (Colònia 2003)*. Biblioteca Milà i Fontanals, 50. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 133-151.
- (2017). „Tożsamość a język. Wybór języka katalońskiego przez nierodzimych pisarzy”. *Pogranicze: studia społeczne*, 29. 45-68.

- Guia Conca, Aitana (2007). „Molts mons, una sola llengua: la narrativa en català escrita per immigrants”. *Quaderns de Filologia: estudis literaris*, 12. 229-248.
- Guillamon, Julià (2011). „Noches patéticas”. *La Vanguardia. Culturas*, 466, 25 maja. 15.
- (2015). „La ben integrada”. *La Vanguardia. Culturas*, 688, 29 sierpnia. 7.
- Isarch, Antoni (2008). „Najat El Hachmi. *L'últim patriarca*”. *Els Marges*, 86. 131-132.
- Łukaszyk, Ewa (2015). „Restytucja Śródziemnomorza. Poszukiwanie transkulturowej ciągłości w pisarstwie Amina Maaloufa”. *Kultura – Historia – Globalizacja*, 18. 165-177.
- Marçal, Maria-Mercè (1989). *Llengua abolida (1973-1988)*. València: 3 i 4.
- Martín, Adam (2011). „Najat El Hachmi: «No sóc fruit de cap política pensada d'integració»”. *Ara*, 28 października. 23.
- Meizoz, Jérôme (2016). „¿Qué entendemos por «postura»?”. Przel. J. Zapata. W: A. Pérez Fontdevila & M. Torras Francés (red.). *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco/Libros. 187-204.
- Mignolo, Walter D. (1995). „La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales”. *Revista Chilena de Literatura*, 47. 91-114.
- Nopca, Jordi (2015). „Mares i filles que dubten”. *Ara*, 12 września. 62-63.
- Pérez Fontdevila, Aina & Meri Torras Francés (2016). „Hacia una biografía del concepto de autor”. W: A. Pérez Fontdevila & M. Torras Francés (red.). *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco/Libros. 11-51.
- Pla, Xavier (2011). „Dies de confusió”. *Avui Cultura*, 12 maja. 12-13.
- Pomar-Amer, Miquel (2014a). „Play of Mirrors in the Border. Najat El Hachmi's Subjectivity Formation in *Jo també sóc catalana*”. *Journal of Women of the Middle East and the Islamic World*, 12. 289-309.
- (2014b). „Voices emerging from the border. A reading of the autobiographies by Najat El Hachmi and Saïd El Kadaoui as political interventions”. *Planeta Literatur: Journal of Global Literary Studies*, 1. 33-52.
- Pons, Margalida (2006). „Autoritat i norma literària: *Les maniobres de l'amor*, de Baltasar Porcel”. W: P. Arnau i Segarra (red.). *Identitat, literatura i llengua: Actes de la secció literària del XIX Col·loqui Germano-Català (Colònia 2003)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. 220-242.
- Puigdevall, Ponç (2015). „Carta a la mare?”. *El País. Quadern*, 1604, 15 października. 4.
- Real, Neus (2009). „*Ramona, adéu (1972)*”. *Visat*, 8. Dostęp: 15 lipca 2017 r. w: <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/articles/58/11/-/2/prosa/montserrat-roig.html>.
- Ricci, Cristián H. (2010). „*L'últim patriarca* de Najat El Hachmi y el forjamiento de una identidad amazigh-catalana”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11. 71-91.
- (2011). „Identidad, lengua y nación en la literatura amazigh-catalana”. *Aljamía: revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, 22. 79-94.
- Romera, Marc (2008). „La filla del patriarca”. *Caràcters*, 44. 34.
- Rubiera i Mata, María Jesús (1989). *Introducció a la literatura hispano-àrab*. Alacant: Secretariat de Publicacions de la Universitat d'Alacant.

- Sánchez Máiquez, Ángel (2011). „Entrevista a Najat El Hachmi”. *Aljamía: revista de la Consejería de Educación en Marruecos*, 22. 115-118.
- Saz, Sara M. (2013). „La subvención lingüística i cultural. El caso de Najat El Hachmi”. W: M. P. Celma, M. J. Gómez del Castillo & S. Heikel (red.). *Actas del XLVII Congreso Internacional de la AEPE: El español, vehículo multicultural (Gijón, 22-27 lipca 2012 r.)*. Salamanca: Gráficas Varona. 345-357.
- Segarra, Marta (2015). „Migrant literature: *Jo també sóc catalana* by Najat El Hachmi”. *Mètode*, 5. 75-79.
- Segura, Cristian (2012). „El secret de... Najat El Hachmi”. *Ara*, 7 marca. 36.
- Solà, Joan (2008). „L'últim patriarca”. *Avui Cultura*, 13 grudnia. 6.
- Soldevila i Balart, Llorenç (2011). „Najat El Hachmi: la naturalitat d'un arrelament”. *Fonts: Butlletí del Centre d'Estudis Argentonins Jaume Clavell*, 45. 34.
- Spivak, Gayatri (1988). „Can the Subaltern Speak?”. W: C. Nelson & L. Grossberg (red.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press. 271-313.
- Terribas, Mònica (2008). „La Marató, al cor del servei públic”. W: Fundació La Marató de TV3 (red.). *El llibre de La Marató: vuit relats contra les malalties mentals greus*. Barcelona: Televisió de Catalunya / Columna. 9-13.
- Vidal Claramonte, África (2012). „Jo també sóc catalana: Najat El Hachmi, una vida traduída”. *Quaderns: Revista de Traducció*, 19. 237-250.

