

Tomasz Chomiszczak
Agnieszka Kukuryk
Przemysław Szczur

Wędrujące tożsamości

Trzy studia o migracjach literackich
we francuskojęzycznej Belgii

Wędrujące tożsamości

Imaginarium · 3

pod redakcją
Stanisława Jasionowicza

**Tomasz Chomiszczak
Agnieszka Kukuryk
Przemysław Szczur**

Wędrujące tożsamości

**Trzy studia o migracjach literackich
we francuskojęzycznej Belgii**

wydawnictwo UNUM
Kraków 2020

Komitet naukowy

prof. Danièle Chauvin, Université Paris-Sorbonne

prof. Regina Lubas-Bartoszyńska,
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

prof. Jan Prokop, Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

prof. Anna Saignes, Université Grenoble Alpes

prof. Lidia Wiśniewska, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Recenzje wydawnicze

dr hab. Joanna Pychowska,
Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

dr hab. Renata Marta Bizek-Tatara,
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Projekt okładki

Andrzej Pilichowski Ragno

Publikacja sfinansowana przez Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Copyright © 2020 by Przemysław Szczur, Agnieszka Kukuryk, Tomasz Chomiszczak

ISBN 978-83-7643-194-9 (wersja drukowana)

ISBN 978-83-7643-195-6 (wersja online)

DOI: <https://doi.org/10.21906/9788376431956>

Wydawnictwo UNUM

31-002 Kraków · ul. Kanonicza 3
+48 12 422 56 90 · unum@ptt.net.pl
<http://unum.ptt.net.pl>

Słowo wstępne

„Jestem stąd”, „jestem stamtąd” – tak brzmiały do niedawna najbardziej typowe odpowiedzi na pytanie „kim jesteś?”, uznawane z kolei za niemal równoznaczne z pytaniem „skąd pochodzisz?”. Od niepamiętnych czasów związek miejsca z samoidentyfikacją wydawał się oczywisty. Wprawdzie zjawisko przemieszczania się zarówno jednostek, jak i grup ludności (dobrowolne, wymuszone lub będące wynikiem ekspansji) znane jest od zarania dziejów ludzkich kultur, jednak obecnie kwestia ta obrosła na terenie cywilizacji zachodniej w nowe, ważkie znaczenia. Stało się tak po części w związku z coraz powszechniejszym kwestionowaniem przez jej krytycznych przedstawicieli oraz zewnętrznych obserwatorów niektórych spośród dotychczasowych cech dystynktywnych tożsamości zbiorowej uczestników kultury zachodniej, a przede wszystkim – definiowanego w szczególności sposobu pojęcia narodu. Do takiej nieufności przyczyniła się reinterpretacja wielu wydarzeń historycznych, takich jak ekspansja kulturowa i ekonomiczna niektórych państw europejskich w okresie kolonialnym, oraz obnażenie okrutnych aspektów kolonizacji, a także doświadczenie niehumanitarnych praktyk dwudziestowiecznych totalitaryzmów – ze szczególnym uwzględnieniem tych, które swoją agresywną politykę uzasadniały, kładąc znak równości pomiędzy pojęciami etnosu i narodu. Warto także dostrzec dochodzenie do głosu migrantów z kolejnych obszarów geokulturowych (nierzadko byłych europejskich kolonii) oraz kwestionowanie przez część z nich konieczności asymilacji na warunkach kultury przyjmującej.

Teksty literackie związane z problematyką migracji, postrzegane jako kolejne tomy wielkiej biblioteki wyobrażeń człowieka na temat sposobów budowania własnego miejsca w świecie są – lub mogłyby być dla ich odbiorców i badaczy – świadectwem aktualnego stanu świadomości ich twórców oraz zestawem mitów, w jakich wyraża się aktualny moment kulturowy.

Napięcie pomiędzy potrzebą „bycia u siebie” (i „ze swoimi”) a skłonnością do poszukiwania „lepszego miejsca” (u „innych”, „obcych”) jest podniecią ludzkiej wyobraźni, znajdującą swe odzwierciedlenie w licznych tekstach kultury: poczynawszy od horyzontu wyznaczonego przez biblijną wizję niewoli babilońskiej i mit Ziemi Obiecanej aż po Marksowską obietnicę komunistycznego ziemskiego raju – powszechnej wspólnoty Nowych Ludzi, pozbawionych (także przez użycie siły) swych uprzednich tożsamości. Spektrum napięć pomiędzy tymi archetypowymi sytuacjami obejmuje zarówno chęć natychmiastowej realizacji „nowej przynależności”, krytykę czynników utrudniających lub uniemożliwiających odnalezienie się w pożądaną nową rzeczywistość, jak i mityzację ojczyzny czy krainy przodków.

Współczesne teksty powstałe pod wpływem doświadczenia migracji mogą się jednak wymykać tej szkieletowej definicji tożsamości. Na wymiar wyobrażeniowo-egzystencjalny sytuacji migracyjnej należy bowiem nałożyć pryzmat kontekstualny, odnoszący się zarówno do „sytuacji wyjściowej” migranta, jak i do wewnętrznych uwarunkowań miejsca migracji. Oba te czynniki podlegają od ponad półwiecza przyspieszonej ewolucji, a w ostatnich dziesięcioleciach proces ten zdaje się nabierać coraz większego tempa. Pojęcie migracji poszerza się więc o nowe znaczenia, a sam termin nieprzypadkowo zostaje pozbawiany przedrostków, którymi określano do niedawna jej kierunki. Można by więc zapytać: czy sytuacja migranta, a w szczególności (post)migranta to stan, w którym znikąd się już nie przychodzi i nigdzie się już nie zmierza?

Dla autorów niniejszej książki kontekstem literatury (post)migracyjnej jest Belgia. Owo *par excellence* hybrydyczne państwo-idea, powstałe w pierwszej połowie XIX stulecia na fali europejskiej Wiosny Ludów, szukające swojej szansy w (utopijnej?) wizji „nowego narodu belgijskiego” i symbolicznie (pozornie? „mitycznie”?) zjednoczone pod berłem króla Belgów, zapisało się w historii Europy jako mekka dla cenzurowanych gdzie indziej pisarzy, artystów i patriotów ich własnych, zniewolonych ojczyzn, poszukujących tu swojej przestrzeni wolności. To jednak także państwo kojarzone z dwudziestowiecznymi zbrodniami okresu kolonialnego oraz obszar wewnętrznych konfliktów tożsamościowych. Po II wojnie światowej oraz po upadku imperium kolonialnego Belgów w roku 1960 kraj ten stał się miejscem kolejnych debat skupionych wokół zagadnienia „jak można być Belgiem”. Na ten trudny i do dziś niezakończony proces nałożyła się nowa migracja, pochodząca już nie tylko z europejskiego kręgu „najbliższych obcych”, lecz obejmująca także przybyszy z innych, czasem bardzo odległych kręgów kulturowych. Migranci owi, często uwikłani w swe własne, trudne do uchwycenia przez zewnętrznego obserwatora

konflikty i podziały, wnieśli do rzeczywistości kulturowo-społecznej Belgii nowe impulsy – także te literackie.

Troje polskich romanistów z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie podjęło się ambitnego przedsięwzięcia – spojrzenia na tożsamościowe uwarunkowania literatury (post)migracyjnej powstałej w języku francuskim w Belgii ostatnich dziesięcioleci. Uznanie przez autorów niniejszej książki właśnie Belgii za szczególnie obszar geopoetycki na współczesnej mapie „migracji tożsamościowych” pozwala im zapytać jednocześnie o kondycję człowieka jako *homo migrans*. Praca obejmuje rozległe spektrum tematyczne, stanowi przegląd strategii narracyjnych i motywacji pisarskich twórców migrantów, odnajdujących w Belgii swoją – zazwyczaj pełną nowych wyzwania – ziemię obiecaną. Nie pominięto także literackich świadectw migracji „belgijsko-belgijskich”, których analiza pozwala lepiej zrozumieć najnowsze tendencje literatury odnoszącej się do tytułowej problematyki. Warto podkreślić, że praca jest nie tylko pierwszym polskim opracowaniem dotyczącym belgijskiej literatury migracyjnej, ale także pierwszą próbą kompleksowego ujęcia problematyki migracji obecnej w literaturze francuskojęzycznej Belgii podjętą w skali międzynarodowej. Autorzy obrali zasadę postępowania od ogółu do szczegółu: każda ze składających się na tę książkę części oferuje inną perspektywę spojrzenia na badany fenomen. Jednocześnie części te komentują się wzajemnie, pozwalając czytelnikowi odczytać w nowym świetle omówione wcześniej zjawisko.

Część pierwsza, zatytułowana *Poza zasadą tożsamości? O współczesnej prozie (post)migracyjnej we francuskojęzycznej Belgii (1985–2018)*, jest próbą ujęcia tytułowej problematyki przez pryzmat tematyczno-formalny i uporządkowania bogatej – zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym – literatury opublikowanej w ostatnich dziesięcioleciach przez imigrantów przybywających do Belgii lub ich potomków. Ta sześćroka panorama obejmuje zarówno teksty napisane w duchu tradycyjnych dylematów tożsamościowych, jak i takie, które zdają się przełamywać dychotomię „własne” – „obce”. Autor, Przemysław Szczur, skłania się ku przeświadczeniu, że coraz częstsze występowanie tej ostatniej cechy w najnowszej literaturze tego rodzaju idzie w parze z narastającą tendencją części krytyki literackiej do uznania literatury (post)migracyjnej za jedną z form kontestacji wszelkich „twardych tożsamości”, których „zło-wroga”, czasem karykaturalnie odmalowywana wizja spędza sen z powiek kolejnych pokoleń „hermeneutów podejrzeń”. Realizacja postulatu wyjścia poza dylematy tożsamościowe („poza zasadę tożsamości”) mogłaby spowodować, jak zdaje się sugerować autor, że samo pojęcie asymilacji – rozumiane jako potrzeba czy też konieczność przyjęcia przez migranta choćby

niektórych spośród wyznaczników przynależności do kultury przyjmującej – może stracić w ten sposób swoje dotychczasowe znaczenie.

Uznanie pojęcia literatury (post)migracyjnej za kategorię ściśle związaną z rysującym się coraz wyraźniej, a przez wielu witany entuzjastycznie posttożsamościowym *momentum* cywilizacji zachodniej pozwala autorowi tej części na potraktowanie sytuacji migracji jako najbardziej nośnej metafory „postnarodowego” postrzegania przyszłości kultury. Ukazując ogromne zróżnicowanie literatury migracyjnej powstałej w Belgii w ostatnich dziesięcioleciach, autor uwidacznia różnorodność strategii przyjmowanych przez pisarzy (post)migracyjnych – od „literatury świadectwa”, opartej nierzadko na odtwarzaniu (i budowaniu) własnej historii migracyjnej na podstawie relacji innych, aż po „fikcje świadectwa”, polegające na tworzeniu literackich, tożsamościowych awatarów, co uniemożliwia lekturę takich tekstów w świetle kryteriów psychologicznego prawdopodobieństwa czy realizmu poznawczego.

W części drugiej, noszącej tytuł *Migracje francuskojęzycznych pisarzy belgijskich wobec kryzysu tożsamości* (Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya, René Kalisky i Jean-Claude Pirotte), Agnieszka Kukuryk ukazuje przykłady pisarstwa Belgów emigrantów nieakceptujących zastanych wyznaczników swej belgijskiej etniczno-kulturowej tożsamości. Każdy z nich, noszący w sobie znamię etnicznego mieszance, poddany jest w Belgii kolejnym wyzwaniom samoidentyfikacji. Ich wewnętrzny, skomplikowany świat staje się miejscem swoistej autokreacji twórców, próbujących odnaleźć w sobie jako mieszkańcach swoistych *h e t e r o t o p i i* – by posłużyć się określeniem ukutym niegdyś przez Michela Foucaulta – coś w rodzaju „trzeciej tożsamości”. W tej części wysiłek badawczy ogniskuje się na wybranej grupie pisarzy, redefiniujących swój stosunek do belgijskości. Znajdziemy tu analizy powieści oraz sztuk teatralnych, których autorzy pragną stworzyć własne literackie alter ego na użytek nowej kultury (ojczyzny) przyjmującej: Francja, Ameryka Łacińska czy Izrael to miejsca „fizycznego” azylu, ale przede wszystkim – wyobrażeniowe konstrukty i mityczne światy alternatywne twórców nieodnajdujących się w Belgii, kraju, który nie zaspokoił ich potrzeby posiadania „swojego miejsca”. Teksty te mają więc zazwyczaj charakter rozliczeniowy wobec kultury wyjściowej, która, podkreśliśmy to, sama ma charakter hybrydyczny, nieostry. Autorka tej części ukazuje specyfikę uwarunkowań kulturowych i ideowych, w jakie uwikłani są twórcy poszukujący własnej „utopii miejsca”.

W części trzeciej (*Poza dyskursem „swój-obcy”*. Mariana Pankowskiego *hybrydyczna tożsamość „bycia pomiędzy”*), która jest swoistym studium przypadku „niepewnej tożsamości” twórcy migranta, owa utopijna „trzecia

przestrzeń” także ukazana jest po części jako swoista autokreacja, zbudowana tym razem na dychotomicznej, „konfliktowej” wizji świata. Twórczość Mariana Pankowskiego, polskiego pisarza osiadłego po II wojnie światowej w Belgii, cechuje ambiwalentny stosunek do kraju pochodzenia oraz nacechowana wieloma sprzecznościami relacja z „antyojczyzną”. Czy postawa tego „migranta z przymusu i z wyboru” to granie na strunie niezależnego obserwatora, przedstawiającego kreowane przez siebie sytuacje i postaci jako warianty realizacji owej alternatywnej „trzeciej przestrzeni”?

Aby unieważnić wizję świata opartą na antynomiach „swoje–obce”, „pożądane–odrzucone”, polsko-belgijski pisarz dokonuje aktu estetyzacji problematyki tożsamościowej, poprzedzonego serią wyrażenie ukazanych przez autora studium, Tomasza Chomiszczaka, „literacko-mentalnych” procesów. Odkrycie przez Pankowskiego własnego, indywidualnego idiomu językowego, który nazywa on Mową, to inspirowany Saussure’owską dychotomią *langue–parole* manifest artystycznej autonomii, swoistego „trzeciego miejsca” i jedynej możliwej „ojczyzny/macierzyzny”. Wprawdzie głównym tworzywem tej nowej tożsamości jest język polski, jednak istotniejsze jest tu odwołanie się do wyobrażeń odnoszących się do świadomości zdemityzowanej, wybierającej plebejski sztafaż rubasności, groteski i wulgarności – mocno zakorzeniony w folklorze oraz licznych przejawach literatury i sztuki obu głównych grup etniczno-kulturowych historycznej Belgii, do których Pankowski nawiązuje także w swoich francuskojęzycznych tekstach.

Lektura tej części książki skłania do refleksji nad mechanizmami prowadzącymi do kwestionowania kulturowych przejawów zbiorowej tożsamości, pozwalając dostrzec interesujące analogie pomiędzy sposobem odczuwania przez Pankowskiego „jarzma polskości” a „brzemieniem belgijskości”, z którym mierzą się autorzy przedstawieni w części drugiej. Podobieństwa między doświadczeniem „trudu bycia Belgiem”, wypowiedzianym przez licznych twórców belgijskich, a sytuacją Polaka „uciekającego” przed dylematami polsko-polskimi do Belgii (gdzie Pankowski znalazł się zresztą nie do końca z własnej woli) są uderzające, choć nie powinny one przesłaniać różnic, wynikających z odmiennych doświadczeń historyczno-społecznych obu społeczeństw.

Marian Pankowski jawi się jako przypadek szczególny (choć niejeden) pisarskiej postawy imigranta jako twórcy, który „nie chce wybierać”, a jednocześnie „rozkwita, oddychając belgijskim [podkreślenie S. J.] powietrzem”. Belgia potrzebna jest Pankowskiemu do „odpolszczenia” i „zeuropeizowania” polskiej literatury. Zarazem jednak owo radykalne dekonstruowanie w sobie wspólnotowych znaków przynależności

prowadzi pisarza do stworzenia osobistego mitu Europejczyka jako swego rodzaju Nowego Człowieka, uwolnionego (choć w nierównej mierze) zarówno od „przymusów” kultury wyjściowej, jak i tych, które odnalazł on w kulturze przyjmującej.

Jedną z nici przewodnich spajających trzy zaprezentowane w książce spojrzenia na belgijski splot tożsamościowo-migracyjny jest dostrzeżenie wielowymiarowego charakteru strategii autorskich przyjmowanych przez autorów migrantów w ich literackich zmaganiach z tożsamością. Okazuje się, że zarówno imigranci do Belgii, jak i emigranci z Belgii to pisarze, którzy próbują literacko rozpracować napięcia pomiędzy „swoim” i „obcym”, „pożądanym” i „odrzuconym”. Uznanie „tożsamości hybrydycznej” (przy wszelkich zastrzeżeniach związanych z nieostrością tego pojęcia) czy wizji „trzeciej tożsamości” za zasadę wiążącą, pozwalającą przezwyciężyć dychotomie na płaszczyźnie wyobraźniowej stanowi zdaniem autorów książki podstawę rysującą się „nowej poetyki (post)migracyjnej”. Dla wielu spośród przywołanych w pracy pisarzy poetyka ta oparta jest na eschatologicznej, a przynajmniej dającej nadzieję „zbawienia” roli aktu twórczego. Tak rozumiana strategia „wyjścia poza zasadę tożsamości” pozwala pisarzom migrantom tonować napięcia przez zakorzenienie ich w przestrzeni literatury, ale w wielu przypadkach sygnalizuje także poczucie nieadekwatności doświadczenia kulturowego (post)migrantów do sytuacji mentalnej poprzednich pokoleń.

„Tożsamość estetyczna”, heterotopie „trzeciego miejsca” czy azyl zindywidualizowanej Mowy to niektóre z rozwiązań testowanych przez pisarzy (post)migracyjnych. Odpowiedź na pytanie o „egzystencjalną skuteczność” ich strategii nie jest celem, jaki postawili przed sobą autorzy pracy. Dla trojga krakowskich romanistów ważniejsze było odkrywanie swoistej logiki wyobraźniowej, jaką rządzą się tak różnorodne i z pozoru niemożliwe do powiązania ze sobą teksty. Tytułowe „wędrujące tożsamości” to literackie peregrynacje po terytorium swoistej trzeciej przestrzeni, kształtowanej przez pisarzy, którzy „nie chcą wybierać”. Czy Belgom pozostaje jedynie „tożsamość estetyczna”, obecna, jak się wydaje, w wiodących markach ich kultury artystycznej: symbolizmie, fantastyce, komiksie? A może kolejnym znakiem firmowym Belgii będzie literatura (post)migracyjna, co zdają się sugerować – choćby pośrednio – autorzy pracy? Czy dostrzeżenie i docenienie obecności na belgijskim rynku wydawniczym książek ukazujących zawikłania i trudności „cudzej” tożsamości w Belgii oraz większy medialny i literaturoznawczy rezonans „literatury tożsamościowego uwikłania”, a przede wszystkim „literatury trzeciej przestrzeni” nie mogłyby się przyczynić do nadania nowych impulsów do swoistej literackiej terapii

zbiorowej frankofońskich mieszkańców Belgii? Autorzy książki unikają jednoznacznych diagnoz i nie wydają w tej sprawie kategoriycznych osądów, lecz dyskretnie zachęcają do podtrzymania dyskusji na temat tych palących i aktualnych kwestii.

Pisarze (post)migracyjni nie działają w próżni – dla wielu z nich tematyka migracji to zresztą epizod lub tylko jeden z wątków ich literackiej twórczości, której środowiskiem naturalnym jest współczesna francuskojęzyczna sfera kultury Belgii. Można więc spytać: czy (post)migracyjna hybrydyczność z jej (post)tożsamością przeniesioną w sferę „estetycznej literackości” będzie rzeczywiście główną cechą pisarstwa kolejnych pokoleń (post)migrantów – niezakorzenionych mentalnie nomadów? Jaka będzie specyfika literatury tworzonej w tym duchu? Czy pozostanie kolejnym odłamem tematyczno-formalnym postmodernistycznej literatury „posttożsamościowej”, tworzonej przez wyznawców tożsamości nieostrej, rozmytej, zdekonstruowanej? Literatura taka byłaby więc kontynuacją dobrze już znanych w kulturze zachodniej od wielu dziesięcioleci praktyk dekonstrukcyjnych – bowiem to w tej właśnie formacji kulturowej rozpoczął się proces demontażu kategorii tożsamości.

Czy literatura tak zdekonstruowanej (rozmytej?) tożsamości zachowa swoje cechy dystynktywne, jeśli będzie głosiła swój własny kres (jako kolejny obszar „literatury wyczerpania”), nie mogąc odnaleźć żadnych tożsamościowych punktów odniesienia, żadnej mentalnej czy wyobrażeniowej pożywki dla dylematów tożsamościowych, które do niedawna były jej paliwem? Czy „tożsamość estetyczna” będzie jedynym śladem idei samookreślenia? Czy literatura (post)migracyjna wyczerpie w ten sposób swój potencjał? A może już wkrótce uważny badacz dostrzeże w ramach tej tendencji jakiś niespodziewany zwrot? To kolejne z wyzwania, do których przemyślenia zachęca lektura *Wędrujących tożsamości*.

