

KOMOPOLITYZM A LOKALNOŚĆ W LITERATURZE ŚWIATOWEJ¹

NEIL LAZARUS²
(University of Warwick)

Słowa kluczowe: kosmopolityzm, kapitalistyczny system światowy/nowoczesność, literatura światowa, struktury odczuwania, „lokalny” uniwersalizm

Key words: cosmopolitanism, capitalist world-system/modernity, world literature, structure of feeling, “local” universalism

Abstrakt: Neil Lazarus, KOSMOPOLITYZM I LOKALNOŚĆ W LITERATURZE ŚWIATOWEJ. „PORÓWNANIA” 13, 2013, t. XIII, s. 29–46. ISSN 1733-165X. Wyciągając wnioski z ostatnich badań, oddzielających ideę „nowoczesności” od idei „Zachodu”, artykuł broni pojęcia „literatury światowej” jako korpusu, który w ciągu ostatnich 150–200 lat, rejestrował i deszyfrował społeczną logikę nowoczesności. Artykuł, oparty o postulat Franco Morettiego, dotyczący pojedynczego systemu literatury światowej (którego struktura bazuje nie tylko na różnicy, ale również na nierówności) i na teoretycznych pracach Fredrica Jamesona, wskazuje kilka sposobów, w jakich lokalna specyfika peryferyjnej nowoczesności jest reprezentowana w tekstach literackich Thomasa Mofoli, Paricka Chamoiseau, Lao She, Rohintona Mistry'ego, Ivana Vladislavicia i innych, ukazując, że nie istnieje konieczna sprzeczność pomiędzy ideami tego, co „uniwersalne” i „lokalne” lub „narodowe”, ale że – przeciwnie – istnieją jedynie lokalne uniwersalizmy (i dlatego „lokalne kosmopolityzmy”), zaś do czytelników należy ich możliwie dokładne usytuowanie.

Abstract: Neil Lazarus, COSMOPOLITANISM AND THE SPECIFICITY OF THE LOCAL IN WORLD LITERATURE. “PORÓWNANIA” 13, 2013, Vol. XIII, p. 29–46. ISSN 173-165X. Taking its cue from recent scholarship de-linking the idea of “modernity” from the idea of “the West”, this article advocates the notion of “world literature” as the body of literature that has, in the last 150 to 200 years, registered and encoded the social logic of modernity. Building on Franco Moretti’s postulation of a single world-literary system (structured not merely by difference but

¹ N. Lazarus, *Cosmopolitanism and the Specificity of the Local in World Literature*. “The Journal of Commonwealth Literature”, DOI: 10.1177/0021989410396037, 2011 46: 119. Artykuł jest częścią tomu specjalnego „The Journal of Commonwealth Literature”, poświęconego lokalnym kosmopolityzmem pod redakcją Ranki Primorac. [przyp. tłum.]

² Correspondence Address: n.lazarus@warwick.co.uk

also by inequality) and on the theoretical work of Fredric Jameson, the article traces some of the ways in which the local detail of peripheral modernity is represented in literary texts by Thomas Mofolo, Patrick Chamoiseau, Lao She, Rohinton Mistry, Ivan Vladislavić and others, demonstrating that there is no necessary contradiction between the ideas of the “universal” and the “local” or the “national”, but that, on the contrary, there are only local universalisms (and, for that matter, only “local cosmopolitanisms”), which it becomes the task of readers to situate as completely as they can.

Ideę kosmopolityzmu przedstawia się często za pomocą odniesienia do figury myślowej „zadomowienia w świecie”³. Oznacza ona nie tylko stan obycia w podróżach i świecie, lecz również umiejętność zachowania własnego środka ciężkości i pozostania sobą wszędzie, gdziekolwiek się znajdziemy. Nie rodzimy się kosmopolitami, lecz się nimi stajemy. Aby zamieszkiwać kosmopolityzm jako strukturę odczuć, konieczne jest rozwinięcie krytycznych umiejętności i opanowanie afektywnych oraz instytucjonalnych środków ich zastosowania. Owe „afektywne” środki polegają w dużym stopniu na formie nabytego poczucia pewności, którym emanujemy tak, jakby było ono naszym prywatnym, charakterologicznym zasobem. A przecież okazuje się, że pewność ta jest cechą skonstruowaną publicznie, w procesie wychowania, edukacji, i, ogólnie, socjalizacji: kosmopolita nie tylko czuje się w świecie jak w domu, ale również jest on – bo to najczęściej mężczyzna – „człowiekiem światowym”. Mamy tutaj do czynienia z kultywowaniem nasyconej i wolnej wewnętrzności, posługując się terminem Jurgena Habermasa, którego użył do opisu psychicznego, ideowego i ideologicznego dziedzictwa podmiotu, zdolnego zająć swe miejsce w burżuazyjnej sferze publicznej⁴. Środki „instytucjonalne” stanowią wskaźnik względnej mocy podmiotu kosmopolitycznego. Dyskurs kosmopolityczny nie zawsze jest autorytatywny, nie zawsze też stoi za nim armia. Ze względu jednak na to, że odwołuje się do doświadczenia, komparatywizmu oraz mądrości o statusie światowym, osąd kosmopolityczny podejmowanie często wygląda na ostateczny.

Niewątpliwie z tego właśnie ogólnego powodu krytycy postkolonialni podkreślają zazwyczaj powiązanie kosmopolityzmu z imperializmem. I tak oto *Minute on Indian Education* [Szkic o edukacji w Indiach] Thomasa Babingtona Macaulaya z 1835 r., którego główną myślą jest zdumiewająco totalna negacja wartości i zna-

³ Autor nawiązuje to tytułu książki Timothy’ego Brennana, *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*, Cambridge 1997 [przyp. tłum].

⁴ J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, 1962. Trans. Thomas Burger, with the assistance of F. Lawrence. Cambridge 1993, p. 28.

czenia piśmiennictwa w języku arabskim i sanskrycie, jest przede wszystkim sztandarowym przykładem kosmopolityzmu. „Nie władam ani arabskim ani sanskrytem”, wyznaje Macaulay beztrąsko, sześć miesięcy po pierwszym przyjeździe do Indii, czując się tam rzeczywiście jak u siebie, w domu, w swoim świecie:

Uczyliem jednak co mogłem, aby właściwie ocenić ich wartość. Czytałem tłumaczenia najbardziej uznanych prac w języku arabskim i sanskrycie. Zarówno tutaj, jak też w kraju, rozmawiałem z uznanymi specjalistami od języków orientalnych. I polegałem całkowicie na ocenie wiedzy Orientu dokonanej przez samych orientalistów. Otóż nie znalazł się między nimi nigdy nikt, kto by zaprzeczył, że jedna półka dobrej europejskiej biblioteki warta była tyle, co cała rodzima literatura Indii i Arabii⁵.

Na tej podstawie można stwierdzić, że to, o czym Edward Said pisze w *Orientalizmie*, również kwalifikuje się jako krytyka kosmopolityzmu lub przynajmniej pewnego stylu kosmopolityzmu, któremu można nadać nazwę „kosmopolityzmu w stylu kolonialnym”:

W swojej strategii orientalizm opiera się [...] na tej właśnie pozycyjnej wyższości, która pozwala człowiekowi z Zachodu traktować Orient z góry – we wszelkich typach kontaktów. Dlaczego zresztą miałyby być inaczej – zwłaszcza w okresie niezwykłego rozkwitu Europy, od późnego renesansu aż po dzień dzisiejszy? Badacz, profesor, misjonarz, kupiec czy żołnierz był obecny na wschodzie – fizycznie lub tylko myślą – dlatego że mógł tam być bez większego oporu ze strony samego Orientu⁶.