Informacje o autorkach i autorach

Renata BIZEK-TATARA jest literaturoznawcą, adiunktem w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się współczesną francuskojęzyczną literaturą belgijską, w szczególności fantastyką i problematyką tożsamości kulturowej w literaturze. Jest autorką monografii *L'envers étrange du quotidien. Le fantastique de Jean Muno* (2016) i współautorką wydanej w 2017 r. książki *Belgiem Być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*.

Maria BOGUSZEWICZ jest adiunktem w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego. Specjalizuje się w historii i kulturze Hiszpanii, zwłaszcza regionu Galicji. Była stypendystką programów dydaktycznych i naukowych. Jest autorką licznych publikacji dotyczących kultur mniejszościowych Hiszpanii, zwłaszcza kultury galisyjskiej. W Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich pełni rolę koordynatorki ds. różnorodności językowej Hiszpanii, a także osoby odpowiedzialnej za Centrum Studiów Galisyjskich w Warszawie. Pełni funkcję sekretarza ds. współpracy instytucjonalnej w ramach zarządu Asociación Internacional de Estudios Galegos (Międzynarodowe Stowarzyszenie Studiów Galisyjskich).

Alfons GREGORI jest katalonistą, prowadzi badania literaturoznawcze i kulturoznawcze. Kieruje Pracownią Katalonistyki w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jest autorem monografii *La dimensión política de lo irreal* (2015) oraz współredaktorem tomów zbiorowych, m.in. *Discurso sobre fronteras – fronteras del discurso* (2007) oraz „Literatury mniejsze” *Europy romańskiej* (2012 i 2015). Opublikował ponad 60 artykułów naukowych na temat teorii literatury fantastycznej, *gender studies*, współczesnej muzyki popularnej i krytyki przekładu literackiego. Jego badania skupiają się przede wszystkim na problemie inskrypcji ideologicznej w tekstach.

Anna LOBA jest romanistką, pracownikiem Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się literaturą francuskiego średniowiecza i renesansu, medievalizmem oraz literaturą dla dzieci i młodzieży. Jest autorką monografii *Le réconfort des dames mariées. Mariage dans les écrits didactiques adressés aux femmes à la fin du Moyen Âge* (2013) oraz antologii *Zwierciadło świata. Średniowieczny teatr francuski* (2006), jak również współautorką *Dziejów kultury francuskiej* (2005). Przełożyła na język polski między innymi *Geniusz chrześcijaństwa* F.R. de Chateaubrianda (2003).

Mirosław LOBA kieruje Instytutem Filologii Romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Wykładał na uniwersytetach w Paryżu (Paris VII i Paris-Est Marne-la-Vallée) i Aix-en-Provence. Jest autorem wielu artykułów i prac poświęconych literaturze francuskiej i włoskiej, teorii literatury oraz związkom literatury z naukami przyrodniczymi. Jest autorem monografii *Le sujet et la théorie littéraire en France après 1968* (2003) i *Wokół narracyjnego zwrotu. Szkice krytyczne* (2013) oraz współredaktorem tomów zbiorowych, m.in. *Niebezpieczeństwo w literaturze dawnej* (2007), *French Theory w Polsce* (2010) i „Literatury mniejsze” *Europy romańskiej* (2012 i 2015).

Barbara ŁUCZAK jest katalonistką i hispanistką, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, w Pracowni Katalonistyki. Jest autorką prac dotyczących prozy katalońskojęzycznej i problematyki przestrzeni w literaturze m.in. *Espacio y memoria. Barcelona en la novela catalana contemporánea (Rodoreda–Bonet–Moix–Riera–Barbal)* (2011) i współredaktorką tomów „Literatury mniejsze” *Europy romańskiej* (2012 i 2015). Publikowała również artykuły na temat XV-wiecznych literatur romańskich oraz związków literatury z naukami przyrodniczymi, a także przekłady literatury katalońskiej na język polski.

Ewa ŁUKASZYK jest profesorem Uniwersytetu Warszawskiego (na Wydziale Artes Liberales), literaturoznawcą o orientacji komparatystycznej i krytykiem kultury. 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.