Jak powiedzieliśmy, książka stawia przed czytelnikiem wiele istotnych pytań. Na niektóre z nich jej autorzy próbują odpowiedzieć, inne pozostawiają w zawieszeniu. Jedne i drugie powinny stać się nowym impulsem do dalszej twórczej dyskusji nad aktualnymi uwarunkowaniami literackiej i kulturowej tożsamości pisarzy migrantów oraz pisarskich migracji w literaturze frankofońskiej Belgii. Znaczenie tej pracy nie wynika jednak jedynie z jej pionierskiego pod tym względem charakteru. Zakres poruszanych w niej zagadnień znacząco wykracza poza horyzont wyznaczany formalnie przez sumę prezentowanych analiz, wpisując się w debatę na temat przyszłego kształtu całego znanego nam świata.

1. Poza zasadą tożsamości? O współczesnej prozie (post)migracyjnej we francuskojęzycznej Belgii (1985–2018)

1.1. Kwestia definicji

Tożsamość stanowi z pewnością jedno z kluczowych pojęć współczesnej humanistyki. Rozmaicie definiowana, jest używana jako zasada wyjaśniająca w bardzo wielu dziedzinach, od filozofii przez psychologię, socjologię czy politologię aż po literaturoznawstwo. Pierwsza część tytułu tego studium, w formie pytającej, ma sygnalizować nie tyle, że jest to pojęcie nieprzydatne w badaniu literatury (post)migracyjnej, ile że tożsamość ma w niej charakter nieoczywisty i problematyczny; pytanie ma zachęcać do wyjścia poza esencjalistyczne rozumienie tej kategorii¹. Stwierdzenie to dotyczy nie tylko tożsamości autorów oraz bohaterów pochodzenia migracyjnego, o czym będzie jeszcze mowa w dalszych partiach tej części, ale i samej literatury (post)migracyjnej, która sprawia spore kłopoty definicyjne, a więc i jej – mówiąc metaforycznie – „tożsamość estetyczna”, czyli poetyka, pozostaje niepewna. Źródłem trudności jest bowiem już samo ustalenie jej zasięgu autorskiego i czasowego (np. czy powinna obejmować tylko twórców, którzy sami są migrantami, czy również ich potomków?), a także korpusu (np. czy ma on zawierać wyłącznie dzieła w języku bądź językach kraju osiedlenia czy również kraju pochodzenia? czy tylko twórczość podejmującą temat migracji, czy może wszelkie utwory tworzone

¹ Określenie to odsyła do tożsamości jako pewnej nieziennej esencji czy istoty, wyznaczonej np. przez pochodzenie geograficzne czy przynależność narodową, religijną bądź kulturową.

przez migrantów lub ich potomków, bez względu na temat?) oraz przyporządkowanie autorów do określonego pola literackiego (kraju osiedlenia lub kraju pochodzenia, a może obydwu?). Zajęcie się tą problematyką wymaga więc dokonania wielu wyborów, a każdy z nich bez wątpienia wpłynie na otrzymany obraz badanego zjawiska, w nieco inny sposób kształtując tożsamość literatury (post)migracyjnej.

Dookreślenie owej „tożsamości estetycznej”, czyli cech charakterystycznych tej literatury, stanowi podstawowy cel pierwszej części książki. Nie będzie ono polegało na opracowaniu wyczerpującej definicji, bo przedmiotem analizy stanie się jedynie pewien fragment literatury (post)migracyjnej, to znaczy francuskojęzyczna twórczość osób pochodzenia migranckiego obecna na belgijskim bądź francuskim rynku wydawniczym², proza (która wydaje się formą dominującą) i wreszcie utwory podejmujące temat migracji lub powrotu do kraju pochodzenia autorów bądź ich przodków, a więc związane z ich kondycją (post)migrantów. Pierwsze kryterium decydujące o zaliczeniu dzieł danego twórcy do korpusu ma więc charakter biograficzny – istotne jest tu pochodzenie jego lub bezpośrednich przodków z innego kraju oraz fakt osiedlenia się – przynajmniej na jakiś czas – w Belgii, drugie – językowy, trzecie – formalny, a czwarte – tematyczny³. Wybór tekstów jest wynikiem skrzyżowania tych kryteriów.

Opatrzony oznaczającym następstwo przedrostkiem „post-” przymiotnik „(post)migracyjna”⁴ ma podkreślić stwierdzony dystans czasowy między doświadczeniem migracji a jego literackimi przetworzeniami, a jednocześnie zachodzący między nimi związek, jak również powinowactwo tego zjawiska literackiego z rozwijającymi się równolegle prądami

² Wspólnota języka i centralna pozycja Paryża w świecie frankofońskim sprawiają, że część twórców belgijskich publikuje we Francji. Objęcie analizą również utworów w językach krajów pochodzenia wymagałoby, ze względu na ich różnorodność, pracy w wielojęzycznym zespole oraz przeprowadzenia zakrojonej na dużą skalę kwerendy w tych krajach.

³ Stąd wynika nieobecność w korpusie dzieł pisarzy pochodzenia migranckiego nieopodających tej tematyki, a w niektórych przypadkach obecność tylko pewnej części twórczości danego autora – tej związanej z migracją. Jeśli chodzi np. o Nicole Malinconi czy Kenana Görgüna, utwory wpisujące się w nurt (post)migracyjny stanowią ledwie ułamek ich dorobku literackiego.

⁴ Termin zainspirowany pojęciem zaproponowanym przez francuską badaczkę Myriam Geiser, która twórczość potomków imigrantów określa jako *littérature de la post-migration*; termin „literatura (post)migracyjna” ma jednak szerszy zasięg znaczeniowy. Por. M. Geiser, *La „littérature beur” comme écriture de la post-migration et forme de „littérature-monde”*, „Expressions maghrébines” 2008, t. 7, nr 1, s. 121–140.

kulturowymi: postkolonializmem (m.in. na poziomie autorskim oraz językowym), postmodernizmem (zafascynowanym różnorodnością i sprzyjającym rozwojowi wielokulturowości) czy poststrukturalizmem (z jego koncepcją niejednoznacznych, mobilnych tożsamości)⁵. Nie będzie tutaj mowy o tworzonych na bieżąco zapisach doświadczenia migracyjnego, na przykład w formie korespondencji czy dzienników osobistych, które zwykle powstają w języku kraju pochodzenia, ale o literackiej transpozycji doświadczeń własnych lub przodków – bo znaczną część analizowanych utworów stanowią dzieła potomków migrantów – dokonanej w jednym z głównych języków kraju osiedlenia. Umieszczenie przedrostka „post-” w nawiasie służy zachowaniu ciągłości z większością współczesnych ujęć, w których dominuje kategoria literatury migracyjnej.

Zawarta w tej części analiza prozy (post)migracyjnej ma na celu uzupełnienie obrazu literatury belgijskiej, zazwyczaj przedstawianej jako dwujęzyczna i dwukulturowa (francusko-flamandzka), o dodatkowy, wielokulturowy i wielojęzyczny komponent (bo obok francuskiego pojawiają się w niej inne języki). W najnowszej polskiej pracy na temat literatury belgijskiej, zatytułowanej *Belgiem być*⁶, Renata Bizek-Tatara podkreśla co prawda wielokulturowy charakter tej literatury, opatrując jeden z rozdziałów podtytułem *Wielokulturowość a literatura*, ale literaturę (post)migracyjną omawia jedynie pokrótce, bo nie jest to główny przedmiot jej rozważań. Jednym z celów niniejszej części jest uzupełnienie jej ustaleń. Zawarte tu rozważania można też postrzegać jako rozszerzenie o komponent migracyjny wysuwanego przez wielu badaczy literatury belgijskiej (np. Ann-Mari Gunnesson czy Vica Nachtergaele'a) postulatu „komparatystyki wewnątrzbelgijskiej”, której przedmiotem miało być pierwotnie porównanie twórczości niderlandzko- i francuskojęzycznej⁷. W tym

⁵ Na wykorzystywanie, często oparte na metaforyzowaniu i romantyzowaniu, figury migranta w ramach modernizmu, postmodernizmu i poststrukturalizmu zwraca uwagę Kinga Siewior w książce *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018, s. 31–38. Kwestia związków literatury (post)migracyjnej z postmodernizmem wymagałby oczywiście bardziej szczegółowego omówienia, które wykracza poza ramy niniejszego tekstu. Pewne zbieżności między prozą (post)migracyjną a literaturą postmodernistyczną zostaną jednak zasygnalizowane w dalszych partiach tej części.

⁶ R. Bizek-Tatara et al., *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*, Universitas, Kraków 2017.

⁷ Zob. A.-M. Gunnesson, *Les Écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*, Göteborg 2001 (Acta Universitatis Gothoburgensis. Romanica Gothoburgensia, 48), oraz V. Nachtergaele, *D'une littérature deux autres*, „Revue de littérature

celu przyjęto tu perspektywę, którą można by określić jako swego rodzaju (post)migracyjną komparatystykę „wewnątrzjęzykową”, ujmując łącznie autorów, którym wspólny jest język twórczości – francuski – a różni ich pochodzenie (np. włoskie, marokańskie, tureckie, irańskie, kongijskie, wietnamskie, rosyjskie czy polskie) i kultura, które jednak nie stanowią kryterium podziału tej prozy na nurty „narodowe”.

Będzie to próba przyjrzenia się tej twórczości całościowo, bez „nacjonalizmu metodologicznego”, a więc bez czynienia z pochodzenia poszczególnych twórców klucza interpretacyjnego do ich dzieł. Zaproponowana metoda lektury będzie polegała na czytaniu tekstów łącznie, zestawianiu ich w celu ustalenia, czy z takiej konfrontacji utworów autorów związanych z francuskojęzyczną Belgią, ale pochodzących z różnych kręgów kulturowych, możemy się czegoś dowiedzieć o prozie (post)migracyjnej w ogóle; czy poza językiem twórczości i tematem migracji można odnaleźć, zwłaszcza na płaszczyźnie formalnej dzieł, jakieś cechy wspólne. Taki sposób podejścia do twórczości (post)migracyjnej jest zbliżony z założeniem Christiane Albert, która twierdzi, że imigracja to tematyka generująca swoją własną poetykę⁸, oraz z podejściem Gilles’a Dupuis, który również rozumie tę twórczość w kategoriach zarazem tematycznych i formalnych. Píše on:

Emigracja (wewnętrzna i zewnętrzna), wykorzenienie (a nawet podwójne wykorzenienie), utrata tożsamości i pamięci, a także zderzenie kultur są tematami najczęściej podejmowanymi przez tę literaturę. Z kolei przepracowywanie wspomnień indywidualnych i zbiorowych, kulturowa i językowa praktyka

comparée” 2001, nr 299, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-3-page-363.htm> (18.12.2018). Belgia bywa zresztą postrzegana jako „przestrzeń komparatystyczna” (poświęcony jej numer „Revue de littérature comparée” z 2001 roku nosił właśnie tytuł *La Belgique, espace comparatiste*), bowiem nie wpisuje się ona w odziedziczony po XIX wieku schemat literatur narodowych, oparty na przedstawianej jako nierozłączna triadzie narodu, języka i literatury. Ta belgijska specyfika wynika ze współistnienia w tym kraju trzech głównych języków: francuskiego, niderlandzkiego i niemieckiego oraz związanych z nimi literatur. Oczywiście do tych języków można dodać dialekty lokalne, których znajomość jest podtrzymywana np. dzięki nagrodom przyznawanym za uprawianą w nich twórczość (np. Prix de la première oeuvre en langue régionale czy Prix triennal d’écriture dramatique en langue régionale endogène), a także angielski jako język wehikularny, umożliwiający komunikację licznym w Brukseli ekspatriantom.

⁸ Zob. Ch. Albert, *L’immigration dans le roman francophone contemporain*, Karthala, Paris 2005, s. 193.

metysażu i hybrydyzacji oraz poetyka autofikcji stanowią najczęściej pojawiające się w pisarstwie migracyjnym cechy formalne⁹.

W proponowanej poniżej wizji prozy (post)migracyjnej będzie można odnaleźć niektóre z tych cech, ale również inne, o których Dupuis nie wspomina.

1.2. Kierunki badań nad literaturą (post)migracyjną

Literatura tworzona w Belgii przez migrantów oraz ich potomków jest stosunkowo nowym tematem badawczym. Zainteresowanie nią rozpoczęło się w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, w związku z pięćdziesiątą rocznicą tak zwanych porozumień węglowych, zawartych w roku 1946 przez rządy belgijski i włoski, skutkujących znaczną intensyfikacją emigracji z Włoch do Belgii. I to właśnie literatura włosko-belgijska jako pierwsza stała się przedmiotem badań prowadzonych zarówno przez uczonych belgijskich, jak i włoskich, a nierzadko również Belgów włoskiego pochodzenia, na przykład Anne Morelli, autorkę studiów poświęconych tej literaturze, ale też redaktorkę przełomowej pracy historycznej na temat migracji w Belgii¹⁰. Z czasem pojawiło się zainteresowanie twórczością autorów o innych korzeniach, zwłaszcza marokańskich i kongijskich. Obok czynników wewnątrzbelgijskich, takich jak wspomniana rocznica, niebagatelną rolę odegrał tu rozwój studiów postkolonialnych, frankofońskich oraz perspektywy postnarodowej w literaturoznawstwie (której przykładem mogą być prace Pascale Casanovy czy Franco Morettiego¹¹). Wciąż jednak nie istnieje żadne całościowe opracowanie problematyki literatury (post)migracyjnej w Belgii, a poświęcone jej rozdziały bądź podrozdziały w historiach literatury belgijskiej przedstawiają tę tematykę skrótowo.

⁹ G. Dupuis, *Littérature migrante*, [w:] *Vocabulaire des études francophones. Les Concepts de base*, sous la dir. de M. Beniamino, L. Gauvin, Presses Universitaires de Limoges, Limoges 2005, s. 119. Wszystkie cytaty z tekstów obcojęzycznych, o ile nie zaznaczono inaczej, w przekładzie własnym.

¹⁰ Zob. *Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*, sous la dir. de A. Morelli, Couleur livres a.s.l.b., Bruxelles 2004.

¹¹ Por. P. Casanova, *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017, oraz tłumaczenia tekstów F. Morettiego w numerze „Tekstów Drugich” poświęconym literaturze światowej (nr 4 z 2014 roku).

Literatura (post)migracyjna bywa rozmaicie definiowana¹², autorów włącza się w jej obręb na podstawie różnych kryteriów. Definicja Mieczysława Dąbrowskiego¹³, wywiedziona głównie z analizy utworów polskich pisarzy tworzących za granicą, a także prac współczesnych badaczy, zwłaszcza filozofów, socjologów, kulturoznawców i przekładoznawców, skupia się na odróżnieniu literatury migracyjnej, która miałaby być właściwa współczesności i związana z pozytywną waloryzacją doświadczenia migracji, od literatury emigracyjnej, którą autor przyporządkowuje do przeszłości i która przedstawiała migrację negatywnie. W definicji tej istotne znaczenie ma więc kryterium tematyczne – literatura migracyjna opowiada o migracji – jednak najistotniejsza rola przypada sposobowi ukazywania tej ostatniej, który doprowadza autora do rozumienia tej literatury jako zjawiska historycznego związanego ze współczesnością. Polski badacz nie jest zresztą odosobniony w takim uhistorycznianiu zjawiska – podobnego dokonuje Kanadyjczyk Gilles Dupuis, który również wiąże pisarstwo migracyjne z czasami współczesnymi, globalizacją i upowszechnieniem się migracji¹⁴. Przy opisie literatury migracyjnej Dąbrowski posługuje się perspektywą kulturowych oraz postkolonialnych badań literackich. W tym ujęciu tekst migracyjny byłby „tekstem międzykulturowym”, „pisany[m] między dwiema (przynajmniej) kulturami narodowymi”¹⁵ i wyrażającym bycie „pomiędzy”.

Również Christiane Albert ujmuje „literatury imigracyjne” – bo takim określeniem się posługuje – jako „wyłaniające się [...] w szczelinie między [...] ukonstytuowanymi i rozpoznawalnymi na poziomie międzynarodowym polami literackimi” oraz jako „przestrzeń mediacji”¹⁶. W tej koncepcji, nawiązującej do teorii pola literackiego Pierre’a Bourdieu, literatury te tworzą więc oddzielne pole, którego specyfika wynika z jego graniczności. W definicji Albert samo jego istnienie podaje w wątpliwość sięgającą romantyków, Herderowską tradycję rozumienia literatury w kategoriach narodowych. Na ten aspekt zwraca również uwagę wspomniany już Gilles Dupuis w przeglądzie definicji literatury migracyjnej dokonany na

¹² Zob. np. J. Jonassaint, *Migration et études littéraires. Essai de théorisation d'un problème ancien aux contours nouveaux*, „Revue d'études canadiennes. Journal of Canadian Studies” 1996, t. 31, nr 3.

¹³ M. Dąbrowski, *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna. Rewizja pojęć analitycznych*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 395–413, a także idem, *Tekst międzykulturowy. O przemianach literatury emigracyjnej*, Elipsa, Warszawa 2016.

¹⁴ Zob. G. Dupuis, op. cit., s. 118.

¹⁵ M. Dąbrowski, *Tekst międzykulturowy...*, op. cit., s. 86.

¹⁶ Ch. Albert, op. cit., s. 199 i 207.

potrzeby słownika *Vocabulaire des études francophones* [Leksykon studiów frankofońskich], podkreślając, że dla części badaczy pisarstwo migracyjne nie jest po prostu jednym z nurtów stanowiących fragment poszczególnych literatur narodowych, ale zjawiskiem skłaniającym do zmiany sposobu postrzegania tych ostatnich¹⁷. Jednym ze specjalistów promujących ten punkt widzenia jest Jean Jonassaint, proponujący, „aby myśleć o literaturach państw lub społeczeństw, których dotyczą silne ruchy migracyjne, już nie w kategoriach literatur narodowych, ale postnarodowych”¹⁸.

Z kolei Myriam Geiser postuluje ujmowanie pisarstwa postmigracyjnego – bo wprowadza ten właśnie termin – w perspektywie literatury światowej, zamiast włączania go do literatur narodowych lub francuskojęzycznych, bo pojęcie frankofonii uznaje za ideologicznie obciążone związkami z kolonializmem¹⁹. Chodzi tu bowiem o frankofonię rozumianą nie jako wszelka twórczość w języku francuskim, ale jako pojęcie obejmujące literatury tworzone w tym języku poza Francją, w odróżnieniu od literatury francuskiej jako narodowej. Istnienie większości z nich istotnie wynika z kolonialnej przeszłości Francji, która w ramach swojego imperium „eksportowała” własny język do najodleglejszych zakątków świata.

Mimo wspomnianych zastrzeżeń dotychczasowe ujęcie literatury (post)migracyjnej w Belgii sytuują ją najczęściej właśnie w kontekście frankofońskim. Perspektywę tę można określić jako „glottocentryczną”, bo opiera się na kryterium językowym²⁰. W pracy *Des iconoclastes heureux et sans complexe* [O szczęśliwych, pozbawionych kompleksów ikonoklastach] Jean Frédéric Hennuy tytułuje poświęcony literaturze (post)migracyjnej rozdział *Les nouveaux francophones: le tiers espace identitaire des littératures allochtones française et belge francophone* [Nowi frankofoni. Tożsamościowa trzecia przestrzeń w literaturach allochtońskich: francuskiej oraz belgijskiej w języku francuskim], łącząc perspektywy frankofońską oraz postkolonialną, bo posługuje się zapożyczonym od teoretyka postkolonializmu Homiego Bhabhy pojęciem „trzeciej przestrzeni”²¹. Zdaniem

¹⁷ Zob. G. Dupuis, op. cit., s. 118.

¹⁸ J. Jonassaint, op. cit., s. 15.

¹⁹ Zob. M. Geiser, op. cit.

²⁰ Pojęciem glottocentryzmu posługuje się R. Grutman m.in. w swoim artykule *Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique*, [w:] *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura*, a cura di F. Brugnolo, V. Orioles, Il Calamo, Roma 2002, s. 329.

²¹ Na temat tego pojęcia, zob. poniżej, zwłaszcza rozdział *Od struktur binarnych do „trzeciej przestrzeni”*. *Rozdwojenie czasowo-przestrzenne i tożsamościowe oraz jego przekraczanie*.

Hennuya to przede wszystkim postnarodowy charakter twórczości uzasadnia wspólne ujmowanie nie tylko literatury (post)migracyjnej, ale i belgijskiej razem z dziełami pisarzy frankofońskich (piszących po francusku poza Francją): „francuskojęzyczny pisarz belgijski, podobnie jak pisarz frankofoński, odrzuca sprowadzanie [swojej twórczości] do kategorii literatury narodowej”²². Dokonana przez Hennuya analiza obejmuje jednak tylko niewielki wycinek literatury (post)migracyjnej w Belgii, to jest dzieła Abdellatifa Lekhdera, Sabera Assala i Girolama Santocona. Ujęcie Jeanne Paque także wykazuje powinowactwo z perspektywą frankofońską, ponieważ używa ona na określenie literatury (post)migracyjnej zapożyczonego od Girolama Santocona, belgijskiego pisarza pochodzenia włoskiego, neologizmu *immigritude* [imigranckość]²³. Stanowi on nawiązanie do istotnych dla historii literatur frankofońskich pojęć *négritude* [murzyńskości] oraz *belgitude* [belgijskości], wprowadzonych odpowiednio przez pisarzy czarnoskórych oraz belgijskich na określenie programów rewindykacji własnej specyfiki tożsamościowej i odejścia od naśladowania francuskich wzorców literackich.