Zatem, *mutatis mutandis*, „w swojej strategii kosmopolityzm opiera się na tej właśnie pozycyjnej wyższości, która pozwala kosmopolicie traktować lokalne kultury z góry – we wszelkich typach kontaktów”. Jak wiadomo, w obszarze dyskursu postkolonialnego kosmopolityzm implikuje problematykę eurocentryzmu. Gdy Frantz Fanon bezlitośnie krytykował narodową klasę średnią dopiero co zdekolonizowanych krajów za „intelektualne lenistwo” oraz „duchową nędzę”, opisał je jako skutki „głęboko kosmopolitycznej formacji, w której osadzony jest umysł klasy średniej” i zdefiniował „kosmopolityzm” jako bezkrytyczne odwoływanie się do Europy⁷. W tym oto kontekście, według Fanona, kosmopolityczna potrzeba zadomowienia w świecie opierała się na apriorycznej opozycji między cywilizacją a barbarzyństwem. A zatem Macaulaya z Naipaułem łączy prosta linia. Niestety, w stwierdzeniu, że to, co często witane jest z entuzjazmem jako literacki kosmopolityzm, tak naprawdę schlebia jedynie eurocentrycznym gustom i wrażliwościom, tkwi pewna fundamentalna prawda.

⁵ *Minute on Indian Education* [1835]. In: *Thomas Babington Macaulay: Selected Writings*. Ed. J. Clive. Chicago 1972.

⁶ E. W. Said, *Orientalizm*. Przeł. Witold Kalinowski. Warszawa 1991, s. 31.

⁷ F. Fanon, *The Wretched of the Earth*, 1961. Trans. C. Farrington. New York 1968, p. 149.

Trzeba jednak zaznaczyć, że w swoich tekstach, szczególnie tych pisanych pod koniec życia, Edward Said zdecydowanie bierze w obronę inny model kosmopolityzmu. W pracy pt. *Humanism and Democratic Criticism*, Said rozwija wizję „humanizmu kosmopolitycznego”, „który jest krytyczny wobec humanizmu w imię humanizmu” i w pełni świadomy „nadużyć eurocentryzmu i imperium” w swym archiwalnym dziedzictwie⁸. Said wzywa, jak zauważył Timothy Brennan, do „kosmopolityzmu (...) który zasługuje na swoje miano” i polega na „globalnym kulturowym oglądzie opartym na poszanowaniu ... autonomii i kontestacyjnych wartości”⁹. W rzeczy samej, wszyscy zapewne zgodzimy się, że kultywowanie takiego oto „globalnego kulturowego oglądu” jest właściwe. (Czyż wszyscy nie zalecamy szacunku dla autonomii i kontestacyjnych wartości?) W własnym studium kosmopolityzmu, znacząco zatytułowanym *At Home in the World*, [1997, *W świecie jak w domu*] Brennan proponuje zamiast tego „internacjonalizm”, który to termin ma własną i odmienną od kosmopolityzmu historię. Myślę, że sam przychyliłbym się w tym względzie raczej do propozycji Brennana niż Saida¹⁰. A jednak, (co mam nadzieję pokazać niżej), koncepcja literatury światowej omawiana w tym artykule współbrzmi zarówno z „humanizmem krytycznym” Saida, jak i z pragnieniem Brennana, aby zbudować „kosmopolityzm, który zasługuje na swoje miano”, jako że akcentuje ona lokalną specyficzność podmiotowości i logiki społecznej w literaturach globalnej nowoczesności.

Wraz z grupą kolegów z University of Warwick opracowaliśmy projekt, którego celem jest zrekonstruowanie idei „literatury światowej”. W naszym zbiorowym przedsięwzięciu wychodzimy od ustaleń ostatnich badań, które, odłączając kategorię nowoczesności od idei „Zachodu”, przyporządkowują ją idei kapitalistycznego systemu światowego. W badaniach tych „nowoczesność” przedstawiana jest jako czasoprzestrzenne *sensorium*, odpowiadające kapitalistycznej modernizacji. Naszym głównym obiektem zainteresowania jest jednak nie tyle polityczno-filozoficzna kategoria nowoczesności, ile jej literackie korelaty – badamy przede wszystkim literackie przypadki notowania i kodowania nowoczesności jako logiki społecznej. Posługujemy się w tym celu wstępną trójczłonową konceptualizacją – kapitalistyczny system światowy/nowoczesność/„literatura światowa”, w której to ramie odniesienia ostatni człon rozumiany jest w najszerszym możliwym sensie jako *literatura (kapitalistycznego) systemu światowego*. Kapitalizm stanowi dla nas coś w rodzaju podłoża „literatury światowej” (lub też, posiłkując się frazą zaczerpniętą z podtytułu pracy Nicholasa Browna pt. *Utopian generations*, jej „horyzont poli-

⁸ E. W. Said, *Humanism and Democratic Criticism*. New York 2004, p. 10-11.

⁹ T. Brennan, *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*. Cambridge, MA and London 1997, p. 309.

¹⁰ Zob.: C. Calhoun's *The Class Consciousness of Frequent Travelers: Toward a Critique of Actually Existing Cosmopolitanism*. "South Atlantic Quarterly" 2002, nr 4 (101), p. 869-897.

tyczny")¹¹. Nowoczesność zaś rozumiemy jako to, co konstytuuje temat „literatury światowej” – jest zarówno tym, co rejestruje „literatura światowa” lub też tym, „o czym” jest, jak i tym, co nadaje „literaturze światowej” pewne wyróżniające rysy. Pojawia się tutaj niewątpliwie kwestie periodyzacji. Jeśli więc za Immanuellem Wallersteinem i innymi badaczami przyjmiemy, że kapitalizm jako system światowy rozpoczął się około roku 1500¹², stanie się jasne, że o uświatowieniu kapitału i kapitalizacji świata możemy mówić dopiero od wieku dziewiętnastego, co nastąpiło jako bezpośredni rezultat brytyjskiego i europejskiego kolonializmu. „Literatura światowa” byłaby więc w naszym zastosowaniu tej kategorii rozumiana jako zjawisko ostatnich 150 do 200 lat, chociaż formalne warunki konieczne do jej powstania zaczęły się kształtować dobre trzy wieki wcześniej.

W naszym projekcie rozwijamy założenie Franco Morettiego o jednym „systemie literatury światowej (złożonym z wzajemnie powiązanych literatur)”¹³, którego struktura opiera się nie tylko na różnicy, lecz również na nierówności – owo kluczowe sformułowanie zamierzamy uzupełnić przez odniesienie do marksistowskiej teorii połączonego i nierównomiernego rozwoju, czerpiąc głównie z dzieła Fredrica Jamesona o wielkiej mocy rozrachunkowej.¹⁴ Jameson twierdzi, że nowoczesność można adekwatnie konceptualizować jedynie poprzez odniesienie do światowego kapitalizmu i że, podobnie jak sam kapitalizm, jest ona zjawiskiem jednostkowym. Stwierdzenie to nie implikuje jednak, jak często i błędnie zarzucano Jamesonowi, że nowoczesność przyjmuje wszędzie tę samą formę; wręcz przeciwnie, oznacza ono, że nowoczesność jest wszędzie nieredukowalnie lokalna. Jameson podkreśla jednostkowość nowoczesności i jej globalną jednoczesność, zaznaczając przy tym, że status pojedynczego zjawiska nie blokuje jej wewnętrznej różnorodności ani też nie zapobiega niewspółmiernościom lub wyraźnym różnicom. Nowoczesność można by zatem rozumieć w tych kategoriach jako sposób, w którym „przeżywane” są kapitalistyczne relacje społeczne – w każdym przypadku inne, z tego prostego powodu, że nie istnieją dwa takie same przypadki społeczne. Konkretnie przykłady występowania nowoczesności w różnym czasie i w różnych miejscach – Sankt Petersburg w latach 70. XIX w.¹⁵, Dublin

¹¹ N. Brown, *Utopian Generations: The Political Horizon of Twentieth-Century Literature*. Princeton, NJ and London UP 2007.