Łukasz MUSIAŁ pracuje na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zajmuje się m.in. eseistyką Ernsta Jüngera, twórczością Franza Kafki, antropologią przemocy oraz kulturowymi aspektami technik czytania i pisania. Jest autorem książek *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości* (2011), *Do czego używa się literatury?* (2016), redaktorem bądź współredaktorem tomów *W sprawie Agambena. Konteksty krytyki* (2010), *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce* (2011), a także *Języki przemocy* – antologii niemieckojęzycznej refleksji o przemocy (2014).

Piotr SADKOWSKI jest doktorem habilitowanym, pracuje w Katedrze Filologii Romańskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Prowadzi badania nad pisarstwem migracyjnym, tematyką żydowską, mitem, pamięcią i postpamięcią w literaturach francuskojęzycznych. W 2011 r. opublikował monografię pt. *Récits odysséens. Le thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*.

Rozalia SASOR jest iberystką i katalonistką, pracownikiem Uniwersytetu Jagiellońskiego, tłumaczką z języka katalońskiego i hiszpańskiego. Zajmuje się katalońską i hiszpańską literaturą średniowieczną, a w szczególności kulturą rycerską. Obroniła pracę doktorską poświęconą katalońskiej powieści *Tirant lo Blanc*

Joanota Martorella, pt. „La imatge del cavaller en la novel·la *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell”. Jest członkinią grupy badawczej „Centrum Studiów Katalońskich” działającej przy Zakładzie Filologii Hiszpańskiej UJ.

Dorota SZELIGA jest romanistką, pracuje w Zakładzie Literaturoznawstwa w Instytucie 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 Parmentier. Aktualnie przygotowuje rozprawę habilitacyjną, w której omawia związki relacji z podróży z problematyką Inności w pismach Pierre’a Belona du Mans.

Judyta ZBIERSKA-MOŚCICKA jest adiunktem w Instytucie Romanistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Zajmuje się problematyką tożsamości i miejsca we francuskojęzycznej literaturze belgijskiej. Jest autorką artykułów dotyczących m.in. twórczości Vaesa, Toussainta, Harpman, Lalande, Delaive’a, Gevers oraz monografii *Lieux de vie, lieux de sens. Le couple lieu/identité dans le roman belge contemporain* (2014), a także współautorką książki *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XX w.)* (2017).

Abstracts

Renata BIZEK-TATARA, Non-mimetic literature as a specialty and distinctive sign of Belgium

The bizarre is a distinctive feature of Belgian literature. It is an element that the writers inhabiting the riverbanks of the Scheldt and the Meuse often use in order to stress their national identity and distinguish themselves from the French. This is best exemplified by the name of a literary movement – *the Belgian school of the bizarre* – a term much more inclusive than ‘speculative fiction’. This article discusses the Belgians’ non-mimetic fiction, and shows how in particular phases of their literature (J.-M. Klinkenberg’s periodization) it shaped its specificity and its distinctness from the hegemonic French literature.

Maria BOGUSZEWICZ, Center and Periphery in the Feminist Perspective: Essays by María Xosé Queizán, Teresa Moure, and María Reimóndez

Feminism and nationalism are seemingly contradictory concepts. However, in the case of Galicia they are closely related. This is because of the Galician feminist activists, most of whom deal with both theory and creativity. The aim of the article is to show the evolution of Galician feminism. To this end, we have analyzed the essays of the leading representatives of this trend.

Alfons GREGORI, The construction of an atypical author in contemporary Catalonia: Najat El Hachmi in the light of her works and mass media promotion

This article presents an approach to the authorial figure of Najat El Hachmi, a Catalan-Amazigh writer, in the context of contemporary literary output in Catalan by non-native authors. El Hachmi’s works are revisited and re-analyzed by taking into account the relationships and overlaps between her public discourse featured in different paratexts, opinions expressed by reputable literary critics in widespread publications, and significant elements of her works.

Anna LOBA, Little Nicholas and other boys (and girls) – the ‘little’ books in a globalized world

My purpose is to treat children’s literature as a “minor” literature in the same terms as “major” (adult) literature is continually referred to. The relationship

that binds them is marked by permanent tension. The “minor” nature of children’s literature would be determined by its inferior status and at the same time by its search for autonomy, originality, and its own language. In my paper I would like to talk about an encounter that took place in children’s literature in Poland, a meeting of two heroes from two different literary worlds: Petit Nicolas and Manolito Gafotas. This meeting became possible thanks to the translations and thanks to an editorial policy. I want to present the circumstances of this encounter and its consequences.

Mirosław LOBA, For whom does a Corsican novelist write?

The main question of this paper is who can be a reader of a Corsican novel? The novel *Murtoriu o a Baddata di Mansuetu* is written in the Corsican language, but at the same time the purpose of its author, Marc Biancarelli, is to be read outside the island. The paper presents Biancarelli’s way of handling minor and major languages, the French tradition as well as the globalized literary practice.