Obecną u Hennuya optyką postkolonialną posługują się też Catherine Gravet i Pierre Halen, którzy w jednym z najnowszych opracowań historii literatury belgijskiej umieszczają podrozdział pod tytułem „Imigracja i literatura” w rozdziale poświęconym wrażliwości postkolonialnej. Jednak, choć używają również pojęcia *world fiction*, *de facto* dzielą twórczość będącą wyrazem tej wrażliwości na nurty narodowe, oddzielnie opisując dzieła rodowitych Belgów dotyczące migracji, a odrębnie twórczość migrantów pochodzenia odpowiednio włoskiego i maghrebskiego²⁴. Również Luc Collès oraz Monique Lebrun, autorzy porównawczej pracy na temat literatury (post)migracyjnej w Belgii, Francji, Quebecu i Szwajcarii, chociaż w tytule odwołują się do ogólnego pojęcia frankofonii, przy podziale na rozdziały stosują kryterium narodowe, a w części poświęconej Belgii i Francji Collès dzieli literaturę migracyjną w tych krajach na dwa

²² J. F. Hennuy, *Des iconoclastes heureux et sans complexe*, Peter Lang, New York 2007, s. 12.

²³ Zob. J. Paque, *L'immigritude: néologisme ou nouvel âge littéraire?*, [w:] *Sicilia e Belgio. Specularità e interculturalità*, a cura di J. Gousseau, Palermo 1995 (Annali della Facoltà di lettere e di filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche, 21), s. 173–185.

²⁴ Zob. C. Gravet, P. Halen, *Sensibilités post-coloniales*, [w:] *Littératures belges de langue française (1830–2000). Histoire et perspectives*, sous la dir. de Ch. Berg, P. Halen, Le Cri, Bruxelles 2000, s. 543–566.

nurty, włoski i maghrebski, według kryterium pochodzenia autorów²⁵. Dokonuje więc wtórnej renacjonalizacji.

Z kolei pionierka badań nad literaturą włosko-belgijską, Anne Morelli, proponuje ujęcie literatury (post)migracyjnej w Belgii w optyce poststrukturalistycznej, odwołując się do zaproponowanej przez Gilles'a Deleuze'a i Félix'a Guattariego kategorii „literatury mniejszej”²⁶, często wykorzystywanej do opisu literatur frankofońskich, sytuowanych w opozycji do „wielkiej” literatury francuskiej. Wreszcie Paul Aron przyjmuje perspektywę socjologizującą o zabarwieniu marksistowskim i w swojej książce poświęconej „literaturze proletariackiej” rozpatruje „literatury imigracyjne”, uzasadniając to między innymi zbliżoną sytuacją społeczną pisarzy proletariackich i tych wywodzących się ze środowisk imigranckich, przedstawiciele żadnej z tych grup nie są bowiem predestynowani do kariery literackiej i najczęściej nie są twórcami zawodowymi²⁷.

Postrzeganie literatury (post)migracyjnej w perspektywach frankofońskiej, postkolonialnej oraz postnarodowej pozwala na wpisanie jej w szerszy kontekst przemian literackich ostatniego ćwierćwiecza XX oraz początków XXI wieku, związanych między innymi z rozwojem postmodernizmu i poststrukturalizmu, niechętnych wszelkim sztywnym kategoriom, w tym narodowym. Również współczesna literatura belgijska jest coraz częściej ujmowana w kategoriach postnarodowych, co stanowi odpowiedź na jej ewolucję. Renata Bizek-Tatara pisze o „odejściu[] w latach 90. od rozważań tożsamościowych, przynajmniej w kontekście narodowym”²⁸, zaś Judyta Zbierska-Mościcka dodaje, odnośnie do literatury drugiej połowy XX wieku, że „z horyzontu debat, modnych do początku lat 60., powoli znika temat tożsamości literatury narodowej”²⁹. Literaturę (post)migracyjną rozumianą jako wykraczającą poza narodowe pola literackie można więc postrzegać również w relacji do podlegającej podobnym przemianom postnarodowej literatury belgijskiej. Zresztą,

²⁵ Zob. L. Collès, M. Lebrun, *La Littérature migrante dans l'espace francophone. Belgique – France – Québec – Suisse*, InterCommunications & E.M.E., Fernelmont 2007, zwłaszcza s. 29 i następane.

²⁶ Zob. A. Morelli, *La „rital-littérature”. Étude interdisciplinaire d'une littérature „mineure”*, „Le carnet et les instants” 1993, nr 78, s. 18–20. Szerzej na temat tego pojęcia zob. poniżej rozdział *Kontekst wydawniczy i odbiorczy tekstów oraz ich charakter wspólnotowy i polityczny. „Ku literaturze mniejszej”*.

²⁷ Zob. P. Aron, *Littératures de l'immigration*, [w:] idem, *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Éditions Labor, Bruxelles 1995, s. 197–205.

²⁸ R. Bizek-Tatara et al., op. cit., s. 110.

²⁹ Ibid., s. 116.

mimo że Belgowie starali się w pewnych okresach – zwłaszcza na fali dziełnastowiecznego nacjonalizmu – stworzyć literaturę narodową, twórczość wielu pisarzy belgijskich zawsze trudno było wpisać w schemat literatur narodowych, zwykle definiowanych – za Herderem – przez ekwiwalencję „jeden naród, jeden język, jedna literatura”. Nawet przed oficjalnym nastaniem w Belgii federalizmu mieszkańcy tego kraju zdawali sobie sprawę z niejednorodności językowej i kulturowej swojej ojczyzny, a samo istnienie literatury „belgijskiej” jako odrębnej literatury narodowej często było podawane w wątpliwość.

1.3. Nurt literatury (post)migracyjnej w Belgii

Wymienione w tytule lata 1985 i 2018 nie wyznaczają oczywiście początku i końca literatury (post)migracyjnej w Belgii, a jedynie w pewnym stopniu umowne – zwłaszcza jeśli chodzi o tę drugą datę – ramy czasowe niniejszego studium. W pracy zbiorowej na temat historii literatury belgijskiej Anne Morelli wybrała rok 1986 i publikację powieści Girolama Santocona *Rue des Italiens* [Ulica Włochów] (która odniosła w Belgii spektakularny sukces czytelniczy) jako punkt wyjścia rozdziału poświęconego „literaturze metysażu”³⁰. Proponując datę o rok wcześniejszą, rok 1985, kiedy to ukazała się powieść Leïli Houari *Zeida de nulle part* [Zeida znikąd], która – być może z powodu bardziej pesymistycznej wymowy – nie wywołała aż tak dużego rezonansu czytelniczego, ale jej autorce należy oddać sprawiedliwość jako prekursorce. Choć nie były to rzecz jasna pierwsze teksty opublikowane przez autorów wywodzących się ze środowiska migranckiego³¹, wraz z utworami wydanymi w latach następnych (1987: *Affaires de famille* [Rodzinne sprawy] Thilde Barboni; 1988: *La Nuit par défaut* [Noc z braku] Alego Serghiniego), pozwalają uznać drugą połowę lat osiemdziesiątych XX wieku za okres, gdy mamy już do czynienia nie

³⁰ Zob. A. Morelli, 1986. *Girolamo Santocono publie Rue des Italiens. La littérature métisée*, [w:] *Histoire de la littérature belge. 1830–2000*, dir. par J.-P. Bertrand et al., Fayard, Paris 2003, s. 525–532. Autorka wyjaśnia, że do sukcesu książki wydatnie przyczyniła się liczna wspólnota Italo-Belgów (ok. 300 000 osób), którzy się w niej „odnaleźli”. Zaś „rodowici” Belgowie odkryli dzięki tej powieści przedstawiony ze swadą i humorem barwny świat swoich sąsiadów pochodzenia włoskiego.

³¹ Najbardziej znanym wcześniejszym przykładem jest bez wątpienia *La Légion du sous-sol* [Podziemny legion] Eugène’a Mattiata (1958), innym, równie ważnym, ale rzadko przywoływanym – *L’immigré Herschel Schaerbeeker raconte* [Imigrant Herschel Schaerbeeker opowiada] Zalka Kalba Bellera (1978).

z pojedynczymi twórcami, ale z narodzinami całego nurtu (post)migracyjnego w literaturze belgijskiej, który będzie się rozwijał w latach dziewięćdziesiątych XX oraz w XXI wieku. Początek tego nurtu nie tylko zresztą w Belgii, ale i we Francji oraz w Quebecu można datować na lata osiemdziesiąte XX wieku, jak czynią to na przykład Christiane Albert³² czy Piotr Sadkowski, który pisze, że jest to „epoka, w której wyłania się i rozwija pisarstwo migracyjne”³³, oraz podaje rok 1986 jako datę narodzin tego określenia w dyskursie krytycznym³⁴.

Rozwój literatury (post)migracyjnej spowoduje stopniowe powstawanie pewnego specyficznego horyzontu oczekiwań wśród czytelników, o czym świadczy na przykład wypowiedź Kenana Görgüna:

Pamiętam dziennikarzy, którzy kontaktowali się ze mną po ukazaniu się mojej pierwszej książki. [...] Interesowało ich moje tureckie pochodzenie i fakt, że byłem prawdopodobnie pierwszym pisarzem francuskojęzycznym o tym rodowodzie. Co za wspaniały przykład integracji, cóż za wysublimowana egzotyka! Chcieli, żebym im opowiedział, jak to jest być Turkiem i pisarzem. A przede wszystkim, co myślę o Turkach i o Belgii. [...] Wreszcie opublikowałem powieść, a oni chcieli, żebym opowiadał o emigracji. [...] Nie tylko nie-Turcy próbowali mi narzucić tę tematykę. Sami Turcy też mieli nadzieję, że będę pisał o n a s³⁵.

Görgün z lekkim sarkazmem opisuje tutaj tematyczny horyzont oczekiwań, jaki powstał wraz z rozwojem literatury (post)migracyjnej. Dystansuje się też wobec niego, ponieważ jego własna twórczość bardzo długo wcale nie wpisywała się w ten horyzont. Zadebiutował w 2005 roku, a dopiero w 2014, w swojej szóstej książce podjął tematykę migracyjną. Jego wypowiedź dobrze ilustruje specyficzną sytuację pisarza wywodzącego się ze środowisk imigranckich, którego często definiuje się przez pochodzenie, oczekując jednocześnie, że będzie ono determinowało tematykę jego twórczości. Dezyderaty takie formułują wobec niego zarówno odbiorcy z zewnątrz, jak i ci należący do wspólnoty, z której się wywodzi. Oczekuje się również, że przyjmie on rolę swego rodzaju eksperta w dziedzinie kontaktów międzykulturowych. Od tego rodzaju oczekiwań nie są także wolni zawodowi

³² Zob. Ch. Albert, op. cit., s. 196–197.

³³ P. Sadkowski, *Récits odysseïens. Le Thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011, s. 13.

³⁴ Ibid., s. 21.

³⁵ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody, Vents d'ailleurs*, La Roque d'Anthéron 2014, s. 44–46.

krytycy, a także badacze zajmujący się literaturą (post)migracyjną. Kategorie tę można więc uznać za konstrukt krytyczny wyrosły na gruncie praktyk odbioru literatury opierających się na pewnej rutynie społecznej. Niniejsze studium również wyrasta z tych praktyk. Nawet bowiem uznając zniecierpliwienie nimi Görgüna za uzasadnione – wynikające z redukcji twórczości autorów (post)migracyjnych do jednego aspektu – nie należy wywodzić z niego zakazu analizowania tego właśnie aspektu.

1.4. Kontekst wydawniczy i odbiorczy tekstów oraz ich charakter wspólnotowy i polityczny. „Ku literaturze mniejszej”

Omawiane tu utwory ukazały się, poza kilkoma wyjątkami, w niewielkich wydawnictwach i tylko nieliczne z nich są znane szerszej publiczności. Badacze, na przykład Luc Collès³⁶, często podkreślają niszowy charakter literatury (post)migracyjnej. Wyjątek stanowi *De cendres et de fumées* [Z popiołów i dymu] Philippe’a Blasbanda (1990), opublikowane przez prestiżowe francuskie wydawnictwo Gallimard i uhonorowane belgijską nagrodą Prix Victor Rossel. Autorzy pochodzenia włoskiego najczęściej publikują w wydawnictwie Éditions du Cerisier, które wyspecjalizowało się w twórczości (post)migracyjnej ze względu na swoje socjalizujące zacięcie. Innym wydawnictwem promującym tę twórczość jest M.E.O. (Mode Est-Ouest), które powstało jako organizacja *non profit*, pomagająca uchodźcom z byłej Jugosławii, ale też zaznajamiająca Belgów z twórczością pochodzących stamtąd artystów plastyków i pisarzy³⁷. Mimo że literatura (post)migracyjna stosunkowo rzadko gości w katalogach wielkich wydawnictw, zdarzają się teksty, których recepcja zyskuje szeroki zasięg. Opublikowana przez Éditions du Cerisier *Rue des Italiens* Girolama Santocona była pierwszą książką (post)migracyjną, która odniosła większy sukces. Sporą poczytnością cieszyły się też utwory autorki, która dopiero w późnej fazie twórczości wróciła do kwestii swojego włoskiego pochodzenia: mowa o Nicole Malinconi i jej książkach *Da solo* [Sam] (1997) oraz *À l'étranger* [Za granicą] (2003). Powieść Pie Tshibandy *Un fou noir au pays des Blancs* (Czarny wariat w krainie białych, 1999)³⁸ odniosła sukces

³⁶ Zob. L. Collès, M. Lebrun, op. cit., s. 29.

³⁷ Zob. <https://www.meo-edition.eu/historique.html> (20.08.2018).

³⁸ Przekład fragmentu utworu ukazał się w „Nowej Dekadzie Krakowskiej” 2016, nr 4–5 (26–27), s. 94–101.

przede wszystkim w wersji scenicznej, jako *one man show*, odgrywany przez samego autora, który zresztą jest przypadkiem szczególnym, bo zanim z powodów politycznych musiał osiedlić się w Belgii, był jednym z najbardziej poczytnych pisarzy w rodzinnym Kongu³⁹.

Wspomniane sukcesy można zapewne łączyć z takimi zjawiskami kulturowymi jak postmodernistyczna fascynacja innością czy odrodzenie egzotyki⁴⁰. Twórczość bardzo wielu autorów wywodzących się ze środowisk imigranckich zajmuje jednak w polu literackim miejsce peryferyjne. Wiąże się to również z faktem, iż rzadko są oni zawodowymi pisarzami, literatura często stanowi dla nich zajęcie poboczne i nie mają ugruntowanej pozycji w środowisku literackim. Przykładem szczególnie wyrazistym tego aspektu twórczości (post)migracyjnej są *No woman's land* [Kraj bez kobiet] (2007) i *Nora, le chemin vers la lumière* [Nora, droga ku światłu] (2009), które zostały napisane wspólnie przez kilkudziesięciu pisarzy amatorów – migrantów uczestniczących w warsztatach prowadzonych przez zawodowego pisarza Ricarda Montserrata, francusko-chilijskiego twórcę o korzeniach katalońskich, mającego duże doświadczenie w pracy z nieprofesjonalistami (m.in. bezrobotnymi, Romami, uchodźcami)⁴¹.

Wydaje się, że ich peryferyjna pozycja w polu literackim to główny powód pojawiania się w niektórych tekstach przedmów przedstawiających autorów oraz ich utwory. Znajdziemy je między innymi w książkach *Zeïda de nulle part* Leïli Houari, *Rue des Italiens* Girolama Santocona, *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!* [Jezdeś Aïcha, a nie Jozefina!⁴²] Miny Oualdhadj (2008) oraz *Le Bouillon noir de ma mère* [Czarny bulion mojej matki] Maria Gotta (2015). W tych przypadkach chodzi o przedmowy allograficzne⁴³, a nie odautorskie. Wydaje się, że spełniają one główne funkcje wyodrębnione przez Gérarda Genette'a⁴⁴, takie jak ułatwienie lektury i pokierowanie nią, funkcję informacyjną (np. w przedmowie do książki Miny

³⁹ Zob. B. Malela, (*Hyper*)*mobilité et littérature migrante en Belgique postcoloniale. L'exemple d'Un fou noir au pays des Blancs de Pie Tshibanda*, „Synergies Pays Riverains de la Baltique” 2007, nr 4, s. 81–92, zwłaszcza s. 85.

⁴⁰ Na ten temat zob. np. J.-F. Staszak, *Qu'est-ce que l'exotisme?*, „Le Globe” 2008, nr 148, s. 27.

⁴¹ Na podstawie materiałów uzyskanych od Ricarda Montserrata w ramach korespondencji mailowej.

⁴² Specyficzny zapis polskiej wersji tytułu jest tutaj stosowany celowo, aby oddać jego nietypowy zapis w wersji francuskiej, co zostanie wyjaśnione w dalszych partiach tej części.

⁴³ Zgodnie z klasyfikacją G. Genette'a przedstawioną w pracy *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 2002.

⁴⁴ Na temat funkcji przedmów allograficznych zob. *ibid.*, s. 267–275.

Oualldlhadj pojawiają się m.in. informacje biograficzne na temat autorki, w tej poprzedzającej utwór Maria Gotta objaśnienia dotyczące wspomnieniowej genezy dzieła) oraz funkcję rekomendacyjną (każda z przedmów stanowi oczywiście pochwałę następującego po niej utworu). Jak zauważył Genette, przedmowy są tym rodzajem paratekstu (tekstu pobocznego w opozycji do tekstu właściwego utworu), który zbliża się do metatekstu, czyli komentarza krytycznego lub interpretacyjnego⁴⁵. Punktem wspólnym większości omawianych przedmów jest dążenie do interpretacji literatury (post)migracyjnej w kategoriach wspólnotowych: autorzy stają się reprezentantami wspólnot narodowych, z których pochodzą, bądź wspólnoty imigrantów w ogóle; przypisana im zostaje pewna tożsamość zbiorowa.

Na przykład w *Zeida de nulle part* Martine Charlot rozpoczyna swoją przedmowę od przypomnienia słynnego marszu o równouprawnienie imigrantów i przeciw rasizmowi, który odbył się w 1983 roku we Francji, i przedstawia Leïlę Houari jako „najbardziej reprezentatywną dla tego pokolenia młodzieży pochodzenia imigranckiego”⁴⁶, które zaczęło walczyć o swoje prawa, zwłaszcza o prawo do zachowania odrębności kulturowej w kraju osiedlenia. Nieco dalej określa je jako „pokolenie młodzieży obcego pochodzenia, które nie zgadza się, by inni, to znaczy rzekomi europejscy specjaliści od imigracji, mówili za nie”⁴⁷. Wpisuje więc aktywność pisarską autorki w szerszy proces odzyskiwania przez imigrantów głosu, również w sztuce i mediach, bo podaje przykłady z literatury, radia, muzyki, kina i twórczości wideo. W jej oczach Houari jest zwłaszcza reprezentantką „wszystkich młodych kobiet wywodzących się z Maghrebu”, które doświadczają „napięć między wymaganiami rodziny [...] a pokusami cywilizacji zachodniej”⁴⁸. Pisarka staje się w ten sposób figurą pokoleniową. Jej twórczość zaś okazuje się „środkiem wyrażania odczuwanego niepokoju w sposób pozytywny”. Reprezentuje ona tę „dwujęzyczną i dwukulturową młodzież”, która „może się posłużyć językiem francuskim, aby go przekształcić w wehikuł swojej specyficznej wyobraźni”, zaś „jej głos odbija się echem u tysięcy innych”, dlatego „mogłaby się przyczynić do uświadomienia szerokiemu kręgowi odbiorców, co przeżyła podobna do niej młodzież w całej Europie”⁴⁹.

⁴⁵ Zob. *ibid.*, s. 273.

⁴⁶ M. Charlot, *Préface*, [w:] L. Houari, *Zeida de nulle part*, L'Harmattan, Paris 1985, s. 7.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 11.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 7–8.

⁴⁹ Ten cytat i poprzednie: *ibid.*, s. 8.

Martine Charlot postrzega Leilę Houari jako *porte-parole* wspólnoty (post)migracyjnej. Przedstawia jej książkę jako wyraz jednostkowych doświadczeń – zarazem autorki i bohaterki, bo utożsamia je, pisząc o Zeïdzie-Leïli⁵⁰ – a jednocześnie poddaje te ostatnie uniwersalizacji jako doświadczenia pokoleniowe, wykraczające poza granice narodowe i wspólne potomkom imigrantów w całej Europie. Zakłada też istnienie „specyficznej wyobraźni” właściwej „dwujęzycznej i dwukulturowej młodzieży”. Wyraźnie także obarcza literaturę (post)migracyjną pewną misją społeczną: przekazywania doświadczeń wspólnot imigranckich reszcie społeczeństwa. Można w takiej interpretacji tej literatury odnaleźć cechy tak zwanej literatury mniejszej, zdefiniowanej przez wspomnianych już Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, to znaczy jej wymiar wspólnotowy i polityczny. Wynika on zarówno ze skojarzenia twórczości Houari z wydarzeniem politycznym, jakim był marsz z 1983 roku, jak i z uznania jej za głos zbiorowy i przypisania jej funkcji społeczno-politycznej.