¹² I. Wallerstein, *The Modern World-System: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. New York and London 1974.

¹³ F. Moretti, *Conjectures on World Literature*. In: *Debating World Literature*. Ed. Ch. Prendergast. London and New York 2004, p. 149–50.

¹⁴ F. Jameson, *Secondary Elaborations*. In: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham 1997, p. 297–418; oraz *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London and New York 2002.

¹⁵ Zob. F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*. Przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski. Warszawa 2000 i inne utwory Fiodora Dostojewskiego [przyp. tłum.].

w 1904 r.¹⁶, okolice Mississipi w latach 30. XX w.¹⁷, wieś w zakolu Nilu w Sudanie w latach sześćdziesiątych¹⁸, Bombaj w 1975 r.¹⁹, Glasgow w latach 90. XX w. – powinno się określać nie jako „alternatywne”, lecz „jednoczesne (...) nowoczesności, a jeszcze lepiej, nowoczesności peryferyjne (...), w których wszystkie społeczności łączyło wspólne odniesienie do globalnego kapitału i jego wymagań”²⁰.

Spróbuję teraz prześledzić taki właśnie zapis nowoczesności w „postkolonialnych” tekstach literackich, nad którymi ostatnio pracowałem. Zacznę od pierwszych stron powieści Thomasa Mofolo Chaka, który to fragment uważam za kluczowy przykład mojego wywodu, jako że nie zawiera on zwykłego zarysu ogólnego tła, po którym następowałoby uruchomienie fabuły, lecz stanowi wprowadzenie do symbolicznej ekonomii – lub też „struktury odczuć”, odwołując się do kategorii Raymonda Williama – którą badacz stosował w swych wczesnych pracach. Opowieść Mofolo otwiera przed czytelnikiem pewien świat, jak czynią to inne powieści, lecz w jej przypadku dostajemy dodatkowo narzędzia pozwalające nam zrozumieć, jak doświadczany jest ten świat, i jak wytwarzane jest w nim znaczenie i wartość. Tekst rozpoczyna się topograficznym opisem Południowej Afryki. Listę ludów zamieszkujących tę ziemię kończy informacja, że historia będzie opowiadać o jednym z nich, Bokone. Mofolo pisze dalej:

Las pokrywa większą część ziemi Bokone, która rozpościera się od Maloti do morza. Na dodatek upraw nigdy nie ścina mróz, bo dzięki bliskości morza zdarzają się tu jedynie lekkie przymrozki. Jest to ziemia o soczystozielonej roślinności i wyjątkowo obfitych pastwiskach. Gleba jest czarna – oznacza to, że daje dużo żywności. Jej rdzenna trawa to bujne *seboku*; na mokradłach stoi woda – oznacza to, że bydło dobrze się tuczy. Jest tam wiele rzek – oznacza to obfitość deszczów. Jest to ziemia gęstych mgieł, które podnoszą się dopiero, kiedy słońce jest już wysoko i oznacza to, że nie ma susz, bo wilgoć bardzo długo schnie²¹.

W powyższym fragmencie uderza przemyślane powtórzenie przykładów logiki inferencyjnej: ciemna gleba oznacza, że „daje dużo żywności”; mokradła oznaczają, że „bydło dobrze się tuczy”; fakt, że na ziemi tej często kładą się mgły oznacza, że „nie ma susz”. Uważny czytelnik bez wątplenia sam dokonałby tych inferencji. Charakterystyczne dla powieści jest natomiast to, że zachodzące w niej wydarzenia rozwijają się w porządku społeczno-naturalnym, w którym konceptu-

¹⁶ Zob. J. Joyce, *Ulisses*. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 2013 [przyp. tłum.].

¹⁷ Zob. powieści Williama Faulknera [przyp. tłum.].

¹⁸ Zob. np. T. Salih, *Season of Migration to the North*. Przeł. D. Johnson-Davies. New York 2009 [oryg. 1966], [przyp. tłum.].

¹⁹ Zob. S. Rushdie, *Dzieci północy*. Przeł. A. Kołyszko. Poznań 1999 [przyp. tłum.].

²⁰ H. Harootunian, *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*. New York 2000, p. 62–63.

²¹ T. Mofolo, *Chaka*, 1925. Trans. D. P. Kunene. London 1981, p. 1–2.

alne przejście od czarnej gleby i do dużej ilości żywności jest fundamentalne, a jednocześnie (i z tego właśnie powodu) tak w pełni aksjomatyczne, że pokrywa się z najściślej rozumianym zdrowym rozsądkiem. Jeśli zaś, jako czytelnik, musisz obmyśleć drogę od mokradeł do utuczzonego bydła lub od mgieł do braku suszy, wówczas twoja ekonomia symboliczna różni się od tej prezentowanej w powieści. W tym kontekście zadanie, którego podejmuje się autor, to „osadzenie” czytelnika w scenerii powieści tak, aby mógł on w pełni dotrzeć do „ludzkich” znaczeń tej historii.

Ten rodzaj „osadzania” doczekał się wyrazistej ogólnej teoretyzacji w pracy pt. *Éloge de la Créolité* Jeana Bernabé, Patricka Chamoiseau i Raphaëla Confiant, szczególnie w sposobie, w jaki autorzy odnoszą się do nieredukowalnej lokalności kultury kreolskiej – unikalności jej „świata”, „wartości” oraz „wewnętrznej architektury”²². Manewr ten widoczny jest również w powieści Patricka Chamoiseau pt. *Texaco*. Tocząca się współcześnie część narracji koncentruje się na opozycji pomiędzy logiką społeczną wpisaną w Fort-de-France-(fantazmatyczną) okcydentalną logiką porządku, regulacji i normalności, do której zaliczają się też slumsy Texaco i chaosem Fort de France²³, kreolskiego miasta wraz z jego „otwartą obfitością” i rozlewającym się, insurekcyjnym nie-porządkiem. Jednakże większa część historycznej narracji powieści odnosi się do ziemi i opisuje walkę przeciw niewolnictwu, a w następstwie jego zniesienia – próby zaludnienia ziemi – nie tylko chęci wyżycia z niej, lecz także „jej zrozumienia i uczynienia z niej miejsca zamieszkania”.

W uderzającym fragmencie powieści Chamoiseau opisuje uprawę ziemi przez małą grupę byłych niewolników, wysoko na wzgórzach, poza granicami zarówno niegdysiejszych plantacji, jak i rozproszonych społeczności zbiegów. Narracja przedstawia proces osadnictwa, w którym członkowie grupy starają się nauczyć drogą prób i błędów, jak żyć w tym szczególnym środowisku, odmiennym od wszystkiego, co znali do tej pory – poznać, co ziemia przyjmie, a na co nie pozwoli:

Nauczyliśmy się, aby nie zakładać osad zbyt wysoko [...] Na dużej wysokości ziemia była zbyt kapryśna, niewierna, zdradliwa dla chat i upraw. Ciągnąc swój stary romans z deszczem, nagle uciekała, obracając w ruinę życie, narzędzia i ogrody. Ile chat musimy pogrzebać, zanim się nauczyliśmy. [s. 127]

W powyższym fragmencie można odczuć wzajemne przenikanie się społecznego bytu i świadomości. Nośna zdolność ziemi narzuca nieprzekraczalne granice na formy uprawy, a także na ich produktywność. Jednocześnie zakodowanie ziemi w skomplikowanym imaginariu symbolicznym („chabinous”, „kapryśna”,

²² J. Bernabé, P. Chamoiseau and R. Confiant, *Éloge de la Créolité: In Praise of Creoleness*. Trans. M. B. Telab-Khyar. Baltimore 1990, p. 76.

²³ P. Chamoiseau, *Texaco*, 1992. Trans. R.-M. Réjouis and V. Vinokurov. New York 1998, p. 184. [dla pozostałych cytowanych fragmentów strony w tekście].