Barbara ŁUCZAK, What is the use of writing about Barcelona... in a Belgian novel (by Grégoire Polet)?

In the article we study the image of the capital of Catalonia presented in the novel *Barcelona!* (2015) by the Belgian writer Grégoire Polet. We point out that the main strategy employed by the author consists in creating a fictional universe set in the present, which includes references to different “picture-postcard places” of Barcelona and other emblematic elements of Catalan culture (e.g. Gaudí’s architecture or FC Barça), but at the same time lacks a historical perspective. This image comes close to what Marc Augé calls a “non-place”. We argue that this strategy allows the author to follow the model of fiction addressed to mass consumers of globalized popular culture.

Ewa ŁUKASZYK, New triangulations. The literature in Portuguese after the Lusophony

The hegemonic status of Portuguese literature may be regarded as dubious, due to the permanent, painful consciousness of being minor in the European context, resumed by Eça de Queirós in the figure of Fradique Mendes and redeemed by José Eduardo Agualusa in the novel *Nação Crioula*. The future of literature in Portuguese is thus presented in trans-indigenous terms, exemplified not by the Lusophone project or by white African authors such as Agualusa or Mia Couto, but by those of Guinea Bissau, creating a language inlay composed of the Portuguese matrix and the Creole elements, as well as traces of the ethnic diversity existing in the country, mixed into it.

Łukasz MUSIAŁ, Literature vs. history of literature. The case of Robert Walser

The article treats of the difference between literature as a system of literary institutions, institutional principles and laws on the one hand, and literature as

a singular “event” on the other. The author first describes the most remarkable features of literature as a system of history, and then describes the case of Robert Walser, a Swiss writer (1878-1956), and his so-called “microscripts”, small “unreadable” sketches that did not “want” to be deciphered, published, and be part of the system of literary history.

Piotr SADKOWSKI, Under the care of Papa Legba; or Dany Laferrière’s work at the borders of minor literature, migrant writing and world literature

The aim of this paper is to present some aspects of the work by Dany Laferrière, the first Haitian and Québécois writer elected to the French Academy. His texts are treated as a glocal game with the potential and the limitations of what criticism defines as minor literature, migrant writing and world literature. Papa Legba, a Vodou loa, the spirit of crossroads, who opens the boundaries between different worlds, appears as a patron of Laferrière’s writing, dialoguing with Haitian traditions, appropriated foreign identities and universal culture.

Rozalia SASOR, Local context and national identity in Catalan best-selling novels written in the 21st century. Selected examples

The article presents how the authors of the best-selling novels shape the sense of a national identity in the local Catalan context. The analysis is based on the three contemporary novels written between 2010 and 2016: *Els ulls d’Al·là* by Joaquim Molina, *Miracle de Llucmajor* by Sebastià Alzamora, and *Plans de futur* by Màrius Serra.

Dorota SZELIGA, Between alienation and acceptance – Agota Kristof in search of a universal novel

Agota Kristof, a Hungarian writer who lived in Switzerland and wrote in French, started her writing career as a poet and playwright. However, her novels are also an interesting example of texts combining two contradictory tendencies. On the one hand, the writer refers to a very specific autobiographical reality, but on the other hand, the represented world has no singular qualities, names, precise definitions of time and space. In the present paper two texts coming from her later period are to be analyzed. In the book *The Illiterate (L’analphabète)*, we are dealing with the autobiography of a writer who develops from a girl fascinated by reading into a writing teenager, who finds in her poems a way to escape from loneliness and suffering. However, further into her emigration, she loses her tongue and becomes “illiterate”. The novel abounds with interesting observations about language and the process of creation. In the novel *Yesterday (Hier)*, Kristof analyzes the complex relationship between the act of creation and suffering, and the importance of writing for identity. The real world and the world of fantasy intertwine. Both works present a certain paradox: the author applied a style reduction technique to achieve an effect of opening. Less begins to mean more.

Judyta ZBIERSKA-MOŚCICKA, Belgian literature in the Age of Glocality. Travel and Identity in Serge Delaive's works

The paper is devoted to the “nomadic” character of Belgian literature, which will be discussed on two levels: as an immanent feature of this literature, and as a stage of its development (*Belgitude*). References to the aesthetics of postmodernism and to the spatial turn will complete the analysis of the phenomenon, and the example of Serge Delaive's work will serve as its illustration.



WYDAWNICTWO NAUKOWE

WYDAWNICTWO NAUKOWE

UNIwersytetu im. Adama Mickiewicza

W POZNANIU

ul. A. Fredry 10, 61-701 Poznań

tel. 61 829 46 46

e-mail: wydnauk@amu.edu.pl

www.press.amu.edu.pl