Również autor przedmowy do *Rue des Italiens*, Tony Borriello, interpretuje książkę Girolama Santocona w kategoriach wspólnotowych. Różnica polega na tym, że sam wywodzi się ze wspólnoty imigrantów, więc w jego tekście wszechobecne są zaimki pierwszej osoby liczby mnogiej („my”, „nasze”, „nasi” itp.), odsyłające do tożsamości zbiorowej wspólnej jemu oraz autorowi książki. Zarówno Santocona, jak i siebie samego Borriello definiuje jako przedstawicieli pokolenia imigranckich synów. Choć *Rue des Italiens* dotyczy imigracji włoskiej, wspólnotowe „my”, które tworzy Borriello, obejmuje zarówno „eks-Włochów”, jak i „eks-Hiszpanów”, „eks-Marokańczyków” oraz „eks-Turków”⁵¹, można je więc interpretować jako mieszczące w sobie imigrantów w ogóle. Autor pyta, czy ci ostatni nie są „Indianami Walonii”, a książkę przedstawia jako reakcję na „groźbę zapomnienia lub marginalizacji”, sprawiającą, że „opiewanie naszej historii stało się nagłą potrzebą”⁵². Borriello wydaje się więc przekonany o istnieniu pewnego doświadczenia wspólnego wszystkim migrantom; książka Santocona miałaby być jego wyrazem. Doświadczenie to wynika nie tylko z podobnej historii wspólnot imigranckich, ale również nieobecności tej historii w oficjalnych dziejach Walonii (francuskojęzycznego regionu Belgii) – stąd zapewne odniesienie do Indian, również marginalizowanych

⁵⁰ Dokonując tego utożsamienia, zmienia pisownię imienia bohaterki, aby upodobnić je do imienia autorki.

⁵¹ T. Borriello, *Préface*, [w:] G. Santocono, *Rue des Italiens*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2001, s. 7 (nienumerowana).

⁵² *Ibid.*, s. 7–8 (nienumerowane).

w historii Stanów Zjednoczonych czy krajów Ameryki Południowej. Borriello patrzy więc na utwór Santocona jako na gest polityczny, polegający na domaganiu się uzupełnienia dziejów Belgii o element imigrancki.

Na poziomie recepcji, której świadectwem są przedmowy allograficzne, literatura (post)migracyjna wykazuje więc co najmniej dwie cechy „literatury mniejszej” w znaczeniu, jakie temu terminowi nadali Deleuze i Guattari: wspólnotowość i polityczność. Jak piszą francuscy filozofowie: „[d]rugą cechą charakterystyczną mniejszych literatur jest ich całkowite upolitycznienie”, a „[t]rzecią cechą charakterystyczną mniejszych literatur jest to, że wszystko nabiera tu wymiaru wspólnotowego”⁵³. Wspólnotowość i polityczność można zresztą uznać za zjawiska powiązane, jeśli przyjmiemy za Jacques’em Rancièrè’em, że „[f]ilozofia polityczna jest dziedziną, która podejmuje refleksję nad tym, jak powstaje wspólnota polityczna, dlaczego i w jaki sposób ludzie, jednostki gromadzą się we wspólnocie”⁵⁴. Również w przypadku prozy (post)migracyjnej wymiary wspólnotowy i polityczny splatają się ze sobą i ona także, przez skupienie się na historii migracji, sięga do początków wspólnot imigranckich.

Forma i treść niektórych utworów w szczególny sposób zachęcają do postrzegania prozy (post)migracyjnej w kategoriach wspólnotowych i politycznych oraz traktowania jej jako zbiorowego głosu imigrantów. Dla przykładu w *Dindrze* Girolama Santocona (1998) narrator włącza głosy wielu postaci do narracji, systematycznie stosując mowę pozornie zależną, w ramach której głosy bohaterów stapiają się z głosem narratora. Taka polifoniczna narracja staje się swego rodzaju zbiorową wypowiedzią imigrantów pochodzenia włoskiego. W przypadku utworów *No woman’s land* i *Nora, le chemin vers la lumière* na odczytanie w kategoriach wspólnotowych pozwala również typ autorstwa – są to przykłady twórczości zbiorowej. Na okładkach jako twórcy figurują Ricardo Montserrat oraz Annexe 26 bis. Atelier belge de création d’une littérature et d’un cinéma de l’exil [Aneks 26 bis. Belgijskie warsztaty literatury i kina wygnańczego], a teksty poprzedzają imienne listy wszystkich współautorów. Chodzi więc o zbiorowy głos migrantów w sensie zupełnie dosłownym. Również narratorom innych dzieł zdarza się przyjmować rolę *porte-parole* wspólnot, do których należą, przemawiać niejako w ich imieniu, a więc spełniać funkcję

⁵³ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A. Z. Jaksender, K. M. Jaksender, wstęp i red. C. Rudnicki, Wydawnictwo Éperons-Ostrogi, Kraków 2016, s. 86 oraz 89–90 (tłumaczenie częściowo zmienione).

⁵⁴ J. Rancièrè, *Entretien avec Julia Christ et Bertrand Ogilvie*, „Cahiers critiques de philosophie” 2017, nr 17, s. 177.

uwypuklaną przez autorów przedmów. Bohater-narrator *Rue des Italiens* wprost posługuje się określeniami „nasza mała wspólnota” czy „u nas”⁵⁵.

Niektórzy narratorzy tworzą pod-wspólnoty w ramach społeczności imigranckiej. Narratorka *Sous le rideau, la petite valise brune* [Mała brązowa walizka za kotarą] (2017) Françoise Thiry tak określa wspólnotę, do której należy: „My, metyskie dzieci urodzone w koloniach...”⁵⁶. Postuluje jednocześnie: „przestańmy się skarżyć i budujemy mosty”⁵⁷. Występuje więc z propozycją rewindykacji pozytywnej tożsamości metyskiej, której sednem ma być łączenie przeciwieństw. Narratorka *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!* mówi z kolei „my, dziewczyny”⁵⁸, tworząc „dziewczyńską” pod-wspólnotę w ramach społeczności imigrantów z krajów muzułmańskich i opisując opresję, jakiej są w niej poddawane córki. Poszczególni narratorzy w różny sposób modelują więc wspólnotę, której czują się reprezentantami, a już sam sposób nakreślenia jej granic stanowi przecież gest polityczny. Narratorka Miny Ouadlhadj ujmuje wspólnotę nie tylko w kategoriach płciowych, ale i pokoleniowych, nazywając swoje pokolenie „poświęconym”⁵⁹. Wyraźnie też krytykuje patriarchalny charakter społeczności, z której pochodzi. Jej książka jest więc potrójnie polityczna: jako krytyka rasizmu, ale też krytyka islamizmu przeprowadzona z wnętrza społeczności muzułmańskiej oraz feministyczna krytyka patriarchy. Dlatego wymiaru wspólnotowo-politycznego omawianych tekstów nie należy bynajmniej rozumieć jako idealistycznej wizji migrantów, przedstawiania ich jedynie w roli ofiar belgijskiego rasizmu i domagania się dla nich praw. Wymiar ten może się również realizować przez krytyczną prezentację wspólnot pochodzenia.

W utworze *Anatolia Rhapsody* Kenana Görgüna narrator także często używa pierwszej osoby liczby mnogiej, jednak tutaj to „my” jest zaimkiem o zróżnicowanym zasięgu znaczeniowym. Jak zauważyła Marie Giraud-Claude-Lafontaine, w zależności od fragmentu odsyła ono do rodziny narratora, jego pokolenia, tureckich imigrantów, imigrantów w ogóle, obcokrajowców albo nawet całej ludzkości. Podobnie jest w książce *Les Aventures d'un musulman d'ici* [Przygody tutejszego muzułmanina] Ismaëla Saidi (2015), w której „my” czy „u nas” raz oznacza wszystkich muzułmanów, innym razem europejskich wyznawców islamu, rodzinę

⁵⁵ G. Santocono, *Rue...*, op. cit., odpowiednio s. 39, 51 i 52.

⁵⁶ F. Thiry, *Sous le rideau, la petite valise brune*, Éditions M.E.O., s.l. 2017, s. 164.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ M. Ouadlhadj, *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*, Éditions Clepsydre, Nivelles 2011, s. 74.

⁵⁹ Ibid., s. 76.

narratora, pokolenie, do którego należy, lub też Belgów. Odpowiada to zauważonej przez Tristana Garcíę konstytutywnej niestabilności znaczeniowej zaimków pierwszej osoby liczby mnogiej: „Pierwsza osoba liczby mnogiej ma tę szczególną właściwość, w odróżnieniu od pierwszej osoby liczby pojedynczej, że pozwala na nieustanną zmianę zakresu, bo może oznaczać zarówno «ciebie i mnie», jak i cały świat ożywiony, a nawet wykraczać poza niego”⁶⁰. Co więcej, określanie zakresu „nas” jest zdaniem Garcíi gestem na wskroś politycznym, samą podstawą polityki⁶¹. U Görgüna również zaimki drugiej osoby liczby pojedynczej oraz mnogiej nie mają stałego zakresu znaczeniowego: obejmują one czytelników, ale w niektórych ustępach również imigrantów, których historię opowiada narrator⁶².

Z podobną grą zasięgiem znaczeniowym zaimków mamy do czynienia w *Dindrze*. Sprawia ona, że granica między odbiorcami a postaciami chwilami się zaciera. Narrator staje się w ten sposób nie tylko rzecznikiem wspólnoty imigranckiej, ale próbuje – być może na przekór podziałowi na „nas” i „ich”, którego dokonuje się w dyskursach ksenofobicznych, ale też „eksperckich”⁶³ – ustanowić wspólnotę migrantów i Belgów, a nawet wszelkich możliwych czytelników książki. W innych utworach (np. w *Les Aventures d’un musulman d’ici*) jednym ze sposobów na jej ustanowienie są częste zwroty do odbiorców, tworzące między nimi a narratorem bliską, wręcz familiarną relację. U Görgüna również tytuł tekstu – *Anatolia Rhapsody* – wskazuje na jego wymiar wspólnotowy. Jak wiadomo, rapsodowie to „wędrownicy recytatorzy poezji epickiej w starożytnej Grecji”, zaś rapsod – „fragment większego poematu epickiego lub samodzielny utwór poetycki utrzymany w podniosłym stylu, sławiący znanego bohatera lub ważne wydarzenie”⁶⁴. W *Anatolia Rhapsody* czy *Les Aventures d’un musulman d’ici* wydarzeniem tym staje się migracja, a migranci bywają poddawani epickiej heroizacji. Z tego powodu można odczytywać te utwory jako swoiste prozatorskie epepeje (post)migracyjne. Ale również dlatego, że podnoszą migrację do rangi doświadczenia ogólnoludzkiego i zachęcają odbiorców do identyfikowania się z bohaterami. Starają się więc ustanowić

⁶⁰ T. Garcia, *Nous*, Grasset, Paris 2016, s. 9.

⁶¹ Ibid., s. 10–11.

⁶² Zob. M. Giraud-Claude-Lafontaine, *Kenan Görgün, enfant de l’exil et repriseur d’histoires dans Anatolia Rhapsody*, „Acta Philologica” 2017, t. 51, s. 278.

⁶³ Na ich temat zob. J.-C. Métraux, *La Migration comme métaphore*, La dispute, Paris 2017, zwłaszcza s. 121, 135.

⁶⁴ *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2010, s. 461.

wspólnotę o bardzo szerokim zasięgu, niekoniecznie związaną z afirmacją jednej grupy czy domaganiem się dla niej uznania w wymiarze politycznym.

Niektóre utwory problematyzują jednak postrzeganie wszystkich imigrantów jako wspólnoty i istnienie (post)migracyjnej tożsamości zbiorowej. W *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure* [Ta ciemna skała też zażądała swojej działki] (2007) Olinda Slongo podkreśla, że „próbuj[e] być wyrozumiała dla cudzoziemców, bo nigdy nie zapomniał[a], jak trudna i przerażająca jest ich sytuacja”⁶⁵, ale samo to stwierdzenie pokazuje, że poczucie wspólnoty z innymi migrantami nie jest niczym automatycznym. W wielu tekstach pojawia się zresztą wprost motyw rasizmu i ksenofobii wśród samych imigrantów. Rozmawiając o „miasteczku Włochów”, dzielnicy swojej miejscowości niegdyś zamieszkałej przez przybyszy z Włoch, którzy ustąpili miejsca Turkom i Marokańczykom, Giacomo, syn włoskiego imigranta będący jednym z bohaterów *Dinddry*, mówi o „Arabach, którzy przyjechali do Belgii, żeby odebrać chleb Włochom!”⁶⁶. Wywodzący się ze środowiska imigranckiego bohater używa tutaj języka charakterystycznego dla dyskursów ksenofobicznych, przez co jego słowa zyskują wydźwięk wręcz humorystyczny. W wielu utworach widać więc, że hipotetyczna „wspólnota imigrancka” obejmuje co najwyżej przybyszy z tego samego kraju lub regionu i rzadko rozciąga się na wszystkich allochtonów. Częstszy jest motyw konkurencji między nimi, odtwarzającej podziały narodowościowe i wykluczającej poczucie wspólnotowości.

Również w powieści Giovanniego Lentiniego *Francesco et François* [Francesco i François] (2011) pojawia się wątek międzyimigranckiej ksenofobii. Jeden z bohaterów, Alberto Azzonili, mówi, że „nie czuj[e] się bezpieczny przez tych wszystkich cudzoziemców”⁶⁷, co inny włoski emigrant, Enzo, komentuje jako nastawienie dość częste wśród swoich rodaków osiedlonych w Belgii. A starając się je wyjaśnić, bo wydaje mu się zaskakujące u osób mających za sobą podobne przeżycia, wysuwa między innymi następujące hipotezy: „jakby musieli poniżyć nowo przybyłych, żeby poczuć, że sami się zintegrowali. A może, odrzucając ich, chcą się zdystansować od swojej bolesnej przeszłości?”⁶⁸. Przedstawia więc międzyimigrancką ksenofobię jako swego rodzaju postawę kompensacyjną. Te

⁶⁵ O. Slongo, *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2007, s. 88.

⁶⁶ G. Santocono, *Dinddra*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 1998, s. 26.

⁶⁷ G. Lentini, *Francesco et François*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2011, s. 69.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

wyjaśnienia zaproponowane przez bohatera współbrzmia z refleksjami Zygmunta Baumana na temat braku solidarności z imigrantami u tych spośród mieszkańców Zachodu, którzy sami żyją w trudnych warunkach:

Dla ludzi żyjących na marginesie, sądzących, że sięgnęli dna, odkrycie istnienia innego dna, które znajduje się poniżej tego, na jakie sami zostali zepchnięci, jest zbawienne, bo pozwala im odzyskać ludzką godność i resztki szacunku do samego siebie. Przybycie masy bezdomnych imigrantów pozbawionych [...] praw człowieka, stwarza ku temu (rzadką) okazję⁶⁹.

Niektórzy autochtoni odgradzają się od allochtonów, ale również wśród tych ostatnich zdarzają się tacy, którzy tworzą hierarchię między sobą a migrantami później przybyłymi do Belgii. Dla przykładu w *Dindrze* potomkowie imigrantów włoskich, polskich i marokańskich pozornie tworzą zgraną paczkę, a jednak nawet wśród nich pojawiają się napięcia: Popof, którego ojciec wyemigrował z Polski z powodów politycznych, z pogardą mówi o emigracji ekonomicznej ojca swojego włoskiego przyjaciela Pino, „sprzedanego jak niewolnik”⁷⁰. Choć w wielu utworach można znaleźć sygnały zachęcające do odczytywania ich w kategoriach wspólnotowych, w świecie przedstawionym nie brakuje również konfliktów między imigrantami, zwłaszcza „starymi” a „nowymi”, co zaprzecza istnieniu obejmującego ich wszystkich poczucia przynależności do jednej wspólnoty i stawia pod znakiem zapytania istnienie (post)migranckiej tożsamości zbiorowej.

Mimo tych problemów wielu autorów literatury (post)migracyjnej poszukuje jakiejś formy wspólnotowości. Jak już dało się zauważyć w przedmowie do *Rue des Italiens*, wymiar wspólnotowy jest często łączony z historycznym. Przykładem może być należąca do zbioru *Le Bouillon noir de ma mère* Maria Gotta opowiadanie *Ferrina*, którego narrator stwierdza: „Uwielbiam muzeum życia walońskiego, które regularnie odwiedzam, ale żałuję, że zabrakło w nim miejsca dla imigrantów, którzy należą do historii Walonii”⁷¹. Z kolei w opowiadaniu *Salvatore Patella* narrator z rozrzewnieniem wspomina, jak odnalazł ślady swojego dziadka w muzeum imigracji na Ellis Island. Można zaryzykować stwierdzenie, że brak

⁶⁹ Z. Bauman, *Obcy u naszych drzwi*, przeł. W. Mincer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 19.

⁷⁰ G. Santocono, *Dindra*, op. cit., s. 98.

⁷¹ M. Gotto, *Le Bouillon noir de ma mère*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2015, s. 104.

tego rodzaju muzeum w Belgii⁷² w pewien sposób rekompensuje literatura (post)migracyjna, odtwarzająca historię wielu wspólnot imigranckich przez opowiadanie o losach ich przedstawicieli. Spełnia ona w ten sposób swoistą „funkcję muzealną” – funkcję „miejsca pamięci”, żeby posłużyć się wyrażeniem spopularyzowanym przez Pierre’a Norę.

Opowiadanie *Cachez-vous sous les bancs* [Ukryjcie się pod ławkami] można interpretować jako rodzaj metatekstu komentującego tę właśnie funkcję⁷³. Bohater-narrator, Mario, odkrywa w podziemiach Liège miejsce, które nazywa „muzeum imigrantów albo imigracji”⁷⁴, wypełnione butelkami, z których każda zawiera kartki z opisanymi przez samych zainteresowanych własnymi historiami. Miejsce jest dziełem tajemniczej wspólnoty, która zajmuje się między innymi zbieraniem tych „świadczeń” i do której Mario dołącza. Bohater-narrator i zarazem autor staje się więc członkiem społeczności podtrzymującej pamięć o imigracji, tym bardziej że opowiadania składające się na jego książkę można porównać do tych zamkniętych w butelkach w podziemnym świecie, który odkrywa. Dłatego *Cachez-vous sous les bancs* – najdłuższy tekst w całym zbiorze, liczący czterdzieści trzy strony – możemy uznać za autokomentarz do prozy (post)migracyjnej jako zjawiska wspólnotowego i politycznego oraz swoistego „narracyjnego muzeum”. Skrajne upolitycznienie kwestii migracyjnych przez ruchy nacjonalistyczne – w Belgii na przykład partię N-VA (Nieuw-Vlaamse Alliantie, czyli Nowy Sojusz Flamandzki) – sprawia, że już samo włączanie historii imigracji – nawet w formie literackiej – do dziejów Belgii staje się działaniem politycznym, jako akt uznania wkładu migrantów

⁷² Wśród niedawnych prób upamiętnienia imigracji w Belgii warto odnotować wystawę inaugurującą ponowne otwarcie po zamachu terrorystycznym Muzeum Żydowskiego w Brukseli, poświęconą właśnie imigracji w stolicy: „Bruxelles, terre d'accueil?” (od 13 października 2017 do 18 marca 2018 roku), która – jak informuje towarzyszące jej *Dossier pedagogiczne* – jest drugim (po Dubaju) najbardziej kosmopolitycznym miastem na świecie (żyją w niej przedstawiciele 184 narodowości, a 62 procent mieszkańców urodziło się poza Belgią). Zob. B. Benvindo, P. Falek Alhadef, Ch. Kesteloot, *Bruxelles, terre d'accueil? Dossier pédagogique*, Musée Juif de Belgique, Bruxelles 2017, s. 30.

⁷³ Znajduje tu potwierdzenie analiza Mieczysława Dąbrowskiego o metatekstualnym charakterze tej literatury, przejawiającym się w tym, że „w niemal wszystkich tekstach migracyjnych czytelny jest poziom meta” (M. Dąbrowski, *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna...*, op. cit., s. 407). W omawianym opowiadaniu autokomentarz przyjmuje formę pośrednią (metatekstualne odczytanie wymaga pewnej decyzji interpretacyjnej) i dotyczy zwłaszcza wymiaru politycznego literatury (post)migracyjnej. Bardziej bezpośrednia forma metatekstualności i nieco inny jej aspekt są omówione poniżej, w rozdziale zatytułowanym *Autotematyzm*.