„niewierna”, „nagle uciekała”) daje efekt włączenia jej, pomimo jej bezwzględnej materialności i relatywnej niepodatności, w obszar unikalnej i historycznie jednostkowej kultury:

Nauczyliśmy się, że tutaj gleba była żyźniejsza niż na niżej położonym terenie, nowsza, wciąż kobieca, niewyjałowiona przez ciągłą uprawę. Nauczyliśmy się też, które zbocze nadawało się najlepiej [s. 128].

Z biegiem czasu członkowie społeczności uczą się, jak „czytać pejzaż” – oznacza to, że przyzwyczaili się myśleć o tej ziemi jako o „swojej Ziemi”, zamieszkiwać ją jako pełne mocy źródło znaczenia kulturowego, jak i źródła podtrzymującego życie:

Trudno było przeżyć bez schodzenia na dół. Uprawialiśmy to, co *beke* nazywają wtórnymi zbiorami, my zaś – zbiorami żywności. Obok upraw żywności należy sadzić rośliny lecznicze, które przynoszą szczęście i unieszkodliwiają zombie. Uprawianie ich razem nigdy nie przemęcza ziemi. To jest właśnie kreolskie ogrodnictwo. [...]

Po pierwsze, należy zasadzić opatrnościowe drzewo chlebowca. Zasadź awokado, aby zawsze mieć pod dostatkiem oliwy. Pamiętaj o cieniu i podlewaniu. Miej na uwadze księżyc: gdy przybiera, sprawia, że wszystko z nim rośnie, gdy zanika, wszystko robi się mniejsze. Gdy sadzisz na pusty żołądek, drzewo nie da owoców. Gdy sadzisz najedzony, drzewo będzie rodzić obficie. Zbuduj ochronę przed słonymi wiatrami. Tam, gdzie ziemia drży, zasadź gąszcz z korzeniami jak szpony: groszek, *jambosier* oraz drzewa pomarańczy. Z daleka wydaje się, że wszystko tu zależy od przypadku; w rzeczywistości [...] są to wskazówki od losu. Trzeba umieć czytać pejzaż [s. 128–129].

Aby przejść teraz od „wsi” do „miasta”, odnieśmy się pokrótce do ważnej pracy takich teoretyków jak David Harvey i Marshal Berman, którzy badali związek między modernizacją, nowoczesnością i modernizmem – a więc między kapitalistyczną urbanizacją, świadomością oraz kulturową reprezentacją²⁴. Badania te mają bezpośrednie przełożenie na kontekst „postkolonialny” – Berman istotnie myślał zapewne zgodnie z założeniami „postkolonializmu”, gdy w jednym z rozdziałów swojej książki opisał Sankt Petersburg w ramach teorii „modernizmu niedorozwoju”. Radykalna transformacja zabudowanej przestrzeni miejskiej, która poddana jest „twórczej destrukcji” kapitalistycznego rozwoju w drugiej połowie XIX w. i w pierwszych dekadach XX w. nie ogranicza się jedynie do Londynu, Paryża, Berlina czy Nowego Jorku. Analogiczne procesy zachodzą w tym czasie również w Sankt Petersburgu, Kalkucie, Buenos Aires, Szanghaju, Stambule czy Kairze.

W odniesieniu do tych właśnie kontekstów można w tym czasie zaobserwować również kryzys reprezentacji – próby zapisu „wstrząsu nowością”, gdy formy

²⁴ D. Harvey, *Consciousness and the Urban Experience*. Baltimore 1985; M. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London 1983.

świadomości czasoprzestrzennej koniecznej do życia w przestrzeni miejskiej, w której utowarowienie stało się dominującą formą społeczną, przeciwstawione zostają tradycyjnym modelom postrzegania i wiedzy, obecnie poddanych ostrej presji, a nawet już niemal zbędnym. Podział na „stare” i „nowe”, na miejskie i chłopskie formy świadomości, jest wyraziście przedstawiony w powieści Lao She pt. *Rickshaw*: autor opowiada, że kiedy Hsiang Tzu przybył po raz pierwszy do Szanghaju, „był jak chłopak ze wsi, a nie jak ludzie z miasta, którzy słyszą wiatr i spodziewają się deszczu”²⁵. Bardzo szybko jednak myślenie Hsiang Tzu ulega zmianie zgodnie z wymogami życia w mieście. „Indywidualizm”, nad którym Lao She ubolewa, jest w istocie niczym innym, jak logiką społeczną odpowiadającą kapitalistycznemu urbanizmowi:

Plotki, prawdy – Hsiang Tzu nie pamiętał już zapewne swego życia na roli, które niegdyś prowadził. Nie dbał zbytnio, czy walki nie zniszczyły zbiorów, ani też nie poświęcał wiele uwagi obecności czy też brakowi deszczu. Obchodziła go jedynie jego riksza – riksza mogła mu dać ciastka pszeniczne i wszystkie inne rzeczy do jedzenia. To było wszechmocne pole, które za nim podążało, jego żywa, cenna ziemia.

Ceny żywności wzrosły na skutek suszy i wiadomościach o wojnie – to jeszcze Hsiang wiedział. Lecz, podobnie jak mieszkańcy miasta, mógł jedynie narzekać na ceny żywności. Nic nie mógł na to poradzić. Żywność była więc droga, lecz czy ktokolwiek wiedział, jak sprawić, aby staniała? To nastawienie sprawiło, że martwił się tylko o siebie. Nie myślał o żadnych innych nieszczęściach i kłękach²⁶.

Raymond Williams w rozprawie pt. *Walijska powieść industrialna*, którą wygłosił jako wykład inauguracyjny imienia Gwyna Jonesa w 1978 r. na uniwersytecie w Cardiff, zwrócił uwagę na starania angielskich pisarzy w połowie XIX w., by rozwinąć styl literacki, który byłby odpowiedni dla oddania świeżo uprzemysłowionego pejzażu, z jakim stykali się w miastach takich jak Manchester i Preston. Na początku, pisał Williams, dominowała tendencja oddania „autentycznego poczucia wstrząsu wywołanego widokiem, do którego nie przywykli” poprzez odniesienia do „konwencjonalnego obrazowania: panorama piekła jak z obrazów Boscha, lub też wybuch klasycznego Wulkanu”. Literatura tego typu była zwykle panoramą – pisana przez pisarzy z klasy średniej, „którzy w większości przypadków nie mieszkali na terenach uprzemysłowionych”, zapośredniczona przez „zewnątrzną, wcielającą perspektywę”²⁷ – ciemne, piekielne i ogłuszające tony obrazu były zazwyczaj pozbawione ludzi, chyba, że jako elementy korelujące z ogólnie straszliwą całością przedstawienia.

²⁵ L. She, *Rickshaw*, 1937. Trans. J. M. James. Honolulu 1979, p. 12.

²⁶ Ibidem, p. 12, 13.

²⁷ R. Williams, *The Welsh Industrial Novel*. In: *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays*. London 1980, p. 214.

Dickens, na przykład, opisuje na Coketown w swej powieści pt. *Ciężkie czasy* jako:

miasto z czerwonej cegły, a raczej z cegły, która mogłaby być czerwona, gdyby dym i popiół pozwoliły na to. Za wdaniem się ich, Coketown stało się jakoś nienaturalnie czerwone i czarne, jak malowane oblicze dzikiego wyspiarza²⁸.