⁷⁴ M. Gotto, op. cit., s. 68.

w tworzenie państwa. Co więcej, w analizowanym opowiadaniu pojawia się też wątek neonazistowskich bojówkarzy, którzy w podziemiach Liège urządzają sobie arsenał i których Mariowi udaje się z pomocą policji stamtąd wykurzyć. W ten sposób strażnicy imigranckiej pamięci, pomagający też współczesnym migrantom, stają się jedynymi dysponentami podziemi miasta. Jednak podziemny charakter ich działalności wiele mówi o skali zaniedbań w oficjalnym upamiętnianiu historii imigracji w Belgii.

Wydaje się, że literatura (post)migracyjna jest jedną z praktyk kulturowych, w ramach których odbywa się raczej poszukiwanie wspólnoty i tożsamości zbiorowej niż ich proste przedstawianie. Jak już zauważono wyżej, często chodzi jednak o wspólnotę szerszą niż tylko imigrancka. W utworach należących do korpusu szersze poczucie wspólnotowości ze szczególną częstotliwością pojawia się w epizodach związanych z uczestnictwem w kulturze. Bohater *Un fou noir au pays des Blancs* przez długi czas po przyjeździe do Belgii czuje się osamotniony i wyobcowany. Poznanie literatury belgijskiej staje się jednym z ważnych czynników umożliwiających mu przezwycięzenie tego poczucia. Zapoznawszy się z twórczością oraz biografią André Baillona, znanego belgijskiego pisarza z pierwszej połowy XX wieku⁷⁵, nazywanego przez kolegów „kolorowym”, ponieważ był rudy, Masikini zyskuje poczucie wspólnoty z tym „wykluczonym” Belgiem. Również w znanej powieści Madeleine Bourdouxhe *La Femme de Gilles*⁷⁶ [Żona Gilles’a] odnajduje uniwersalną tematykę i problemy egzystencjalne wspólne Afrykańczykom i Europejczykom. Literatura pomaga więc Masikiniemu poczuć wspólnotę z Belgami. W przypadku bohatera utworu *Les Aventures d’un musulman d’ici* podobną rolę odgrywa muzyka. Oto jak opisuje on swój udział w koncercie Jeana-Jacques’a Goldmana:

Rozglądałem się wokół: wszyscy byliśmy różni [...], ale przez jeden wieczór, nim wybrzmiało kilka piosenek, byliśmy do siebie podobni. Mieliśmy „wspólny mianownik”. Obraz tej sali śpiewającej jednym głosem, z którym zlewał się mój własny, na długo zapadł mi w pamięć. [...] Zdałem sobie sprawę, że mam coś wspólnego z wieloma osobami mieszkającymi w tym samym mieście co ja, lubiącymi te same piosenki co ja, ale różniącymi się ode mnie⁷⁷.

⁷⁵ Na jego temat zob. np. J. Falicki, *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 242–243.

⁷⁶ Na jej temat zob. R. Bizek-Tatara et al., op. cit., s. 91–93.

⁷⁷ I. Saidi, *Les Aventures d’un musulman d’ici*, La boîte à Pandore, Paris 2015, s. 93.

Wspólnoty nie wyznacza tu narodowość czy religia, ale obecność w tej samej przestrzeni, gusta artystyczne czy wreszcie udział w przeżyciu estetycznym. I nie przekreślają jej różnice.

To poczucie wspólnoty ulega zwielokrotnieniu w czasie przedstawień napisanej przez Saidiego sztuki *Djihad* [Dżihad] (2014) oraz towarzyszących im dyskusji z publicznością, których opis kończy jego książkę. Wtedy znów pojawia się zarówno postulat, jak i doświadczenie wspólnotowości:

Opowiadałem im [...], że nasze różnice są nic nieznaczące wobec tego, co jest nam wspólne. [...] Miałem ich przed sobą i byli tak bardzo do mnie podobni. Czarni i Biali, Żydzi, chrześcijanie, muzułmanie, ateści, homo i hetero, byli jak ja. Szukali siebie. [...] Moja historia była trochę ich historią. I to przedstawienie, które miało opowiadać o dżihadzie gdzieś na drugim końcu świata, ostatecznie mówiło... o mnie, o nas...⁷⁸

Autor utożsamia się ze zróżnicowaną publicznością swojej sztuki. Tym razem to jego własna twórczość przynosi mu doświadczenie wspólnotowości. Nie opiera się ono na rasie, religii czy orientacji seksualnej, ale na wspólnym przeżyciu estetycznym, tożsamym z przeżyciem egzystencjalnym. Choć literatura (post)migracyjna bywa interpretowana jako zbiorowy głos migrantów, pokazuje ona ich przynależność do wielu wspólnot, z których migracyjna niekoniecznie jest najważniejsza.

1.5. Tematyzacja migracji i postać migranta

Jak już zauważono na wstępie, jednym z podstawowych elementów konstytutywnych prozy (post)migracyjnej jest obecność w tekście tematu migracji i postaci migranta. Bardzo wiele wspólnot imigranckich w Belgii posiada swoich literackich reprezentantów. Ślady międzywojennej emigracji żydowskiej z Polski odnajdujemy w książce *Bubelè. L'Enfant à l'ombre* [Bubele. Dziecko w cieniu] Adolphe'a Nysenholca (2007), opowiadającej o losach żydowskiej rodziny, która emigruje z Góry Kalwarii do Brukseli⁷⁹, a także w *Un monde sur mesure* [Świat na miarę] Nathalie Skowronek (2017), gdzie przedstawione są między innymi przenosiny prababki autorki, Lili, z Warszawy do Charleroi. Temat emigracji z Polski związanej

⁷⁸ Ibid., s. 174–175.

⁷⁹ Jednak utwór ten jest przede wszystkim zapisem wojennych przeżyć tytułowego bohatera, ukrywanego przez belgijską rodzinę.

z wydarzeniami II wojny światowej pojawia się w książkach Isabelle Bielecki *Les Mots de Russie* [Rosyjskie słowa] (2006), Jerzego Hildebranda *Wanda* (2013) i Annick Walachniewicz *Il ne portait pas de chandail* [On nie nosił swetra] (2018). Emigracja polityczna – po wydarzeniach 1956 roku na Węgrzech – jest tematem powieści *Le Train des enfants* [Dziecięcy pociąg] Yves'a Caldora (2001). Emigracja z Czechenii znajduje się w centrum powieści *No woman's land* autorstwa grupy migrantów pod opieką Ricardo Montserrata. Istnieją też utwory związane z migracją polityczną z krajów afrykańskich, na przykład wspomniany już *Un fou noir au pays des Blancs* Kongijczyka Pie Tshibandy, *Nora, le chemin vers la lumière*, również napisana przez grupę migrantów oraz Ricardo Montserrata, *Retour à Muganza. Récit d'un avant-génocide* [Powrót do Muganzy. Opowieść sprzed ludobójstwa] Rwandyjki Marie Niyonteze (2011). Literackim wyrazem migracji z krajów azjatyckich, a dokładniej z Wietnamu, jest powieściowa trylogia Tuyêt-Nga Nguyên, składająca się z utworów *Le Journaliste français* [Francuski dziennikarz] (2007), *Soleil fané* [Wyblakłe słońce] (2009) oraz *Les Guetteurs de vent* [Polując na wiatr] (2013). Migracje kolonialne i postkolonialne, związane z historią Konga oraz Burundi, ale pozbawione bezpośredniej motywacji politycznej, znajdują się w centrum twórczości Alberta Russo, zwłaszcza utworów *Sang mêlé ou Ton fils Léopold* [Mieszaniec, czyli Twój syn Leopold] (1990)⁸⁰ oraz *Exils africains* [Afrykańskie wygnania] (2010), a także powieści Françoise Thiry *Sous le rideau, la petite valise brune*.

Bardzo liczne są utwory zdające sprawę z powojennej włoskiej emigracji ekonomicznej, związanej ze wspomnianymi wyżej porozumieniami węglowymi, w ramach których do Belgii przybywali głównie robotnicy mający pracować w kopalniach, z czasem sprowadzający swoje rodziny. Powieść Girolama Santocona *Rue des Italiens* opowiada o życiu kolonii włoskich imigrantów w górniczej miejscowości Morlanwelz; temat ten podejmuje także późniejszy utwór Santocona, zatytułowany *Dind-dra*. Wokół losów włoskiej imigracji są też osnute – w większości autobiograficzne – teksty Thilde Barboni *Affaires de famille*, Francisa Tessy *Les Enfants polenta* [Polentowe dzieci] (1996), wspomniane wyżej utwory Nicole Malinconi, jak również Carmeliny Carracillo *L'Italienne* [Włoszka] (1999), Olindy Slongo *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure*, Giovanniego Lentinięgo *Francesco et François*, Lorenza Cecchiego *Faux témoignages* [Fałszywe świadectwa] (2014) i Maria Gotta *Le Bouillon noir de*

⁸⁰ W przypadku jednego z głównych bohaterów tego utworu motyw emigracji ze Stanów Zjednoczonych do Konga są przede wszystkim osobiste – Harry Wilson wyjeżdża za namową swojego partnera, który marzy o pracy misjonarza.

ma mère. Emigracji włoskiej, opartej na wspomnianych porozumieniach, położyła kres słynna katastrofa górnicza w Marcinelle w 1956 roku, w której zginęło stu trzydziestu sześciu Włochów⁸¹.

Robotników włoskich zastąpili wówczas głównie przybysze z krajów Maghrebu, a także z Bliskiego Wschodu, z których przybywali też do Belgii uchodźcy polityczni (dotyczy to zwłaszcza Iranu po rewolucji islamskiej). Ta fala imigracji zaawocowała takimi utworami, jak *Zeida de nulle part*, *Le Chagrin de Marie-Louise* [Smutek Marie-Louise] (2009) oraz *Ni langue ni pays* [Ani język, ani kraj] (2018) Leïli Houari, *La Nuit par défaut* Alego Serghiniego, *De cendres et de fumées* Philippe'a Blasbanda, *Le Retour de l'absent* [Powrót nieobecnego] Abdellatifa Lekhdera (1996), *Récits des hommes libres. Contes berbères* [Opowieści wolnych ludzi. Baśnie berberyjskie] Hamadiego (1998)⁸², *À l'ombre des gouttes* [W cieniu kropli] Sabera Assala (2000), *Nuit d'encre pour Farah* [Ciemna noc dla Farah] Maliki Madi (2000), trylogią *Le Fils du péché* [Syn grzechu] Issy Aïta Belizego (2005–2008), *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!* Miny Oualdlhadj, *Pressé immobile* [Szybki nieruchomy] Evrahima Barana (2012), *Ihsane Jarfi. Le Couloir du deuil* [Ihsane Jarfi. Korytarz żałoby] Hassana Jarfięgo (2013), *Anatolia Rhapsody* Kenana Görgüna czy *Les Aventures d'un musulman d'ici* Ismaëla Saidi. Jak widać, utwory te tworzą dość pokaźny korpus, który mógłby z pewnością zostać wzbogacony o jeszcze inne dzieła. Choć temat migracji jest w wymienionych tekstach obecny w różnym stopniu, wszędzie pozostaje istotnym elementem tematycznym, a więc przyczynia się do nadania korpusowi spójności. Utwory tylko dla porządku zostały tu przedstawione pod kątem pochodzenia autorów bądź ich przodków. Nie chodziło o ich wtórną „renacjonalizację” przez przyporządkowanie do wspólnot narodowych, z których się wywodzą, a jedynie o pokazanie, że belgijską literaturę (post)migracyjną współtworzą przedstawiciele bardzo wielu społeczności.

Postać migranta charakteryzuje się mobilnością geograficzną, dlatego temat migracji łączy się z wątkiem podróży, choć zwykle nie jest ona motywem przewodnim. Wprawdzie Kenan Görgün podkreśla, że „Imigracja to

⁸¹ Zob. np. *Histoire des étrangers...*, op. cit., s. 211. Na temat ech literackich wydarzenia: M.-F. Renard, *Marcinelle: résonances littéraires* (P. Mertens, F. Scalzo, G. Santocono), [w:], *Dallo zolfo al carbone. Scrittura della miniera in Sicilia e nel Belgio francofono*, a cura di J. Gousseau, Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 2005 (Annali della Facoltà di lettere e di filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche, 43), s. 285–291.

⁸² W tym utworze postać imigranta pojawia się w przedmowie. Jest on przedstawiony jako zbieracz i przekaziciel berberyjskiej, ludowej spuścizny literackiej.

nie turystyka, a wygnanie to nie podróżowanie⁸³, jednak podróż z kraju pochodzenia do kraju osiedlenia – w tym przypadku Belgii – pozostaje wydarzeniem definiującym kondycję migranta. Podtytuł *Wandy* Jerzego Hildebranda określa w skrócie trasę, jaką przebyła tytułowa bohaterka, a wraz z nią jej syn i jednocześnie narrator: *De la Sibérie à Anvers* [Z Syberii do Antwerpii], jednak w rzeczywistości utwór opowiada o migracji dłuższej i bardziej skomplikowanej – rodzina tytułowej Wandy pochodzi z białoruskiego Mińska, skąd przenosi się do śląskiego Zawiercia, a Wanda po wyjściu za mąż przeprowadza się do miasteczka Zdołbunów na Ukrainie (w części Ukrainy należącej do II Rzeczypospolitej); stamtąd po ataku wojsk radzieckich na Polskę zostaje deportowana na Syberię; po wojnie udaje jej się wrócić do Polski i osiedlić w Sosnowcu. Planuje wyjechać do któregoś z krajów zachodnich, a syna wysłać do Palestyny. Umieszcza go w domu dziecka w Gliwicach; z niego zostaje wysłany do Francji, gdzie oczekuje na ostatni etap podróży. Wanda z kolei po opuszczeniu Polski przez pewien czas przebywa w obozie dla uchodźców w Niemczech. Ostatecznie rodzina osiedla się w Belgii. W tym wypadku mamy do czynienia z migracją wielokrotną, jednocześnie wewnętrzną i zewnętrzną, której przebieg jest wyjątkowo złożony, więc relacja z kolejnych przemieszczeń zajmuje sporo miejsca, jednak w większości utworów opis samej podróży z kraju pochodzenia do kraju osiedlenia nie znajduje się na pierwszym planie. W fabule najczęściej jest tylko rozpoczynającym opowieść epizodem i sposób jej przedstawiania można streścić za pomocą zdania zaczerpniętego z *Les Enfants polenta*: „W czasie podróży nic szczególnego się nie wydarzyło”⁸⁴. Przykładowo: w początkowych partiach *Anatolia Rhapsody* Kenana Görgüna znajduje się scena, w której trzech mężczyzn nocą nielegalnie przekraczają granicę między Holandią a Belgią. Wkrótce okazuje się, że jeden z nich to ojciec narratora, który wcześniej opuścił Turcję. Dalša część utworu skupia się już jednak na życiu rodziny w nowym kraju. Nawet jeśli nie otrzymujemy szczegółowej relacji z podróży, pozostaje ona zdarzeniem konstytutywnym dla statusu postaci.

Motywowi podróży systematycznie towarzyszy wyjaśnianie jej powodów, czyli przyczyn migracji. W przypadku ojca Görgüna przeniesienie się do Belgii jest umotywowane afektywnie – chęcią dołączenia do pozostałych członków rodziny, już tam osiedlonych. Poprzedzający je wyjazd z Turcji do Holandii był podyktowany motywami ekonomicznymi – poszukiwaniem

⁸³ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 20.

⁸⁴ F. Tessa, *Les Enfants polenta*, Bernard Gilson, Bruxelles 1996, s. 204.

lepszyc warunków życia. Motywacja ekonomiczna powtarza się również w utworach przedstawiających losy włoskich emigrantów. Zwłaszcza *Les Enfants polenta* pełne są opisów nędzy, w jakiej żyje we Włoszech rodzina narratora. Tytuł jest pod tym względem symboliczny – tytułowa polenta, jedna z niewielu potraw dostępnych ubogim, to główne wspomnienie kulinarne narratora z dzieciństwa. W utworze Olindy Slongo pojawia się nawet uboższa wersja polenty przygotowywana przez jej matkę – *trula*. Narratorka podkreśla też, że jej „rodzice musieli cierpieć prawdziwe katusze, żeby zapewnić [rodzinie] przeżycie”⁸⁵. Swoją opis skrajnie trudnych warunków życia przedstawia jako przezwyciężenie osobistego tabu, które przez wiele lat nie pozwalało jej o nich mówić⁸⁶. W utworach Adolphe’a Nysenholca oraz Nathalie Skowronek emigracja żydowska z Polski również opisywana jest jako motywowana ekonomicznie, ale i politycznie – jako reakcja na wzrost nastrojów antysemitycznych w okresie międzywojennym oraz represje wobec działaczy komunistycznych (jednym z nich był ojciec bohatera *Bubelè*).

W tekstach *Retour à Muganza* i *Un fou noir au pays des Blancs* przyczyny wyjazdu z ojczyzny są jeszcze bardziej dramatyczne: chodzi o prześladowania etniczne, każące bohaterom obawiać się o własne życie. Narratorka tej pierwszej książki, jako Tutsi, jest zmuszona uciekać z Rwandy w następstwie jednej z fal prześladowań poprzedzających ludobójstwo z 1994 roku; bohater tej drugiej opuszcza Kongo z powodu nagonki wymierzonej w przedstawicieli wspólnoty, do której należy – Kasajczyków – w regionie Katanga. W obu tych przypadkach mamy więc do czynienia z uchodźcami politycznymi. Podobnie jest w utworach *De cendres et de fumées* oraz *Pressé immobile*, w których tłem historycznym akcji jest rewolucja islamska w Iranie. W trylogii Tuyêt-Nga Nguyễn powodem emigracji rodziny narratorki jest sytuacja polityczna panująca w Wietnamie – najpierw wojna, później reżim komunistyczny. Jak już wspomniano, bohaterowie *Wandy* Jerzego Hildebranda po ataku ZSRR na II Rzeczpospolitą zostają jako Polacy deportowani na Syberię, a po powrocie do kraju wybierają emigrację ze względu na panujący wokół antysemityzm. Także postaci z książek Isabelle Bielecki i Annick Walachniewicz znajdują się w Europie Zachodniej w następstwie II wojny światowej.

Tematem utworów, których tłem jest współczesność, często staje się imigracja nielegalna, co wiąże się z historią belgijskiej polityki imigracyjnej. Jak przypomina Mateo Alaluf, koniec państwowej polityki opartej na

⁸⁵ O. Slongo, op. cit., s. 24.

⁸⁶ Zob. *ibid.*, s. 39.

imigracji legalnej wyznacza w Belgii rok 1974, związany ze wzrostem bezrobocia wynikającym z pierwszego kryzysu naftowego⁸⁷. Od tamtej chwili mamy do czynienia z kryminalizacją imigrantów – potencjalna nielegalność staje się jednym z wyznaczników ich statusu. Obecna sytuacja, najczęściej skrótowo opisywana jako ogólnoeuropejski kryzys migracyjny, stanowi kolejną odsłonę wdrażania polityki wzmożonej kontroli granic. W części utworów (np. *Un fou noir au pays des Blancs*, *À l'ombre des gouttes* i *Nora, le chemin vers la lumière*) pojawiają się epizody związane z niebezpieczeństwami podróży organizowanej przez przemytników, nielegalnym przekraczaniem granicy, upokarzającymi kontrolami granicznymi, pobytem w ośrodkach dla osób ubiegających się o azyl, wyzyskiem ekonomicznym migrantów, którym nie udało się zalegalizować swojego pobytu w Belgii, oraz życiem w nędzy i poczuciu zagrożenia. Wyłania się z tych tekstów mizeralistyczny (auto)portret imigrantów, którego powtarzalność czyni z niego prawdziwy topos, często zresztą, jak zauważyła Christiane Albert⁸⁸, stojący w sprzeczności z losami odwołujących się do niego autorów. Rezultatem jest też jednak gorzki (allo)portret Belgów, nie tylko przedstawicielei bezdusznej administracji, ale i przeciętnych obywateli, z których część żeruje na cudzoziemcach o nieuregulowanym statusie prawnym. Szczególnie jaskrawym przykładem są losy Nordina, bohatera *À l'ombre des gouttes* Sabera Assala. Nordin, syn marokańskiego imigranta, przychodzi na świat i spędza dzieciństwo w Belgii, ale później jego ojciec decyduje się wrócić z rodziną do Maroka. Bohater jednak ciągle marzy o reemigracji do Belgii. Jego powrót, opowiedziany w części ironicznie zatytułowanej „Powrót, chwała”, okazuje się jednak ciągiem katastrof: piętrzących się przed Nordinem przeszkód administracyjnych, pracy na czarno, rasizmu, a w końcu bezdomności.

W porównaniu z całym korpusem frankofońskim, który analizowała Christiane Albert i na podstawie którego uznała „marginalność społeczną” za „jedną z cech konstytutywnych postaci imigranta”⁸⁹, w korpusie belgijskim sporo jest jednak znacznie bardziej pozytywnych historii. Choć główny bohater *Un fou noir au pays des Blancs*, Kongijczyk Masikini, wielokrotnie styka się z bezdusznością administracji i przejawami uprzedzeń oraz rasizmu ze strony zwykłych Belgów, w końcu znajduje wśród nich przyjaciół, otrzymuje azyl i powieść kończy się optymistycznym akcentem.