Ten sposób przedstawienia jest wyraźnie klasowy – głos narratora dochodzi spoza świata przedstawionego, którego niemal nieludzką – a na pewno dehumanizującą – inność pragnie podkreślić. W otwierającym opisie Dickensa Coketown zaprzecza logice *Gemeinschaft*. Miasteczko zbudowane zostało zgodnie z inną logiką społeczną. Nie mogą w nim mieszkać ludzie, a jedynie automaty poruszające się w siatce takich samych ulic, tak samo identyczne, ponieważ każdy z nich jest jedynie nośnikiem pewnego zasobu siły roboczej. Williams dowodzi, że ten rodzaj przedstawienia otwierającego powieść nie był typowy dla Dickensa i zauważa, że brzmi ono fałszywie, gdy tylko Dickens „porusza inne struny i każe swym zawsze różnorodnym postaciom – bohaterowie Dickensa są zawsze niepowtarzalni – poruszać się i mówić”²⁹. To, co następuje potem, wprawianie w ruch i humanizowanie postaci, które początkowo zostały opisane jedynie jako elementy industrialnego pejzażu, istniejące w warunkach bezwzględnej funkcjonalności i ohydnej denaturalizacji, uderza Williamsa jako coś bardzo ważnego. „Ów drugi rodzaj oglądu pokazuje znaczące przejście”, pisze Williams:

Nie tylko nie jesteś diabłem, jeśli zamieszkujesz ten nowy obraz piekieł; nie jesteś też automatem, jeśli jesteś śmiertelnym Wulkanem; nie jesteś dzikusem, jeśli zamieszkujesz ów dziko wyglądający pejzaż. Lecz jesteś niezmiennie, być może, robotnikiem, i tylko robotnikiem. Z pewnością owa zewnętrzna, reprezentatywna i w rzeczy samej wysoce klasowa perspektywa jest też typową metodą innych powieści w tej grupie: *Sybil* Disraeliego, Kingsleya w *Alton Locke*, a nawet Dickensa pośród robotników w *Ciężkich czasach*. Lecz drugi rodzaj oglądu dostarczony został przez pisarkę, która żyła w swoim pejzażu – Elizabeth Gaskell w *Mary Barton*, a zwłaszcza w zarzuconej, pierwszej wersji powieści, zatytułowanej *John Barton*, pokazuje kryzys, który nie jest przedstawiany, lecz przeżywany i uwewnętrzniony. Świat dramatu uprzemysłowienia pokazany z perspektywy bojownika, który jest jednocześnie „moim bohaterem, osobą, do której kieruję całe moje współodczuwanie”³⁰.

W mojej opinii, obserwacje te są bardzo cenne dla analizy literatury „postkolonialnej”. Weźmy pod uwagę fragment z powieści Rohintona Mistry pt. *A Fine Balance*. Fragment przedstawia punkt widzenia Diny Dalal, mieszkanki Bombaju, pochodzącej ze społeczności Parsów wdowy w średnim wieku, z niższej klasy

²⁸ Ch. Dickens, *Ciężkie czasy*. Przeł. A. Korzeniowski. Gdańsk 2001, s. 19.

²⁹ R. Williams, op. cit.

³⁰ Ibidem, s. 215–216.

średniej, której status społeczny zaczyna ulegać pogorszeniu. W coraz trudniejszych okolicznościach stara się ona utrzymać to, co w powieści nazywa „kruchą niezależnością” – domową i finansową. Gdy kończą się jej niewielkie oszczędności, Dina próbuje sił w krawiectwie i szuka krawców z odpowiednimi umiejętnościami, aby dla niej pracowali. W poszukiwaniach odpowiednich osób zapuszcza się coraz dalej w nieznane dzielnice Bombaju. Opisując, jak pewnego razu „wsiada do pociągu jadącego do północnych przedmieść, których nigdy dotąd nie odwiedziła w trakcie swojego czterdziestodwuletniego życia”, Mistry zaznacza, że Dina przekracza granice podziału klasowego. Dalej czytamy:

Pewnego wieczoru, gdy osobowy regionalny pociąg czekał na zmianę sygnału, spojrziała poza ogrodzenie torowiska, gdzie z podziemnego kanału wypływał strumień czarnych ścieków. Mężczyźni ciągnęli linę, której koniec ginął w ziemi. Ich ręce były czarne do łokci, z rąk i liny kapłł czarny brud. W tle za nimi widać było ognie palenisk kuchennych, dym zaczerniał niebo. Pracujący usiłowali odetkać przepelniony kanał.

Z ziemi, trzymając się końca liny, wyłonił się chłopiec. Był cały pokryty grubą warstwą brudu, a gdy zatrzymał się, świecił i błyszczał w słońcu straszliwym pięknem. Jego włosy, usztywnione ściekowym mułem, lśniły wokół głowy jak korona czarnych płomieni. Dym slumsów pierścieniami wzbijał się za nim do nieba i piekielność tego miejsca była kompletna.

Dina patrzyła, drżąc, zafascynowana tym widokiem, zatykając nos przed smrodem, dopóki pociąg nie opuścił terenu. Lecz wizja tego świata z piekieł prześladowała ją przez resztę dnia i wiele dni potem³¹.

W owej próbie zapisu postrzeganej „piekielności tego miejsca” autor czerpie z tego, co Williams nazywa „konwencjonalnym obrazowaniem” – w skład tego imaginarium wchodzi nie tylko „panorama piekła jak z obrazów Boscha, lub też wybuch klasycznego Wulkanu”, lecz ewidentnie również kominiarczyk z utworu Blake’a i czarne szatańskie fabryki³² oraz Coketown Dickensa. W innych miejscach powieści z łatwością zauważamy dystans lub lukę między świadomością autora a bohaterki, tutaj natomiast świadomość Diny i autora wydają się na siebie nakładać. W opisach działań, myśli i uczuć swych bohaterów Mistry każe nam patrzeć poprzez natłok spraw świata przedstawionego i w ten sposób dokonuje refleksji bądź komentuje, wydobywając ich prawdopodobne społeczne znaczenie. Charakterystyczny fragment tego rodzaju opisuje przyjazd Omprakasha i Ishvara do Bombaju w momencie, kiedy szukają drogi pod wskazany adres:

Zapytali o drogę i wskazano im kierunek. Warsztat i mieszkanie w jednym znajdował się dziesięć minut od stacji. Nikłe, żółtawe światło latarni padało na owinięte w szmaty

³¹ R. Mistry, *A Fine Balance*. 1995; New York 1997, p. 67.

³² Zob. W. Blake, *Kominiarczyk*. W: *Poezje wybrane*. Wyb. i przeł. Z. Kubiak. Warszawa 1972, s. 212 [przyp. tłum.].

ciała niby zafarbowany deszcz. Omprakash zadrżał. „Wyglądają jak trupy”, wyszeptał. Popatrzył na nich uważnie, szukając oznak życia – wznoszącej się klatki piersiowej, drgnienia palca, mrugnięcia powieki. Lecz światło lampy było zbyt słabe, aby dostrzec drobny ruch³³.

Tu również mamy do czynienia z „piekielną” scenerią i bohater, którego ten widok wprawia w drżenie, wzbrania się przed nim. Ale poetycka formuła opisu, w której „nikłe żółtawe światło” pada „na owinięte w szmaty ciała niby zafarbowany deszcz” nie jest produktem świadomości Omprakasha. Nie są to słowa płynące z jego wnętrza – ani nie oddają jego własnej sytuacji, ani też nie odpowiadają jego postrzeganiu. Są one zapisem komentarza do tego, co bohater widzi. Pokazują czytelnikowi nie tylko to, co Omprakash widzi i jak to postrzega, lecz także jak można to skonceptualizować i zrozumieć poza zasięgiem jego świadomości.

W tym kontekście Dinie Dalal nadany jest pewien ontologiczny przywilej. W toku powieści czytamy rzecz jasna o tym, co widzi ona, co widzą Omprakash i Ishvar, a także Maneck, lecz – poza przypadkiem Diny – postaci te nie są skonstruowane tak, aby wiedziały, w jakim kierunku poznawczym toczy się narracja. Dina zaś jest właśnie taką figurą rozpoznania. Wstrząs, którego doznaje na widok pokrytego ściekami chłopca wylaniającego się nagle z wnętrza ziemi, jest udziałem samego narratora. Wspólne tutaj jest nie tylko, co podkreślam, doświadczenie samego szoku, lecz także percepcyjne i konceptualne usposobienie, które stanowi siłę determinującą doświadczenia, dając mu początek, kształtując jego treść i formę wyrazu. Doświadczenie Diny opiera się na przynależności klasowej, zaś jego narracyjna prezentacja wyrasta z umiejscowienia w tej samej klasie. Relacja między podmiotem a przedmiotem jest w tym przedstawieniu zewnętrzna: Dina, jako pasażerka pociągu, znajduje się tylko przez krótką chwilę w pejzażu, który rozważa i od którego, co należy podkreślić, próbuje się odciąć tak mocno, jak tylko to możliwe, chociażby zatykając nos, aby nie wdychać wstrętnego odoru. Podobnie głos narratora ujawnia dystans wobec opisywanej scenerii za pomocą środków retorycznych, którymi wpisuje pokrytego brudem ścieków chłopca w estetyczny i etyczny kod jako „straszliwe piękno”.

W swym eseju Williams dowodzi, że następny krok w rozwoju „powieści przemysłowej” to, według zastosowanych tutaj kategorii, „opis, jak to jest – żyć w piekle, a potem stopniowo, gdy chaos staje się nawykowym porządkiem, jak to jest – przyzwyczać się do tego, wzrastać w tym i postrzegać to jako swój dom” [s. 214]. Może to nastąpić dopiero wówczas, gdy „kryzys” świata powieściowego „nie jest przedstawiany, lecz przeżywany i uwewnętrzniony”. Sformułowanie to każe Williamsowi szukać poza Dickensem, Gaskell i George Eliot w powieści pt. *Felix Holt*, i znaleźć pisarza takiego jak Joseph Keating. Podobnie w kontekście

³³ Ibidem, s. 153.

„postkolonialnym”: powinniśmy wyjść poza Rohintona Mistry – który z wyjątkowym mistrzostwem, podobnie jak Dickens i Gaskell, ożywia swych bohaterów poprzez współodczuwanie i niezwykłą humanitarność, wypalając tym samym ich obecność w sumieniu czytelnika. Pisarze: Ousmane Sembene, Carlos Bulosan czy Samaresh Basu wywodzą swoją twórczość z innego doświadczenia klasowego i innej etyki klasowej.

Edward Said w wyjątkowo pouczającym i sugestywnym komentarzu zwrócił uwagę na społecznie (i narodowo) reprezentatywny aspekt popękanych [fragmentarycznych] i niestabilnych form narracyjnych, stosowanych przez pisarzy: Ghasana Kanafaniego, Emile Habiby i Eliasa Khoury'ego. Said prawem kontrastu zestawia ich z Naguibem Mahfouzem, wielkim, starym mistrzem egipskiej powieści. „Jeśli chodzi o Mahfouza” – pisze Said,

Zawsze opierał się na żywotnej integralności, a nawet kulturowej spoistości Egiptu. Mimo monumentalnej odwieczności tego kraju i różnorodności jego części składowych oraz ich wpływu – sama ich lista jest przytłaczająca: wpływy epoki faraonów, arabskie, helleńskie, europejskie, chrześcijańskie, judaistyczne, itd. – kraj ten cechuje się stabilnością i tożsamością która w tym wieku [XX w.] nie zanikła. Innymi słowy, chcę przez to powiedzieć, że powieść arabska rozkwitła w Egipcie zwłaszcza w XX wieku, ponieważ pomimo tak burzliwych wydarzeń jak wojny, rewolucje i społeczne przewroty, społeczeństwo obywatelskie nigdy nie zostało unicestwione, nigdy nie poddano w wątpliwość jego istnienia, a także nigdy nie zostało wchłonięte do końca przez państwo. Tacy powieściopisarze jak Mahfouz, zawsze mieli je do dyspozycji i odpowiednio rozwinęli trwałą instytucjonalną łączność ze społeczeństwem poprzez formułę powieści³⁴.

W ujęciu Saida forma narracyjna u Mahfouza odzwierciedla i rejestruje integralność, głębię i relatywną stabilność egipskiego (a zwłaszcza kairskiego) społeczeństwa obywatelskiego, którego pisarz ten jest programowo aktywnym uczestnikiem. Said mówi więc o „wzorcu dyskursywnym struktury narracyjnej, która nie jest jedynie biernym odzwierciedleniem zmieniającego się społeczeństwa, lecz jego organiczną częścią”. Tak samo daje się to odczuć w dziełach społecznego realizmu Mahfouza, jak np. w Trylogii Kairskiej oraz w formalnie bardziej rozproszonych, otwarcie modernistycznych powieściach jak np. *Adrift on the Nile*³⁵.

Co ciekawe, w innym tekście Said sam lokuje się w tej ramie odniesień, dokonując refleksji na temat, jeśli można to tak nazwać, „psychodynamiki” różnych miast, co ma kluczowe znaczenie dla naszego wyводу:

³⁴ E. W. Said. *Foreword to Elias Khoury, Little Mountain*. Trans. M. Tabet. Minneapolis 1989, p. XII. Dalsze odniesienia w tekście.

³⁵ N. Mahfouz, *Palace Walk*, 1956. Trans. W. Maynard Hutchins and O. E. Kenny. London 1991; *Palace of Desire*, 1957. Trans. W. M. Hutchins, L. M. Kenny and O. E. Kenny. London 1991; *Sugar Street*, 1957. Trans. W. M. Hutchins and A. Botros-Samaan. London 1990; *Adrift on the Nile*, 1966. Trans. F. Liardet. New York 1993.

W idei Kairu odnajdziemy pewne odprężenie – przynajmniej ja tak zacząłem to stopniowo odbierać – które sprawia, że mogą w nim jako całości niespiesznie współistnieć wszelkie tożsamości. Wrażenie to nie jest wyraźne, lecz na pewno odczuwalne. Wszelkie rodzaje historii, opowieści i bytów przenikają się i współegzystują w sposób, który nazwę „naturalnym”. Dla mnie właśnie to stanowi o przyjemności, jaką daje miasto – nie Paryż, miasto zaplanowane z wigorem jako serce imperium ani nie Londyn, z jego rozważnie pokazanym monumentalizmem, lecz raczej miasto zachęcające do luźnej wymiany pomiędzy różnymi, niekompletnymi i częściowo zburzonymi historiami, które wciąż jeszcze istnieją, a częściowo już nie. Niegdyś były one obiektem walki i kontestacji, a jednak współistnieją w tej doś, w moim mniemaniu, fascynujący sposób. Kair stał się więc dla mnie symbolem o wiele bardziej atrakcyjnej formy spojrzenia na historię, niekoniecznie jak na coś, co łatwo uporządkować za pomocą kategorii lub pojemnych systemów czy procesów totalizujących, lecz jako archiwum, które można odbudować. Kair wymaga właśnie pewnej dozy wysiłku rekonstrukcyjnego³⁶.