⁸⁷ M. Alaluf, *Des clandestins aux sans-papiers*, [w:] *À la lumière des sans-papiers*, éd. par A. Pickels, Éditions Complexe, Bruxelles 2001, s. 90.

⁸⁸ Zob. Ch. Albert, op. cit., s. 99–100.

⁸⁹ *Ibid.*, s. 99.

Ostatnią scenę, w której bohater na brukselskim lotnisku oczekuje z przyjaciółmi na swoją rodzinę, narrator opisuje w następujący sposób: „Masikini czekał, aż jego rodzina wysiądzie. Tym razem nie był sam. Otaczali go obywatele świata, dla których istnieje tylko jedna rasa: rasa ludzka”⁹⁰. Ta symboliczna scena stanowi kontrpunkt wobec sceny otwierającej utwór, w której na tym samym lotnisku przybywający do Brukseli Masikini czuje się sprowadzony przez kontrolujących go strażników granicznych do statusu podejrzanego „kolorowego”⁹¹.

Mimo że nierzadko opisują doświadczenia marginalizacji ze względu na pochodzenie, utwory o migracji równie często zdają sprawę z awansu społecznego imigrantów. W *Les Aventures d'un musulman d'ici* Ismaël Saidi opowiada o tym, jak został jednym z pierwszych w Belgii policjantów pochodzących z rodziny imigranckiej. Tytułowy bohater powieści *Francesco et François* przechodzi drogę od statusu górniczego syna do jednej ze sław brukselskiej adwokatury. Bohater-narrator *Wandy* zostaje lekarzem i robi karierę naukową. Kenan Görgün staje się znanym pisarzem. Są to przykłady najbardziej spektakularnych sukcesów odniesionych w kraju osiedlenia, ale losy licznych postaci, nawet jeśli ich dokonania mają dużo skromniejszy wymiar, dają się wpisać w schemat powieści awansu społecznego. W utworach imigrantów włoskich (np. *Les Enfants polenta* czy *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure*) synonimem awansu bywa po prostu znalezienie pracy i możliwość najedzenia się do syta, bo powracającymi w nich motywami są nędza i głód panujące na wsi, zwłaszcza w południowych Włoszech. Dla Olindy Slongo, zarazem autorki, narratorki i głównej bohaterki *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure*, ukoronowaniem emigracyjnego awansu jest nauka języka francuskiego i spisanie swoich wspomnień po przejściu na emeryturę. Z opisów przyczyn wyjazdu z kraju pochodzenia wynika, że często to tam bohaterowie, z powodów ekonomicznych czy politycznych, żyli na marginesie, a emigracja była synonimem poprawy losu i wyzwolenia, tak jak dla tytułowej postaci w powieści *L'Italienne*, której wyjazd do Belgii pozwala uwolnić się od tyranii ojca. Z korpusu belgijskiego wyłania się więc dużo mniej mizeralistyczny (auto)portret migrantów niż z innych korpusów francuskojęzycznych.

Podróż – często wymuszona warunkami ekonomicznymi bądź politycznymi – jako element konstytutywny kondycji migranta umożliwia bardzo ogólną interpretację tej figury. W wielu pracach na temat literatury (post)

⁹⁰ P. Tshibanda, *Un fou noir au pays des Blancs*, Bernard Gilson, Bruxelles 1999, s. 123.

⁹¹ Zob. P. Szczur, *L'exil comme fabrique des identités dans Un fou noir au pays des Blancs*, „Acta Philologica” 2017, t. 51, s. 213–219.

migracyjnej, choć analizowane są również wymienione wyżej zróżnicowane motywacje gestu migracyjnego, postać migranta jest poddawana szerszej interpretacji symbolicznej. Na przykład Selim Abou dokonuje jej antropologicznej uniwersalizacji, pisząc: „Imigrant jest podstawową figurą człowieka w ogóle. Każdy człowiek sekretnie marzy lub tęskni za utopią ziemi obiecanej...”⁹². Bywa więc ta postać emblematem ludzkiej egzystencji, nowym wcieleniem *homo viator*, u Nathalie Skowronek w wersji żydowskiej – „Żyda Wiecznego Tułacza”⁹³. Innym razem – człowieka epoki postkolonializmu, postmodernizmu i globalizacji oraz związanej z tą ostatnią „eksplozji granic”, żeby posłużyć się określeniem Jeana-Frédérica Hennuya⁹⁴. Z kolei motyw powrotu do ojczyzny odczytywany jest czasem jako reinterpretacja mitu odysejskiego, na przykład w pracy Piotra Sadkowskiego zatytułowanej *Récits odysseéns. Le Thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France* [Opowiadania odysejskie. Temat powrotu z wygnania w piśarstwie migracyjnym w Quebecu i we Francji]. Migrant staje się tu nowym Odyseuszem. Uznanie go za współczesne wcielenie jednej z najbardziej podstawowych figur europejskiego dziedzictwa mitycznego pozwala wpisać literaturę (post)migracyjną w bardzo szeroką tradycję literacką i nadać jej uniwersalność.

1.6. Od struktur binarnych do „trzeciej przestrzeni”.

Rozdwojenie czasowo-przestrzenne i tożsamościowe oraz jego przekraczanie

Świat przedstawiony większości utworów (post)migracyjnych charakteryzuje się czasowo-przestrzenną dwoistością; jest on rozpięty między przeszłością w kraju pochodzenia a teraźniejszością w Belgii. Na przykład *Il ne portait pas de chandail* Annick Walachniewicz składa się z krótkich rozdziałów, z których większość nosi tytuł określający czas (datę roczną) oraz

⁹² Cyt. za: Ch. D. Atangana Kouna, *La Symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain*, L'Harmattan, Paris 2010, s. 257.

⁹³ N. Skowronek, *Un monde sur mesure*, Grasset, Paris 2017, s. 31.

⁹⁴ Zob. J.-F. Hennuy, op. cit., s. 3. Można się zresztą zastanawiać, czy globalizacja rzeczywistości prowadzi do „eksplozji granic” czy raczej do ich wzmożonej kontroli. Procesowi swobodnego przepływu towarów i coraz większej integracji ekonomicznej wydaje się bowiem towarzyszyć odradzanie się nacjonalizmów i bardziej restrykcyjna kontrola przepływu osób.

miejsce akcji, definiowane za pomocą dychotomii Wschód–Zachód. Również w otwierającej utwór liście postaci każda z nich jest przyporządkowana do Wschodu lub Zachodu. Dychotomia ta ma charakter przestrzenny, ale też czasowy, bo życie pochodzącego z Polski ojca narratorki, Tobiasza, dzieli się na dwie zdeterminowane geograficznie epoki. Sam tytuł utworu jest w tekście wyjaśniony przez odniesienie do wschodnioeuropejskiego pochodzenia bohatera: „Tobiasz nigdy nie nosił swetra. Pochodził ze Wschodu, z krainy zimnej i ciemnej. [...] Nigdy nie było mu zimno, nie nosił swetra”⁹⁵. Szczegół zaczerpnięty z życia codziennego staje się znakiem rozpoznawczym postaci, a ten z kolei zostaje powiązany z jej pochodzeniem geograficznym. To ostatnie determinuje też losy bohatera, bo w 1943 roku jako czternastolatek, zamiast swoich braci walczących w partyzantce, trafia do obozu koncentracyjnego. Ową dychotomię przestrzenną pogłębiają jeszcze czynniki polityczne, bo gdy po ucieczce z obozu Tobiaszowi udaje się przedostać na Zachód, żelazna kurtyna oddziela jego rodziny belgijską i polską. Poobozowa trauma sprawia, że sam bohater również odcina się od swojej „wschodniej” przeszłości: jest w stanie o niej opowiedzieć dopiero pod koniec życia po polsku swojej polskiej kochance Zofii i siostrzeńcowi Tomaszowi, jakby na zawsze przypisał ją Wschodowi. Na oddzielone przestrzenie geograficzne nakłada się więc podział historyczny, z którego zostaje z kolei wyprowadzony podział antropologiczny: na „tych stąd” i „tych stamtąd”. Narratorka stwierdza: „Ludzie z obozów milczeli albo co najwyżej rozmawiali między sobą. Nikt nie miał ochoty słuchać ich historii! [...] Ci stąd nie chcieli, żeby ktoś im mącił spokój ich czystych sumień...”⁹⁶.

Ojciec narratorki *Les Mots de Russie* i jego ukraińscy znajomi, Tatiana i Aleksander, dokonują podobnego podziału: „Ludzie stąd nic nie wiedzą”, „Ci stąd chowali się, bali się. My przynajmniej coś robiliśmy. [...] – Ale lepiej o tym nie mówić. – Czemu? – Bo ludzie stąd by nie zrozumieli. Oni zawsze dobrze żyli. Zrozum to, Wiktorze. Zapomnij...”⁹⁷. Postaci postrzegają więc wyznaczającą losy historyczne geografie jako barierę trwale oddzielającą imigrantów ze Wschodu od zachodnich Europejczyków i uniemożliwiająca porozumienie. Granica przebiega nawet przez rodzinę narratorki, którą rodzice „Często przezywali [...] cudzoziemką.

⁹⁵ A. Walachniewicz, *Il ne portait pas de chandail*, L'Arbre à paroles, Amay 2018, s. 14.

⁹⁶ Ibid., s. 165–166.

⁹⁷ I. Bielecki, *Les Mots de Russie*, InterCommunications & E.M.E., Fernelmont 2006, s. 94 oraz 114–115.

«Prawdziwa z ciebie Belgijka» – wyśmiewali się...»⁹⁸. Pojawia się tu częsty i w innych utworach – na przykład Sabera Assala, Maliki Madi, Kenana Görgüna czy Miny Oualdlhadj – motyw obcości między imigrantami a ich dziećmi, które należą już do innej przestrzeni geograficznej i tym samym historycznej, kulturowej, językowej. Składająca się z Rosjanina (ojca), Polki (matki) i Belgijki (córci) rodzina narratorki *Les Mots de Russie* to rodzina trojga cudzoziemców, niezdolnych do przewyciężenia dzielącego ich poczucia wzajemnej obcości.

Motyw powrotu do kraju przodków⁹⁹ wprowadza dychotomię przestrzenną nie tylko w przeszłość, ale i w terażniejszość postaci. Dzieje się tak w utworach *Zeida de nulle part*, *Le Retour de l'absent*, *À l'ombre des gouttes*, *Nuit d'encre pour Farah*, *À l'étranger*, *Pressé immobile*, *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*, *Anatolia Rhapsody*, *Les Aventures d'un musulman d'ici*, *Il ne portait pas de chandail*. Ze względu na swoją powtarzalność motyw ten jest jednym z najważniejszych toposów literatury (post)migracyjnej. Czasem pojawia się w tytule (*Le Retour de l'absent*, *Retour à Muganza*). W części utworów ma charakter epizodyczny i anegdotyczny, na przykład podróży wakacyjnej, jak w *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*. Może również spełniać funkcję strukturyzującą całą opowieść i mieć wymiar dramatyczny. Tak jest zwłaszcza w *Retour à Muganza*. Tutaj dychotomia między krajem pochodzenia a krajem osiedlenia jest szczególnie silna, bo towarzyszy jej przeciwstawienie życia i śmierci: ucieczka z Rwandy pozwala narratorce uniknąć losu jej najbliższych, którzy padają ofiarą ludobójstwa. Powrót natomiast nabiera wymiaru funeralnego: „Muszę pochować swoich”¹⁰⁰, stwierdza na wstępie narratorka. Opowieść o powrocie jest więc osnuta wokół wątku wypełniania przez tę współczesną, afrykańską Antygonę obowiązku pochówku zamordowanej rodziny. Jest ilustrowana zdjęciami, obrazującymi między innymi wizytę bohaterki w zrujnowanym domu rodzinnym, odnalezienie i ekshumację szczątków bliskich oraz uroczystości pogrzebowe. Opis powrotu staje się okazją do wspomnień, a tekst przekształca się w swoisty nagrobek prozą, upamiętniający zmarłych przez zapis wspomnień o nich. Tak właśnie przedstawia funkcję swojego utworu autorka, bohaterka i narratorka zarazem: „Spisanie tego świadectwa było dla mnie zbawiennym doświadczeniem. Udało mi się

⁹⁸ Ibid., s. 173.

⁹⁹ Motyw ten w literaturze francuskiej i quebeckiej szczegółowo przeanalizował wspomniany już P. Sadkowski w cytowanej wyżej pracy.

¹⁰⁰ M. Niyonteze, *Retour à Muganza. Récit d'un avant-génocide*, Éditions M.E.O., s.l. 2011, s. 10.

podjąć walkę z prawdziwą śmiercią, jaką jest zapomnienie. [...] Żyję. Ale nie zapominam”¹⁰¹. Rezultatem powrotu jest więc tekst-upamiętnienie.

W *Le Retour de l'absent*, w którym powrót również pojawia się w tytule, relacja z niego stanowi centralną część utworu. Bohater opowiada o wizycie, jaką po siedmiu latach spędzonych na emigracji złożył swoim rodzicom w Maroku. Kładzie nacisk na poczucie wyobcowania – powracający do rodzinnego domu czuje się jak cudzoziemiec lub turysta¹⁰². Po narracyjnym rozdziale „Powrót nieobecnego” następuje dyskursywny rozdział „Skutki akulturacji”, w którym narrator wyjaśnia poczucie obcości, jakie ogarnęło go w momencie powrotu do ojczyzny, odwołując się do ewolucji swojej tożsamości kulturowej wywołanej długoletnim pobyt w Belgii. Powrót jest więc według niego mitem, a Maroko jako raj utracony to fantazmat¹⁰³. Pod wpływem doświadczeń życia za granicą wracający jest już kimś innym niż był wyjeżdżający, a i miejsce, do którego wraca, zmieniło się. Dlatego powrót jako próba odnalezienia tego samego kończy się porażką.

Wnioski Lekhdera są w tym aspekcie zbieżne z wynikami analizy wątku powrotu z wygnania w literaturze (post)migracyjnej we Francji i Quebecu, jaką przeprowadził Piotr Sadkowski. Przyjmując perspektywę mitokrytyczną, pisze on o demitologizacji powrotu do ojczyzny i „postmodernistyczn[ej] ewolucj[i] mitu odysejskiego ku koncepcji Itaki niemożliwej”¹⁰⁴. W jej ramach w belgijskiej prozie (post)migracyjnej relatywizacji podlegają nawet same pojęcia ojczyzny i obczyzny. W utworze Nicole Malinconi *À l'étranger* pochodzący z Włoch bohater wraca z bliskimi do rodzinnego kraju. Jego belgijska żona i córka czują się w nim obco. Kiedy jednak po pewnym czasie bohater decyduje, że wrócić do Belgii, jego żona reaguje płaczem. Ich córka, będąca narratorką, interpretuje tę reakcję jako wyraz zadomowienia we Włoszech. Mówi o „marzeniu o powrocie do kraju, które przestało już być marzeniem”, bo matka, „Choć tego nie powiedziała, a raczej wbrew temu, jak narzekała na tutaj, być może stała się stąd; może stała się obca wobec tam...”¹⁰⁵. Dla wcześniej wyobcowanych bohaterów to Włochy stopniowo zmieniły się w bliskie – nie tylko przestrzennie, ale i emocjonalnie – „tutaj”, a Belgia w odległe „tam”. „Tutaj” i „tam”, „ojczyzna” i „obczyzna” okazują się więc pojęciami względnymi i zamiennymi.

¹⁰¹ Ibid., s. 94.

¹⁰² A. Lekhder, *Le Retour de l'absent*, Éditions Dricot, Liège-Bressoux 1996, s. 85, 89 oraz 90.

¹⁰³ Ibid., s. 109.

¹⁰⁴ P. Sadkowski, op. cit., s. 283.

¹⁰⁵ N. Malinconi, *À l'étranger*, Le grand miroir, s.l. 2003, s. 107–108.

Mimo że powrót kończy się porażką, w wielu utworach pozostaje podstawą kompozycyjną, tak jak w *À l'ombre des gouttes* Sabera Assala oraz *Nuit d'encre pour Farah* Maliki Madi. Bohater tego pierwszego tekstu – Nordin oraz bohaterka drugiego – Farah zostają zmuszeni przez rodziców do powrotu do ich kraju pochodzenia: odpowiednio Maroka i Algierii. Ponieważ uważają Belgię za swoją ojczyznę, powrót do kraju rodziców jest dla nich życiowym dramatem – zwłaszcza dla Farah, która po ucieczce swoich sióstr z domu zostaje zmuszona do małżeństwa. Zasadą strukturyzującą zarówno historie postaci, jak i kompozycję przedstawiających je utworów jest dychotomia geograficzna. *À l'ombre des gouttes* składa się z czterech części, zatytułowanych „Bruksela”, „Casablanca”, „Powrót, chwała” oraz „Oruro, Boliwia”. Dwa pierwsze tytuły oraz czwarty wprost odsyłają do kolejnych miejsc, w których żyje bohater; trzeci tytuł pośrednio również, bo stanowi ironiczny komentarz do zakończonej klęską (bezdumnością) próby powrotu do Belgii. Przestrzenie wyznaczają więc etapy życia Nordina. Podobnie jest w przypadku Farah – mniej więcej w połowie opowieści o jej losach pojawia się tytuł *Béjaïa, l'autre vie* [Bidzaja, drugie życie], wprost sugerujący związek przemieszczenia się w przestrzeni ze zmianą egzystencjalną.

Posługując się miejscami do ustrukturyzowania losów postaci, Malika Madi i Saber Assal wykorzystują również ich walory afektywne. U Assala przestrzeń belgijska jest najpierw dewaloryzowana: w pierwszej części powieści opisy smutnego, deszczowego brukselskiego krajobrazu kontrastują z rajska wizją skąpanych w słońcu okolic Casablanki, gdzie rodzina Nordina spędza wakacje. Gdy jednak bohaterowie przenoszą się do Maroka, opisy tamtejszej, spalonej słońcem ziemi stają się dużo mniej euforyczne, a świeża, „płynna” Bruksela jest waloryzowana pozytywnie; wspomnienia o niej zyskują wymiar nostalgiczny. Kiedy zaś Nordin wraca do Belgii, gdzie nie jest w stanie na nowo znaleźć sobie miejsca, opisy belgijskiej przestrzeni znów stopniowo stają się coraz bardziej dysforyczne. Ta specyficzna ewolucja walorów afektywnych przestrzeni pokazuje ich uzależnienie od percepcji postaci, nawet w powieści, w której mamy do czynienia z narratorem auktorialnym, bo ten ostatni we fragmentach opisowych często przyjmuje perspektywę bohatera. To doświadczenia Nordina sterują postrzeganiem przestrzeni i powodują najpierw dychotomizację, a ostatecznie zrównanie geoafektywne Belgii i Maroka¹⁰⁶. W sensie zupeł-

¹⁰⁶ Zob. P. Szczur, *Le sujet postcolonial est-il soluble dans l'eau? Le motif aquatique dans À l'ombre des gouttes de Saber Assal*, „Lublin Studies in Modern Languages and Literature” 2018, t. 42, no. 3, s. 178–189.

nie dosłownym pojawia się też w utworze „trzecia przestrzeń”¹⁰⁷ – Boliwia, do której bohaterowi udaje się wyjechać jako wolontariuszowi organizacji pozarządowej i która jest przedstawiona w sposób ambiwalentny, co może wskazywać na przekroczenie dychotomii.

Uzależnienie percepcji przestrzeni od postaci jest jeszcze wyraźniejsze w powieści Maliki Madi, w której mamy do czynienia z narratorką personalną. Jest ona wielką miłośniczką literatury francuskiej, zwłaszcza dziewiętnastowiecznej, dlatego też gdy rodzice zmuszają ją do powrotu do Algierii, na widok Bidżai, oglądanej z pokładu promu, przypomina jej się opis tego miasta widzianego od strony morza przez Guy de Maupassanta. Ta estetyzująca wizja zostaje natychmiast zestawiona na zasadzie kontrpunktu z tym, co widzi bohaterka. Nakreślony przez pisarza idylliczny pejzaż, w którym miasto przypomina biały, spływający po zielonym zboczu do morza wodospad, zastępuje jego zdegradowana współczesna wersja, w której las na szczycie wyparły beładnie rozrzucone zabudowania, biała plama miasta poszarzała, zieleń jest zakurzona, a nawet przybiera odcień błotnisty. W tym przypadku dychotomia nie opiera się na kontraście między przestrzenią belgijską a algierską, ale między literacką, estetyzującą wizją tej ostatniej, pochodzącą z przeszłości, a jej rozczarowującym, rzeczywistym stanem teraźniejszym. Przywołanie tej przestrzeni za pośrednictwem dziewiętnastowiecznego tekstu podkreśla też jej obcość dla bohaterki. Dla Farah to francusko-belgijska przestrzeń jest swojska, w Algierii czuje się wyobcowana. Gdy jednak po siedmiu latach udaje jej się wrócić do Belgii, podobnie jak Nordin nie jest w stanie znaleźć sobie w niej miejsca. Swoją pozycję przestrzenną dwukrotnie opisuje za pomocą zaprzeczenia: „Nigdzie mnie [więc] nie było!”¹⁰⁸. Jeżeli dychotomia przestrzenna zostaje tu przezwyciężona, to tylko na zasadzie „nie-miejsca” – jako negacji „miejsca antropologicznego” określającego tożsamość¹⁰⁹. Nieco dalej zresztą bohaterka mówi o „czarnej pustce, nicości przed [sobą]” i oświadcza: „Zapominam, kim jestem”¹¹⁰. Ostatni rozdział pozwala się domyślać, że znalazła

¹⁰⁷ Na temat tego pojęcia u postkolonialnego teoretyka Homiego Bhabhy por. uwagi poniżej.