W przypadku takich autorów jak Kanafani, Habiby i Khoury, sytuacja jest zupełnie odmienna. „Po pierwsze”, jak pisze Said:

W niektórych krajach arabskich nie można wyjść z domu i oczekiwać, że kiedy, albo jeśli, wrócisz, wszystko będzie takie samo jak przedtem. Po drugie, nie można już uważać za absolutnie pewne, że takie miejsca jak szpitale, szkoły i budynki rządowe będą funkcjonowały tak samo jak gdzie indziej, lub też, gdy akurat funkcjonują, że stan ten będzie się utrzymywał. Po trzecie, nie można być pewnym, że rejestrowane, zaświadczone i zapisywane fakty typu: narodziny, małżeństwo, śmierć, będą w ogóle zarejestrowane czy też zauważone w jakikolwiek inny sposób. Przeciwnie, wszystkie aspekty życia podlegają negocjacji, nie tylko za pomocą pieniędzy i normalnego współżycia społecznego, lecz z również za pomocą karabinów i granatników. (*Foreword*, s. XIV)

W takich okolicznościach nie sposób pisać jak Mahfouz. W powieści autorów palestyńskich i ich libańskich kolegów po wybuchu wojny domowej w 1975 r., „forma jest przygodą, narracja niepewna i meandryczna, zaś postać to nie tyle stała suma cech, co raczej zabieg lingwistyczny, tyleż samoświadomy, ile tymczasowy i ironiczny” (s. XV). Said rozważa „wyjątkowo dezintegracyjną prozę” autorstwa Kanafaniego, pt. *Men in the Sun*, gdzie „w dwóch lub trzech zdaniach czas i miejsce znajdują się w tak nieustępliwie ciągłym stanie zmiany, że czytelnik nigdy nie może być do końca pewny, gdzie i kiedy dzieje się opowieść”, W późniejszej powieści Kanafaniego pt. *All That is Left to You*, „technika jest jeszcze bardziej wyrazista i nawet w obrębie jednego krótkiego akapitu wielu narratorów wypowiada się bez odpowiednich znaczników rozgraniczeń” (s. XV)³⁷. Powieść autor-

³⁶ E. W. Said, *Interview with Jennifer Wicke and Michael Sprinker*. In: *Edward Said: A Critical Reader*. Ed. M. Sprinker. Oxford 1992, p. 223–224.

³⁷ G. Kanafani, *Men in the Sun*, 1962. Trans. H. Kilpatrick. Washington, D.C. 1988; *All That's Left to You*, 1966. Trans. M. Jayyusi and J. Reed. Austin 1990.

stwa Emile'a Habiby pt. *The Secret Life of Saeed, the Ill-Fated Pessoptimist*, jest podobnie niestabilna – na swój sposób zdeorientowana i dezorientująca – jak powieść Kanafaniego. Powieść ta odcina się ostro od właściwości i konwencji powieści arabskiej, operując absurdem, nadmiarem, karnawałową ludycznością oraz przyprawiającym o zawrót głowy tempem. Jak pisze Said, „to tak, jakby sytuacja Palestyny dawała szalenie kapryśną i niepohamowaną wersję powieści łotrzykowskiej, która w swym ostentacyjnym niedbalstwie i zjadliwości bardzo daleko odbiega od statecznego tonu Mahfouza” [s. XVI]³⁸. Z kolei powieść Khoury'ego pt. *Little Mountain* przedstawiona jest w szkicu Saida w kategoriach „odrzućcia, zagubienia i niepewności” (s. XXI) – co mogłoby być odebrane jako tematyka postmodernistyczna, lecz Said wysuwa tezę, że cechy te należy interpretować w dziele Khoury'ego jako obiektywne korelaty społecznej dezintegracji, bezpośrednio uwarunkowane libańską wojną domową. W Libanie

powieść istnieje przede wszystkim jako forma zapisu swej własnej niemożności, stopniowo przechodząc lub przełamując się ku autobiografii (jak w bardzo bogato reprezentowanym piśmarstwie libańskich kobiet), reportażu, pastiszu lub pozornie bezautorzkiego dyskursu (s. XVI).

Analogiczne tezy można wysunąć w stosunku do utworów wielu innych pisarzy w „postkolonialnych” kontekstach, których swoiste przemiany (formy jak i treści) narodowej tradycji i idiomu w poezji, dramacie lub piśmarstwie prozatorskim zostają przez krytyków postkolonialnych nader często wyabstrahowane z lokalnych kontekstów i odczytywane jako wyraz lub wariant (rzekomo) globalnie rozproszonej estetyki typu „realizm magiczny”, „powieść gotycka” lub „postmodernizm”. W tego rodzaju analizach często widać fatalną tendencję do rozumienia estetyki „postkolonialnego” dzieła jako pochodnej kategoriałnie uprzedniego przypadku z „Zachodu”. Dodatkowo „wewnętrzna” siła wyrazu dzieła – a mianowicie dialog z „lokalnymi” tradycjami, z których dzieło to substancjalnie wyrasta, oraz zwrotny wpływ na nie – zazwyczaj zostaje pominięta.

Weźmy na przykład pod uwagę termin „realizm magiczny”, zastosowany do dzieł takich afrykańskich autorów, jak Kojo Laing, Sony Labou Tansi, Mia Couto oraz Ivan Vladislavić. Krytyka zazwyczaj ujmuje formalne eksperymenty tych autorów w kategoriach wyczerpania tradycyjnych projektów politycznych „nowoczesności” (z włączeniem nacjonalizmu), które, jak się wydaje, implikowane były w realizmie³⁹. A przecież nie ma żadnych przesłanek ku temu, aby przypuszczać, że połączenie fantastyczności i naturalizmu w piśmarstwie Vladislavicia zmierza

³⁸ E. Habiby, *The Secret Life of Saeed, the Ill-Fated Pessoptimist*, 1974. Trans. S. Khadra Jayyusi and T. Le Gassick. London and New York 1985.

³⁹ Zob. np.: G. Gaylard, *After Colonialism: African Postmodernism and Magical Realism*. Johannesburg 2005.

właśnie w tym kierunku. Z całą pewnością w jego utworach mamy do czynienia z dezorientującym przedstawieniem alternatywnego świata, który, stanowiąc odbicie „realnego” świata z prawidłowością gwarantującą jego rozpoznanie, przemusza, podważa lub stanowi dla niego innego typu wyzwanie. Natomiast odnoszenie efektu tych zabiegów do abstrakcyjnej kategorii „postmodernizmu” oznacza brak świadomości, jak bardzo autor ten zaangażowany jest w przedstawienie psychospołecznej dynamiki życia w RPA w schyłkowej erze apartheidu oraz współcześnie, w okresie „normalizacji”. Wyróżniające cechy powieści Vladislavicia – nieformalna, swobodna narracja, niepohamowane nagromadzenie szczegółów, drobiazgowość, przejmowanie się, jak to określił Patrick Lenta, „codzienną nienormalnością”⁴⁰, obsesyjny, narzucony wołą spokój na powierzchni, który nieznacznie tylko przykrywa to, co pod spodem, a następnie rozpada się i tym wyraźniej ujawnia wewnętrzne jądro hysterii i stłumionej przemocy – wszystko to dosłownie wyrasta z pytań, czym jest, była i może się stać „Republika Południowej Afryki”⁴¹. Historia roku 1989 zaczyna się następująco: „Środa, popołudnie, środek zimy, zastaje mnie przy ladzie United Building Society (Hillbrow), zajętego swoimi sprawami, wypłacam pieniądze i nagle moje ręce zaczynają płonąć”⁴². Nie sposób zrozumieć, o co chodzi w tym fragmencie bez swoistego ideologiczno/doświadczeniowego kontekstu RPA w ostatnich latach apartheidu, w okresie „interregnum”, jak to nazwała Nadine Gordimer⁴³ – to kraj, w którym stosowane są w tym czasie przez państwo „totalne strategie” przeciw fantazmatom „totalnego ataku”. Na skutek owej paranoicznej polityki sama obecność – już tylko fizyczna – większości mieszkańców kraju staje się projekcją zaczątkowej zbrodni i utajonego terroryzmu. Bohater powieści Vladislavicia początkowo reaguje na tę sytuację „przerażeniem i strachem”: chodzi bez celu przez pół godziny (s. 102), nie mogąc ugasić płomienia, który w niewyjaśniony sposób trawi jego ręce. W pewnym momencie zaczyna jednak wchodzić w tożsamość, którą narzucił mu kaprys

⁴⁰ P. Lenta, *'Everyday Abnormality': Crime and In/security in Ivan Vladislavic's Portrait with Keys*. "Journal of Commonwealth Literature" 2009, nr 1(44), p. 117-133.