¹⁰⁸ M. Madi, *Nuit d'encre pour Farah*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2000, s. 192 i 202.

¹⁰⁹ Na temat nie-miejsz zob. M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010; J. Zbierska-Mościcka, *Lieux de vie, lieux de sens. Le Couple lieu/identité dans le roman belge contemporain*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014, a także R. Robin, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, XYZ Éditeur, Montréal 1997, s. 235–238.

¹¹⁰ M. Madi, op. cit., s. 204.

się w szpitalu psychiatrycznym. Gdy dowiaduje się, że rodzice pogodzili się z jej siostrami uciekinierkami, podczas gdy ją poświęcili, zmuszając do powrotu do Algierii i małżeństwa, popada w szaleństwo. Dla niej nie-miejsce szpitala psychiatrycznego staje się jedyną możliwą przestrzenią.

A zatem dwoistość ma w omawianych utworach nie tylko wymiar czasowo-przestrzenny, lecz także kulturowy i antropologiczny. Z poszczególnymi miejscami są związane kolejne etapy w życiu postaci, jak również odrębne systemy kulturowe oraz tożsamości. Bohater-narrator utworu Kenana Görgüna zaczyna swoją opowieść od stwierdzenia: „Odkąd przyszedłem na świat, jestem podwójny. Podwójny i podzielony, jak totem, o który walczą dwa bóstwa”¹¹¹. Dalej dowiadujemy się, że ta podwójność ma nawet aspekt onomastyczny: poza domem bohater posługuje się innym imieniem. Rozdwojenie tożsamościowe posiada więc wymiar prywatno-publiczny, ale i genderowy, gdyż jedno z imion zostało bohaterowi nadane przez matkę, drugie przez ojca. Także bohaterka powieści *Le Journaliste français* nosi dwa imiona – w domu Tuyêt, w katolickim internacie – Claire. We *Francesco et François* połączone spójnikiem „i” dwie wersje imienia głównego bohatera stają się tytułem utworu. Używanie wersji francuskiej zapoczątkowuje u niego proces stopniowego zrywania z włoską rodziną i wtapiania się w belgijskie otoczenie. Powrót do wersji włoskiej jest symbolem powrotu na łono rodziny. Rzecz jasna rozdwojenie onomastyczne jest jedynie znakiem dwoistości kulturowej, bowiem postaci żyją między dwoma systemami kulturowymi, u Görgüna między tureckim a belgijskim, u Nguyên – między wietnamskim a francuskim, później belgijskim, u Lentiniego – między włoskim a belgijskim. Abdellatif Lekhder wprost stwierdza, że „wybra[ł] podwójną przynależność kulturową”¹¹². Ismail Saidi mówi o „schizofrenii” i „dwoistości tożsamościowej”¹¹³ i o ile to drugie określenie jest neutralne, o tyle pierwsze, medyczne, sugeruje trudności związane z jednoczesną przynależnością do kultur muzułmańskiej oraz europejskiej. Inaczej też niż Lekhder, Saidi nie przedstawia jej jako wyboru, lecz fatum.

Narrator książki Görgüna nie ogranicza się do stwierdzenia swojej podwójności. Z połączenia dwóch elementów powstaje jego zdaniem tożsamościowa nowa jakość, co przedstawia w następujący sposób:

Jestem synem Anatolii i oświecenia; reinkarnacja tych dwóch istot w jednej to coś więcej niż mieszanka; oznacza powstanie czegoś trzeciego, co nie jest prostą

¹¹¹ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 11.

¹¹² A. Lekhder, op. cit., s. 39.

¹¹³ I. Saidi, op. cit., s. 69.

sumą swoich części [...] Ludzie z mojego pokolenia [...] żyją nie tylko pomiędzy dwoma światami [...] ale, ponieważ czują się odrzuceni przez jeden i drugi, w czymś, co trzeba by nazwać trzecim światem; psychologicznym trzecim światem, który nie jest ani światem naszych przodków, ani obywateli tego kraju, lecz syntezą i czymś poza...¹¹⁴.

Do określenia warunków swojej egzystencji narrator używa w tym pasusie metafory przestrzennej wyrażającej bycie pomiędzy. Bardzo często mówi o swojej tożsamości w kategoriach przestrzennych, odwołując się do paradygmatu „miejsce-tożsamość”¹¹⁵, tak jak w następującym fragmencie, w którym zastanawia się, czy byłby w stanie: „wyjaśnić, jak to jest być Belgiem i Turkiem, trochę jednym i drugim, w zależności od miejsc”¹¹⁶. Podkreśla w ten sposób uzależnienie swojej tożsamości od pozycji zajmowanej w przestrzeni. Podobne refleksje pojawiają się również u Lekhdera. Z kolei Saidi w tytule swojej książki określa się jako „muzułmanin stąd”, a następnie jako „belgijski muzułmanin”, a także „pół-Europejczyk, półmuzułmanin”¹¹⁷, a zatem również jego tożsamość wyznacza nie tylko religia, ale i pochodzenie z pewnego miejsca (Belgii, Europy).

Wspomniana metafora przestrzenna przywodzi na myśl koncepcję „trzeciej przestrzeni” postkolonialnego teoretyka Homiego Bhabhy, którą można rozumieć jako „wyłaniający się w wyniku kontaktu kulturowego obszar [...] nowych możliwości podmiotu”, „miejsce umożliwiające wyłonienie się tego, co nowe”¹¹⁸. O ile punkt wyjścia reprezentacji siebie stanowi u Görgüna i Lekhdera logika binarna, o tyle w punkcie dojścia, podobnie jak u Bhabhy, zostaje ona przekroczona. W wyniku swego rodzaju tożsamościowej syntezy powstaje „trzecia przestrzeń”, nieredukowalna do przestrzeni – w przypadku Görgüna geograficznych (Anatolia) oraz filozoficznych (oświecenie) – z których się wywodzi. Rządzi nią logika „i..., i” lub „ani..., ani”, o czym świadczy dalszy ciąg przytaczanego powyżej rozumowania: „Pochodzimy z pokolenia transkulturowego, sabotujemy sztywne formy tożsamościowe, jesteśmy mutantami. Dlatego nie jestem

¹¹⁴ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 98–99.

¹¹⁵ Szerzej na temat tego paradygmatu zob. J. Zbierska-Mościcka, op. cit.

¹¹⁶ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 146.

¹¹⁷ I. Saidi, op. cit., s. 5 oraz 75.

¹¹⁸ W ten sposób koncepcję Bhabhy podsumowuje Eugenia Prokop-Janiec w książce *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013, s. 35. Zob. H. Bhabha, *Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford*, trad. Ch. Degoutin, J. Vidal, „Multitudes” 2006, nr 26, s. 95–107.

ani pisarzem belgijskim, ani tureckim. Ponieważ myślę i piszę inaczej niż ten pierwszy i inaczej niż ten drugi, jestem najprawdopodobniej pisarzem mutantem”¹¹⁹. Powracająca figura mutantu służy Görgünowi do pomyślenia sytuacji całego swojego pokolenia, jak również siebie jako pisarza. Saidi sięga po podobne figury, pisząc o sobie jako o „istocie hybrydycznej”, „mieszkańcu” i „metysie”¹²⁰. U Görgüna pojawia się również definicja jego pokolenia jako „ani Turków, ani Belgów”¹²¹. „Trzecia przestrzeń” tożsamościowa bywa więc definiowana za pomocą metafor mutacji, hybrydyzacji czy metysażu, ale także przy użyciu podwójnej negacji. Bohaterka *Sous le rideau, la petite valise brune* stosuje podobne określenia, ale w jej przypadku mają one charakter bardziej dosłowny. W oficjalnych dokumentach jest opisana jako mulatka, bo jej biologiczna matka była Burundyjką, a ojciec Belgiem; sama określa się jako metyska i „dziecko ani czarne, ani białe”¹²². O metysach pisze: „Nasze ciała łączą przeciwstawne bieguny”¹²³. A więc w jej interpretacji dzieci z mieszanych małżeństw wyznaczają nawet „trzecią przestrzeń” cielesną.

Również Abdellatif Lekhder pisze, że nie jest „ani w pełni Marokańczykiem, ani w pełni Belgiem, ale jednocześnie jednym i drugim”¹²⁴. Starając się skonceptualizować swoją sytuację, Lekhder odnosi do kultury pojęcie zaczerpnięte z obyczajowości swojego kraju pochodzenia, pisząc o sobie jako o „kulturowym poligamiiście”, posługuje się także metaforą „łodzi o dwóch różnych wiosłach”¹²⁵. Ta metafora łodzi krążącej między brzegami Morza Śródziemnego, wyposażonej w dwa wiosła pochodzące z różnych kultur, wydaje się bardzo dobrze opisywać kondycję migranta jako łącznika międzykulturowego. *À propos* imigrantów Lekhder posługuje się zresztą także pojęciami „trzeciej kultury” (fr. *culture tierce*), „kultury imigranckiej” (fr. *culture immigrée*), „kompromisu kulturowego”, „nowej tożsamości kulturowej” czy „tożsamości mieszanej”¹²⁶. Dochodzi w ten sposób ostatecznie do dekonstrukcji opozycji binarnych i pojawia się trzecia tożsamość, u Görgüna opisana przez wspomnianą figurę mutantu, powstającą, jak stwierdza narrator, gdy „tożsamości się płaczą”¹²⁷.

¹¹⁹ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 99.

¹²⁰ I. Saidi, op. cit., s. 75 oraz 78.

¹²¹ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 146.

¹²² F. Thiry, op. cit., s. 108 oraz 132.

¹²³ *Ibid.*, s. 164.

¹²⁴ A. Lekhder, op. cit., s. 39.

¹²⁵ *Ibid.*, s. 101.

¹²⁶ *Ibid.*, s. 160, 164, 166, 169.

¹²⁷ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 99.

Podobnie jest w powieści *Ni langue ni pays* Leïli Houari. Córka głównej bohaterki, Fatimy, definiuje swoją tożsamość w sposób kumulatywny, stwierdzając, że „poza tym, że jes[t] Belgijką i Francuzką, jes[t] też Marokanką i Algierką”¹²⁸. W kontekście Konga belgijskiego Ishaya, syn żydowskich emigrantów z Rodos, „czu[je] się równie swobodnie w obu kulturach: kulturze kolonizatora i kulturze skolonizowanego”¹²⁹. Bohaterka Miny Oualdlhadj również wykracza poza tożsamościowy binaryzm, podkreślając jednocześnie swoją belgijskość i marokańskość, jak również wynikający z ich połączenia dystans wobec każdej z tych tożsamości z osobna: „mogę sobie kpić z Marokańczyków i Belgów, bo jestem i Marokanką, i Belgijką”¹³⁰. Mówi o swoim podwójnym pochodzeniu jako o bogactwie¹³¹. Widać więc wyraźnie, że również w jej przypadku dochodzi do przekroczenia binaryzmu – wyłania się trzecia tożsamość, przeżywana pozytywnie, bo umożliwiającą zdystansowanie się zarówno wobec belgijskich, jak i marokańskich elementów tożsamościowych. Z samego ich współistnienia wynika nowa jakość.

Także *Il ne portait pas de chandail* kończy się tożsamościową deklaracją narratorki, wykraczającą poza binaryzm wyznaczony przez figury ojca Polaka i matki Belgijki: „Nie jestem ojcem. Ani matką. Tylko sobą”¹³². Ostatecznie więc tożsamość postaci migracyjnej okazuje się nieredukowalna do żadnej z przestrzeni geograficznych, kulturowych czy narodowych, z którymi jest związana. Wyznacza ją logika kumulatywnych, a nie wykluczających się przynależności. Albo też logika ruchu, jak w przypadku Pino, bohatera *Dinddry*, który buntuje się przeciw związkowi tożsamości z określonym miejscem:

Wszędzie jestem cudzoziemcem, nie mam korzeni. Ja nawet nie wiem, czym są korzenie. Wszyscy o nich mówią, moi przyjaciele, mój ojciec, a ja nie wiem, co to takiego. Moje stopy nie są przytwierdzone do ziemi, ruszają się, bo przecież nie jestem drzewem! [...] Czy naprawdę koniecznie trzeba być skądś?¹³³

Bohater podkreśla tutaj wszechobecność metafory korzeni w dyskursach o tożsamości i odnosi się do niej krytycznie. Dystansuje się od tej

¹²⁸ L. Houari, *Ni langue ni pays*, L’Harmattan, Paris 2018, s. 63.

¹²⁹ A. Russo, *Sang mêlé ou Ton fils Léopold*, Ginkgo éditeur, Paris 2007, s. 85.

¹³⁰ M. Oualdlhadj, op. cit., s. 97.

¹³¹ Ibid., s. 119.

¹³² A. Walachniewicz, op. cit., s. 184.

¹³³ G. Santoccono, *Dinddra*, op. cit., s. 182.

„metafory drzewnej”¹³⁴, przedstawiającej człowieka jako roślinę, i akcentuje swoją mobilność, kwestionując w ten sposób konieczność zakorzenienia w jednym miejscu.

Wczesne prace na temat obecności migrantów w krajach osiedlenia często odwoływały się do pojęć integracji czy asymilacji¹³⁵. Analizowane tu utwory nie opisują ani integracji, ani asymilacji, jeśli rozumieć przez nie wchłonięcie imigrantów przez społeczeństwo belgijskie, pozbawienie dawnej tożsamości i nadanie nowej¹³⁶. Interakcje między allochtonami a autochtonami mają w nich charakter bardziej złożony i niejednoznaczny. Przede wszystkim nie są jednostronne – migranci zmieniają się pod wpływem kontaktów z Belgami, ale ci ostatni też nie pozostają tacy sami. Szczególnie interesujący obraz tych kontaktów wyłania się z powieści *L’Italienne*. Cudzoziemiec, a właściwie cudzoziemka, tytułowa Włoszka, najpierw staje się w niej przedmiotem fascynacji erotycznej. W pierwszej scenie powieści Belg Désiré postrzega ją jako „cudowne objawienie”, „czarodziejską istotę”, „kuzynkę Sophii Loren”, „włoską statuetę” i „śródziemnomorską boginię”¹³⁷. Egzotyczna uroda cudzoziemki sprawia, że Désiré umieszcza ją na piedestale. Choć akcja rozgrywa się w Belgii, gdy Désiré udaje się poślubić Marię-Rosę, to raczej on musi się starać o akceptację ze strony wspólnoty włoskich imigrantów. Belgijsko-włoska rodzina jawi się w powieści jako rezultat nieustannego kompromisu. Elda, która rodzi się ze związku Marii-Rosy i Désiré, ale także on sam, zostają przedstawieni jako znajdujący się „pomiędzy” (fr. *entre-deux*¹³⁸) Włochami i Belgami. Zdarza się, że Désiré czuje się jak „cudzoziemiec pod własnym dachem”¹³⁹.

¹³⁴ Określenie Maurizio Bettiniego z jego książki *Contre les racines*, trad. P. Vesperini, Flammarion, s.l. 2017, s. 23.

¹³⁵ Zob. np. J. Ponty, *Une intégration difficile. Les Polonais en France dans le premier 20^e siècle*, „Vingtième siècle. Revue d’histoire” 1985, nr 7, s. 51–58, oraz R. Clémens, P. Minon, G. Vosse-Smal, *L’Assimilation culturelle des immigrants en Belgique. Italiens et Polonais dans la région liégeoise*, Imprimerie H. Vaillant-Carmanne, Liège 1953.

¹³⁶ Powieść *Sang mêlé ou Ton fils Léopold* Alberta Russo zawiera ciekawy przykład odwrócenia schematu asymilacji łączonego z przedsięwzięciem kolonialnym, w ramach którego zajmujący dominującą pozycję europejscy kolonizatorzy dążyli do kulturowego wchłonięcia skolonizowanych autochtonów. Jeden z bohaterów utworu, Piet Ternhout, syn flamandzkich kolonistów, dostosowuje się do afrykańskiego otoczenia, przyjmując styl życia Afrykańczyków i ich język – suahili. Na temat tego rodzaju akulturacji *à rebours* zob. J. Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – contextes – intertextes*, Éditions Karthala, Paris 2007, s. 89–105.

¹³⁷ C. Carracillo, *L’Italienne*, EPO, Bruxelles 1999, s. 9–10.

¹³⁸ *Ibid.*, s. 45 i 47.

¹³⁹ *Ibid.*, s. 68.

Sama pozycja cudzoziemca wydaje się tutaj relacyjna, a nie związana z pochodzeniem. Opisane w powieści stosunki między Włochami a Belgami nie polegają więc jedynie na przystosowywaniu się przez tych pierwszych do tych drugich, choć następuje pewna adaptacja ich zwyczajów do otoczenia. Również Belgowie są wielokrotnie przedstawiani jako ci, którzy adaptują się do nowego sąsiedztwa, a nawet są „adoptowani” przez Włochów, jak Madame Germaine, która z sąsiadki świadczącej usługi krawieckie staje się *zią* (ciotką) i uczestniczy w życiu wspólnoty imigranckiej. A więc „trzecia przestrzeń” tożsamościowa pojawia się nie tylko po stronie allochtonów, ale i autochtonów.

Migranci jedynie dodatkowo komplikują niejednorodną strukturę kulturową i językową Belgii, która sama w sobie może być figurą „trzeciej przestrzeni”. Jak wiadomo, już pod koniec XIX wieku Edmond Picard skonceptualizował „duszę belgijską” jako mieszanekę elementów łacińskich i germańskich tworzącą nową jakość¹⁴⁰. Nawet w tej epoce rozwoju nacjonalizmu, jaką był wiek XIX, belgijską tożsamość narodową przedstawiano w sposób daleki od rodzących się wówczas paradygmatów rasowej czy kulturowej czystości. Bohater utworu Yves’a Caldora *Le Train des enfants*, Nicolas-Miklós, wyraźnie nawiązuje do tej koncepcji, bo również definiuje Belgię jako kraj łączący żywioły germański i łaciński, z których „może się narodzić prawdziwa harmonia”¹⁴¹. Brukselę z kolei przyrównuje do małżeństwa swoich rodziców, Francuzki i Węgra. Współcześni badacze czasem zwracają uwagę, że doświadczenie „belgijskości” jest w pewnym stopniu porównywalne z doświadczeniem „imigranckości” właśnie ze względu na niejednorodny narodowościowo i językowo charakter tego kraju. Xavier Mabille, znany belgijski historyk, zatytułował jeden ze swoich tekstów: „Jak Belgowie w ciągu całej swojej historii mierzyli się z tymi samymi debatami dotyczącymi narodu, języka i tożsamości, co wspólnoty pochodzenia imigranckiego?”¹⁴².

Zakończenie powieści Caldora przedstawia Belgię właśnie jako kraj tożsamościowej niejednoznaczności, współbrzmiącej z kondycją wielu

¹⁴⁰ Na ten temat zob. np. R. Bizek-Tatara et al., op. cit., s. 67–69.

¹⁴¹ Zob. Y. Caldor, *Le Train des enfants*, Éditions M.E.O, s.l. 2015, s. 56.

¹⁴² X. Mabille, *Comment les Belges sont-ils confrontés tout au long de leur histoire aux mêmes débats sur la nation, la langue, l’identité que les communautés issues de l’immigration?*, [w:] *Territoires de la mémoire. Histoires, identités, cultures: des Maghrébins et des Belges parlent. Actes du colloque*, Communauté française de Belgique. Commission communautaire française de la Région Bruxelles-Capitale, Bruxelles 1993, s. 91–99.

migrantów. Bohater jako dziecko opuszcza Węgry w następstwie rewolucji 1956 roku. Mieszka następnie we Francji, a w końcu, po tym jak jego matka wychodzi za Belga, osiedla się w Belgii. Przez znaczną część dorosłego życia dręczą go dylematy tożsamościowe, wynikające z poczucia utraty „węgierskości” i bycia nie na swoim miejscu. Emigracja sprawia, że traci kontakt z krajem urodzenia, a rozwód rodziców powoduje stopniowe rozluźnienie związku z ojcem. Dwujęzyczny w dzieciństwie bohater zapomina nawet języka węgierskiego. Już jako dojrzały mężczyzna wraca kilkakrotnie do kraju ojca, o powrocie na stałe nie może jednak być mowy: zmienił się zarówno on sam, jak i kraj, z którego wyjechał. Ostatnia scena powieści rozgrywa się w Brugii, we flamandzkojęzycznej części Belgii, a bohater słucha czytanego po francusku wiersza Georges’a Rodenbacha poświęconego temu miastu: „Miasto jest flamandzkie, głos [...] czyta po francusku. A jednak w tym połączeniu nie ma niespójności ani sztuczności, przeciwnie – wydaje mu się ono tworzyć radosną pełnię, bez fałszywej nuty. Jak yin i yang głos i miasto dopełniają się [...]. Ogarnął go wielki spokój. Może ten kraj mógłby zostać jego krajem”¹⁴³. Choć Belgia wcale nie jest w powieści idealizowana – bohater spotyka się w niej z przejawami ksenofobii – ostatecznie to właśnie ją postrzega jako kraj, z którym może się identyfikować, „trzecią przestrzeń”, nie ojcowską (Węgry) i nie matczyną (Francja), ale własną i tożsamościowo równie niejednoznaczną jak on sam.