⁴¹ Zob. Interesujące odczytania Vladislavicia w tym kontekście: C. Charos, *The End of an Error: Transition and 'Post-Apartheid Play' in Ivan Vladislavic's The Restless Supermarket*, Safundi. "The Journal of South African and American Studies" 2008, nr 1(9), p. 23-38; S. Graham, *Memory, Memorialization, and the Transformation of Johannesburg: Ivan Vladislavic's The Restless Supermarket and Propaganda by Monuments*. "Modern Fiction Studies" 2007, nr 1(53), p. 70-96; C. Warnes, *The Making and Unmaking of History in Ivan Vladislavic's Propaganda by Monuments and Other Stories*. "Modern Fiction Studies" 2001, nr 1(46), p. 67-89; E. Young, *'Or Is It Just the Angle?' Rivalling Realist Representation in Ivan Vladislavic's Propaganda by Monuments and Other Stories*. "English Academy Review" 2001, nr 18, p. 38-45.

⁴² I. Vladislavić, *When My Hands Burst into Flames*. In: *Missing Persons*. Cape Town and Johannesburg 1989, p. 99. Dalsze odniesienia w tekście.

⁴³ N. Gordimer, *Living in the Interregnum*. In: *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*. Ed. S. Clingman. New York 1988, p. 261-284.

losu: „W końcu wchodzę do sklepu obuwniczego z wyraźnym zamiarem podpalenia czegośkolwiek. (...) Zaczyna mi się to podobać. Jestem bardzo łatwopalny. A nawet lepiej, jestem podpalaczem” (s. 102–103). W końcu zaczyna „żyć snem”, mimo, że nie jest to jego sen, lecz koszmar wyśniony przez państwo: „Myślę, że później podpalę park po drugiej stronie ulicy. Tymczasem wystarczy mi zabawa ogniem” (s. 10).

O wartości przedstawieniowej opowiadania stanowi rzeczywistość RPA jako jego implikowany (i dosłowny) kontekst. W tym sensie opowiadanie to przywodzi na myśl inne utwory południowoafrykańskich pisarzy, dotyczące tych samych, fundamentalnych problemów, choć przedstawiających je na inne sposoby i z innych perspektyw. Na myśl przychodzą tacy autorzy, jak na przykład Achmat Dangor, szczególnie jego powieści pt. *Kafka's Curse*⁴⁴, *Zakes Mda* i *Ways of Dying*⁴⁵, lub utwory Etienne van Heerdena, zwłaszcza opowiadanie z 1992 r. pt. *My Cuban*, z bardzo prostym, choć humanitarnie niemożliwym do pomyślenia, pierwszym zdaniem: „Ciągnę Kubańczyka na smyczy”⁴⁶. W opowiadaniu tym początkowa odnarratorska projekcja pustego, psychotycznego, odrzucającego świat i przeczącego rzeczywistości spokoju afrykanerskiego dyskursu nacjonalistycznego późnych lat 70. i wczesnych 80 pod koniec opowiadania załamuje się i przechodzi w histerię, którą miał maskować:

Przeklinając, usiłowałem wydobyć się z jarzma, które trzymało mnie niczym uskrzydłona kotwica. W końcu byłem wolny, z krótkim karabinkiem w rękę, ciepłym od słońca, które przeniknęło metal, upadłem jeszcze w połowie ukryty w krzakach, a karabinek zaczął pode mną terkotać, kurz się wzbił jak małe pionowe fontanny wokół butów Kubańczyka, lecz ten wciąż jeszcze zbliżał się z uśmiechem i przekląłem go, jego rodzinę, jego kurewską matkę, jego wyspę, a on, wciąż się uśmiechając, był coraz bliżej, lecz już nie dotarł do mnie tam, gdzie leżałem i wystrzelałem wszystkie naboje, szlochając, wciąż w połowie zaplątany w spadochron, ospale wznoszący się i opadający wraz z oddechem Afryki⁴⁷.

Nie chodzi tutaj o to, że do pisarstwa Vladislavicia, van Heerdena, czy też innych autorów najlepiej podchodzić z uwzględnieniem kontekstu, w odniesieniu do ich dokładnych socjologicznych, a także literacko-instytucjonalnych, koordynatów. Pragę jednocześnie zwrócić uwagę na fenomenologiczny wymiar tej literatury, na próbę, której podejmuje się wielu autorów, aby uchwycić lub przedstawić „strukturę odczuć” życia przeżywanego w szczególny sposób w szczególnych miejscach i czasach, kształtowaną przez szczególne warunki bycia, określaną

⁴⁴ A. Dangor, *Kafka's Curse: A Novella and Three Other Stories*. Cape Town 1997.

⁴⁵ Z. Mda, *Ways of Dying*. Oxford 2002.

⁴⁶ E. Van Heerden, *My Cuban*. In *Mad Dog and Other Stories*, 1983. Trans. C. Knox, Cape Town and Johannesburg 1992, p. 74.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 83.

przez szczególne znaczenia, wartości i założenia oraz zorientowaną na szczególne cele.

W artykule na temat poetyki Aimé Césaire'go Carrie Noland widzi naszą „odpowiedzialność” jako czytelników wobec tekstów literackich w sensie

odpowiedzi na ich wezwanie, nie poprzez jednostronne decydowanie o tym, co znaczą, [...] lecz cierpliwą próbę poznania pełniejszego zakresu wszelkich sposobów, w których mogłyby ukazać swe pełne znaczenie i sprawczość w złożonym świecie⁴⁸.

Z takiego założenia wywodzi się interesująca sugestia Jennifer Wenzel, która proponuje, że, jeśli mamy stosować kategorię „realizmu magicznego” do takich pisarzy jak Ben Okri, bardziej użytecznym terminem byłby dla nas „realizm petromagiczny”, ponieważ pozwoliłby on podkreślić, „jak Okri wpisuje wymogi szczególnej politycznej ekologii w konkretny idiom literacki”⁴⁹. W utworach tych powinniśmy szczególnie docenić sposób prezentacji, jak to jest, żyć na danym gruncie – pokazać nam, jak poznawany, doświadczany i przeżywany jest pewien *lokalny* społeczno-naturalny porządek (namacalny świat, sposób wytwarzania dóbr, specyficzny zestaw relacji społecznych, formy przynależności, zwyczaje i obowiązki). Sukces pisarza, który „otwiera” przed nami struktury odczuwania, czy też przestrzenie wizji literackiej, i umożliwia nam, czytelnikom, wyobrażeniowe „zadomowienie się” w owych strukturach i przestrzeniach, zależy od tego, jak umiejętnie dobrać słowa, pojęcia, figury, tropy i formy narracyjne, aby zapośredniczać i łączyć – metodami, które nie tylko są możliwe, ale przede wszystkim czytelne i przetłumaczalne – to, co w istocie stanowi konfliktowe i nieciągle aspekty rzeczywistości, jak na przykład pejzaż, siły i relacje wytwórcze, społeczność, świadomość siebie, płec kulturową i język. W tym oto kontekście zaczynamy zdawać sobie sprawę, że być może nie tylko między ideami tego, co „uniwersalne” a tego, co „lokalne” lub „narodowe” nie musi zachodzić sprzeczność, lecz także, przeciwnie, że istnieją tylko lokalne uniwersalizmy (a co za tym idzie, tylko „lokalne kosmopolityzmy”, gdzie „kosmopolitę” należy rozumieć jako szczególny sposób zapisu świadomości w szczególnym miejscu i czasie). A nam jako czytelnikom przypada w udziale poznać ten usytuowany kosmopolityzm jak najpełniej.

Przełożyła Dorota Kołodziejczyk

⁴⁸ C. Noland, *Red Front/Black Front: Aimé Césaire and the Affaire Aragon*. „Diacritics” 2006, nr 1(36), p. 83.

⁴⁹ J. Wenzel, *Petro-Magic-Realism: Toward a Political Ecology of Nigerian Literature*, „Postcolonial Studies” 2006, nr 4(9), p. 457.