1.7. Autotematyzm

Konceptualizacja własnej tożsamości przez narratorów jest wpisana w projekt pisarski, z czym wiąże się obecność w utworach elementów autotematycznych. Są one szczególnie widoczne w tekstach Isabelle Bielecki, Annick Walachniewicz i Philippe’a Blasbanda, które kończą się wypowiedziami dotyczącymi samych utworów, podobnie jak analizowany już powyżej *Retour à Muganza*. Z kolei w powieści *Le Train des enfants* Yves’a Caldora refleksja autotematyczna rozwija się równoległe do akcji, głównie w wydrukowanym kursywą „Dzienniku”. Pojawiają się w nim odniesienia do Prousta (podobnie jak u Nathalie Skowronek), a nawet cytaty z jego dzieła. Bohater-narrator jest pisarzem i pisze o „[sw]oim poszukiwaniu utraconego czasu”¹⁴⁴. Rozważania na temat pisania są więc jednocześnie rozmyśla-

¹⁴³ Y. Caldor, op. cit., s. 112.

¹⁴⁴ Ibid., s. 99.

niami nad pamięcią, bo twórczość stanowi sposób na „odtworzenie sobie przeszłości”¹⁴⁵. Węgierskie dzieciństwo jest tu „czasem utraconym”, który pomaga odnaleźć literaturę. Narrator stwierdza, że „na drodze fikcji powieściowej, zaczął [...] odzyskiwać [s]wój rodzinny kraj”¹⁴⁶. Literatura jest więc dla niego rodzajem anamnezy. Jeden z utworów bohatera zostaje nawet włączony do narracji. Nosi on tytuł „Nicolas-Miklós. Opowiadka z naszych czasów” i jest przedstawiony jako odpowiedź na dylematy tożsamościowe bohatera, sposób na „pogodzenie [jego] dwóch tożsamości”¹⁴⁷. W centrum znajduje się on sam, a utrzymana w tonie humorystycznym historia przypomina nieco osiemnastowieczne powiastki filozoficzne. Jest to *mise en abyme*, czyli „opowiadanie lustrzane”¹⁴⁸, odzwierciedlenie czy też powtórzenie opowieści głównej. Sytuacja emigranta, którą bohater przeżywa boleśnie, zostaje w niej opowiedziana w sposób zabawny. *Mise en abyme* jako forma autotematyzmu jest więc również sposobem na wprowadzenie dystansu wobec tonu dominującego w pozostałej części utworu.

W książce Walachniewicz narratorka przedstawia siebie w sytuacji pisania w ostatnim rozdziale:

Matka patrzy mi przez ramię, wdzięczna. Jestem ręką, która pisze dla niej. [...] Ojciec jest tą ręką, wyprostowaną i zręczną, rozpoznającą wszystkie wyuczone gesty. Jestem tą mieszanką... [...] Nie wszystko powiedziałam, a jednak wszystko tu jest. Odnalazłam swoje dzieciństwo, pogodziłam się ze swoim pochodzeniem...¹⁴⁹

Narratorka odnajduje rozwiązanie swoich dylematów tożsamościowych w pisaniu. Matkę Belgijkę przedstawia jako adresatkę swojego tekstu, ojca Polaka jako jego współtwórcę, bo to historia jego życia, nigdy belgijskiej rodzinie nieopowiedziana w całości, stanowi główny temat. Dlatego adresatką jest nie tylko matka narratorki, ale i ona sama. W postaci narratorki i w przestrzeni jej tekstu Wschód i Zachód, rodzina polska i rodzina belgijska, historia ojca i historia matki jednak się spotykają, wbrew podziałowi, o którym była mowa wyżej.

¹⁴⁵ Ibid., s. 94.

¹⁴⁶ Ibid., s. 103.

¹⁴⁷ Ibid., s. 67.

¹⁴⁸ Zgodnie z formułą Luciena Dällenbacha w jego pracy *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Paris 1977.

¹⁴⁹ A. Walachniewicz, op. cit., s. 185.

Również celem narratorki *Les Mots de Russie* jest spisanie historii rodziców, przełożenie na francuski tytułowych „rosyjskich słów”, którymi ją opowiadali, zniesienie istniejącego między nimi dystansu. A punktem dojścia intrygi jest właśnie projekt napisania książki. W ostatnim zdaniu bohaterka deklaruje: „Ale na pewno opowiem mu o tym pomysle, który przyszedł mi do głowy dziś w nocy: spisać tę historię i przetłumaczyć ją na rosyjski, żeby głos mojego ojca spoczął w jego ojczyźnie”¹⁵⁰. Konkluzja ma więc charakter autotematyczny: poznajemy zamiar napisania tekstu, który właśnie przeczytaliśmy, oraz jego przetłumaczenia. Jak już widzieliśmy wyżej, rodzice nazywają bohaterkę „Belgijką”, a ona ma poczucie istniejącego między sobą a nimi dystansu, również językowego, bo jej pierwszym językiem jest francuski. Projekt pisarsko-tłumaczeniowy wydaje się jednak ostatecznie znosić rozsadzającą rodzinę dychotomię. Plan spisania losów rodziców imigrantów jest jednocześnie projektem uczynienia samego tekstu „migrującym” – dzięki tłumaczeniu.

De cendres et de fumées kończy się sceną, w której bohater-narrator, Iradj Lévy, zaczyna spisywać historię swoją i swojej rodziny. Jako pierwsze zdania pisanego tekstu pojawia się fragment otwierający powieść, którą właśnie kończymy czytać. Ostatnie akapity utworu stanowią zaś bezpośredni komentarz autotematyczny: „Kartki pokrywają się pismem i układają się w stos na brzegu biurka. Epoki się mieszają, postaci zlewają, a ja gubię się w przeszłości. [...] Każde słowo niszczy wspomnienie, które opisuje. Zdania wymazują moje dzieciństwo. Iran, Cendres, Maurice, moje dotychczasowe życie znikają. Ledwie istnieję”¹⁵¹. O ile u Bielecki i Wałachiewicz projekt pisarski był jednoznaczny z odzyskiwaniem przeszłości i przezwyciężaniem kryzysu tożsamościowego, o tyle tutaj wydaje się jego początkiem. Spisywanie wspomnień nie przynosi ukojenia, staje się synonimem zamętu, unicestwienia przeszłości oraz autodestrukcji narratora. Jak pisze Carmelo Virone, w przypadku Blasbanda „okazuje się, że pisanie nie jest w stanie ożywić przeszłości”¹⁵². „Poszukiwania utraconego czasu” w wydaniu belgijsko-irańskiego pisarza nie wieńczy „czas odnaleziony”, ale raczej czas bezpowrotnie stracony. Na przedostatniej stronie narrator stwierdza: „Zrozumiałem, że jestem nikim. Przebierałem się za Persa, za Żyda, za belgijskiego żołnierza; byłem oszustem. Byłem nikim”¹⁵³. Wymie-

¹⁵⁰ I. Bielecki, op. cit., s. 178.

¹⁵¹ P. Blasband, *De cendres et de fumées*, Gallimard, Paris 1990, s. 155.

¹⁵² C. Virone, *Lecture*, [w:] P. Blasband, *De cendres et de fumée*, Labor, Bruxelles 1999, s. 166.

¹⁵³ P. Blasband, op. cit., s. 154.

nia różne tożsamości, które można by mu przypisać na podstawie jego przeszłości, jako oszustwa. Spisanie tej przeszłości nie przynosi „ośnienia tożsamościowego”. Inaczej niż w większości utworów, u Blasbanda autotematyczne zakończenie ukazuje pisarstwo jako aktywność nicującą, a nie budującą tożsamość.

1.8. Język(i) prozy (post)migracyjnej.

Wielojęzyczność i międzyjęzyczność

Istotnym komponentem tożsamości bohaterów omawianych tu utworów, a zarazem poetyki tych ostatnich, jest ich specyficzny język. Pojawiające się w tytule niniejszej części określenie „francuskojęzyczna” wskazuje na główny, ale nie jedyny język, jaki jest w nich używany. W większości przypadków towarzyszą mu języki krajów pochodzenia autorów bądź ich przodków. Jako francuskojęzyczna, belgijska literatura (post)migracyjna wykazuje pewne podobieństwo do „literatury mniejszej” w rozumieniu Deleuze’a i Guattariego, którzy piszą, że: „Literatura mniejsza nie jest literaturą jakiegoś drugorzędnego języka, ale raczej taką, którą jakaś mniejszość tworzy w języku dominującym”¹⁵⁴. Takie spojrzenie na literaturę (post)migracyjną jest zbieżne z koncepcją Pascale Casanovy, która dzieli języki i literatury współtworzące światowe pole literackie na dominujące i zdominowane¹⁵⁵. Pisząc po francusku, autorzy literatury (post)migracyjnej wpisują się w dominującą przestrzeń literacką (choć Belgia jest często przedstawiana jako obszar peryferyjny tej przestrzeni), ale jednocześnie wprowadzają do niej elementy z języków zdominowanych. Dokonują pewnego rodzaju „detrytorializacji” tych języków, bowiem przestają być one związane wyłącznie z terytorium, na którym pierwotnie były używane.

Wielojęzycznego charakteru prozy (post)migracyjnej nie da się wytłumaczyć wyłącznie realistycznym dążeniem do odwzorowania mowy postaci, w ramach której może dochodzić do tak zwanego przełączania kodu, charakterystycznego dla osób posługujących się dwoma bądź kilkoma językami. Wielojęzyczność często pojawia się w wypowiedziach postaci w ogóle nieznających francuskiego, które jednak są przytaczane głównie

¹⁵⁴ G. Deleuze, F. Guattari, op. cit., s. 84 (tłumaczenie zmienione).

¹⁵⁵ Zob. np. P. Casanova, *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, „Actes de la recherche en sciences sociales” 2002, nr 144, zwłaszcza s. 8 i następn.

po francusku (z wtrętami w innych językach), jako że, ze względu na miejsce publikacji, znajdują się w utworach skierowanych do czytelników francuskojęzycznych. Wielojęzyczność jest związana z rozdźwiękiem między sytuacją językową panującą w świecie przedstawionym dzieł, często osadzonych w rzeczywistości pozabelgijskiej, a tą występującą w krajach publikacji (Belgii lub Francji). Nie ma charakteru ściśle mimetycznego, chodzi raczej o pewną literacką stylizację, bo francuski pozostaje głównym językiem, a tylko niektóre wypowiedzi postaci zostają przytoczone w innych językach używanych w świecie przedstawionym. O zastosowaniu takiego rozwiązania wydają się decydować zarówno czynniki wydawnicze (oszczędność miejsca), czytelnicze (niewielka liczba czytelników znających języki używane przez postaci), jak i estetyczne (dominacja estetyki jednojęzycznej w literaturach narodowych). Rezultatem nie jest realistyczny obraz sytuacji językowej panującej w krajach, w których dzieje się akcja utworów, a raczej swego rodzaju egzotyczna aura językowa, współtworząca obraz świata przedstawionego.

Wielojęzyczność występuje w tekstach w dwóch głównych wariantach: deklaratywnym oraz faktycznym. Z tym pierwszym mamy do czynienia, gdy zostaje zasygnalizowany fakt użycia przez postać języka innego niż francuski, ale w rzeczywistości w tekście nie dochodzi do przełączenia kodu. Dla przykładu: narrator *Rue des Italiens* przytacza po francusku fragmenty *Boskiej komedii* Dantego, recytowane przez swojego ojca, ale uściśla w przypisie: „Oczywiście mój ojciec czytał i deklamował po włosku”¹⁵⁶. Podobnie narratorka *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!* precyzuje w opowiadaniu przypisującym¹⁵⁷: „powiedziała moja matka w swoim ojczystym języku”¹⁵⁸, mimo że odnośną wypowiedź cytuje w wersji francuskiej. Występują więc sprzeczności między językiem, w jakim wypowiedzi są przytaczane – najczęściej jest to francuski – a formułkami je wprowadzającymi bądź komentarzami, w których pojawiają się nazwy najróżniejszych języków. Pośrednio jest w ten sposób powoływana do życia figura narratora tłumacza, który jednocześnie sygnalizuje język, jakim posługuje się dana postać, oraz dokonuje tłumaczenia jej wypowiedzi, aby była ona zrozumiała dla zakładanego czytelnika, który jest francuskojęzyczny.

¹⁵⁶ G. Santocono, *Rue...*, op. cit., s. 90.

¹⁵⁷ Halina Suwała, inspirując się uwagami Geralda Prince'a, nazwała „opowiadaniem przypisującym” (fr. *récit attributif*) partie narracyjne wprowadzające bądź komentujące wypowiedzi postaci. Zob. H. Suwała, *Le récit attributif dans La Curée*, [w:] eadem, *Autour de Zola et du naturalisme*, Honoré Champion, Paris 1993, s. 231–243.

¹⁵⁸ M. Oualldhadj, op. cit., s. 54.

Obok swoich tradycyjnych funkcji instancja narracyjna utworów spełnia więc funkcję dodatkową – tłumaczeniową, którą można uznać za specyficzny wariant funkcji wyjaśniającej, właściwy tekstom deklaratywnie lub faktycznie wielojęzycznym.

Z wielojęzycznością faktyczną mamy natomiast do czynienia w dziełach, w których francuski rzeczywiście współistnieje z innymi językami. Te ostatnie zwykle pojawiają się pod postacią pojedynczych słów, wyrażeń, rzadziej całych zdań, a wyjątkowo – dłuższych tekstów. Wielojęzyczność wpływa na typografię oraz strukturę utworów. Słowa, wyrażenia bądź zdania w językach obcych są zwykle zapisywane kursywą, pojawiają się też różne formy ich wyjaśniania, zazwyczaj przez tłumaczenie na francuski, któremu mogą jednak towarzyszyć dodatkowe informacje. Tłumaczenie może zostać wplecione w tok narracji, co Myriam Suchet określiła jako „głosę wewnątrztekstową”¹⁵⁹, na przykład u Santocona często figuruje w nawiasie, bezpośrednio po wyrażeniach przytaczanych po włosku lub w dialektach sycylijskim bądź walońskim. Przekład bywa też podawany w przypisach u dołu strony. Tę formę włączania go do utworu często stosuje w swojej trylogii Issa Aït Belize, u którego pojawiają się fragmenty po arabsku, hiszpańsku, berberyjsku, a także w dialekcie walońskim. Czasem odbiorcy są zachęceni do dokonania samodzielnego tłumaczenia, gdy do utworu zostaje dołączony minisłownik czy glosariusz umożliwiający przekład obcojęzycznych fragmentów. Tak jest u Adolphe’a Nysenholca, umieszczającego na końcu *Bubelè* spis słów zapożyczonych między innymi z jidysz, hebrajskiego i flamandzkiego, z których większość została użyta w tekście bez żadnego wyjaśnienia. Podobne rozwiązanie stosuje Albert Russo w książce *Sang mêlé ou Ton fils Léopold*, w której dotyczy ono zapożyczeń ze suahili.

Już wyróżnienie elementów przełożonych za pomocą kursywy lub przypisu oraz współwystępowanie słowa czy wyrażenia w języku postaci z jego francuskim odpowiednikiem wskazuje na specyfikę dokonywanego w tekstach tłumaczenia, które można by nazwać „narracyjnym”. O ile tradycyjna praktyka przekładu dąży raczej do zacierania śladów pośrednictwa tłumacza i uzyskania tekstu sprawiającego wrażenie, iż został napisany bezpośrednio w języku docelowym, o tyle w omawianych tekstach operacja tłumaczenia jest na różne sposoby uwidaczniana. Może jej towarzyszyć komentarz o jej przybliżonym charakterze, odsyłający do

¹⁵⁹ M. Suchet, *L’Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Classiques Garnier, Paris 2014, s. 84.

odwiecznej debaty na temat (nie)przetłumaczalności, jak w przypadku słowa *Tfou!* w *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*, opatrzonego następującym wyjaśnieniem: „To ostatnie słowo, nieprzetłumaczalne, wyraża obrzydzenie i/lub zmęczenie”¹⁶⁰. W takim przypadku sama operacja przekładu i jego możliwość zostają sproblematyzowane; staje się on nie tylko sposobem prowadzenia narracji, ale i jej przedmiotem.

Tłumaczenie może się też stać pretekstem do wprowadzenia obszernych komentarzy metajęzykowych, tak jak w następującym fragmencie:

W języku berberyjskim istnieją co najmniej cztery słowa na określenie bycia szczupłym bądź chudym; pierwsze ma raczej pozytywne konotacje, oznacza kogoś smukłego lub pełnego wdzięku; drugie jest bliskoznaczne wyrazowi ‘słabość’; trzecie tłumaczy się jako ‘cienki’, a czwarte oznacza ‘suchość’. Właśnie tego ostatniego używa ojciec Aïchy, zwracając się do swojej córki: „Jedz. Popatrz, jaka jesteś sucha...”¹⁶¹.

Jedno słowo w zupełnie banalnym dialogu zostaje tu opatrzone bardzo rozbudowanym komentarzem na temat leksyki berberyjskiej. Funkcja przekładu wykracza w ten sposób poza wyjaśnianie obcojęzycznych wtrętoń – tłumaczenie staje się również sposobem na zwrócenie uwagi na różnice międzyjęzykowe i międzykulturowe oraz ich wpływ na translację. Staje się metatłumaczeniem¹⁶².

Oprócz języków sąsiadujących ze sobą w tekście pojawia się drugi wariant kontaktu językowego – międzyjęzyczność, czyli fuzja francuskiego z innymi językami. Zdarza się na przykład, że wyrażenia idiomatyczne, charakterystyczne dla arabskiego czy suahili są dosłownie tłumaczone na francuski; powstaje w ten sposób swoisty język pośredni: elementy innego systemu językowego są importowane do francuszczyzny, tworząc egzotyczną aurę językową. Importowi mogą podlegać elementy fonetyczne. W *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!* już sam tytuł zawiera mieszankę językową: słowa „ti” i „Jouzifine” stanowią zapis specyficznej, arabizującej wymowy francuskiego zaimka *tu* oraz imienia „Joséphine”. W samym tekście znajdujemy inne przykłady tego samego chwytu: „Sanicola” zamiast „Saint Nicolas”¹⁶³, a w końcu całe zdania zapisane w sposób mający oddać

¹⁶⁰ M. Ouadlhadj, op. cit., s. 63.

¹⁶¹ Ibid., s. 101.

¹⁶² Określenie to (fr. *métatraduction*) zostało zapożyczone z artykułu J. Henry, *De l'érudition à l'échec: la note du traducteur*, „Méta” 2000, t. 45, nr 2, s. 234.

¹⁶³ M. Ouadlhadj, op. cit., s. 54.

arabski akcent niektórych postaci: „Sanicola il ixisti pa!” zamiast „Saint Nicolas, il n'existe pas!” [Święty Mikołaj nie istnieje], „Pirsoun i va discendre di ciel! On i di mousliman! Ti t'appiles Tamimount, ti t'appiles pas Nathalie ou Birnadite!”¹⁶⁴ czyli „Personne, il va descendre du ciel! On est des musulmans! Tu t'appelles Tamimount, tu t'appelles pas Nathalie ou Bernadette” [Nikt nie zstąpi z nieba! Jesteśmy muzułmanami! Masz na imię Tamimount, a nie Nathalie czy Bernadette]. W *Dindrrze* specyficzny zapis mowy postaci stanowi próbę oddania italianizującej wymowy francuskich słów, na przykład „tou” dla *tu*, „mé” dla *me*, „djé” dla *je*, „vénou” dla *venu* czy „qué” dla *que*¹⁶⁵ Podobny zabieg pojawia się w *Faux témoignages*: „ie” lub „yè” zamiast *je*, „tè” zamiast *te*, „twa” zamiast *toi*, „dou” zamiast *du*, „oune” zamiast *une*, „fouin” zamiast *foin*, „vè” zamiast *vais*, „achètè” zamiast *acheter*¹⁶⁶.

Transpozycja z innego języka może także dotyczyć elementów gramatycznych, leksykalnych czy składniowych. W *Soleil fané* narratorka podaje dwie wersje zdania wypowiedzianego w rozmowie z matką, przy czym jedna z nich stanowi próbę przeniesienia struktur języka wietnamskiego do francuszczyzny: „– Tu as encore quelque chose à me dire Maman? (ou Mère a-t-elle encore quelque chose à dire à Enfant, pour parler vietnamien)”¹⁶⁷ [– Masz mi jeszcze coś do powiedzenia, Mamo? (albo czy Matka ma jeszcze coś do powiedzenia Dziecku, jak powiedziałaoby się po wietnamsku)]. Obydwa zdania są zapisane po francusku, ale wersja w nawiasie (w trzeciej osobie, bez rodzajników i zdrobnień) stanowi swoistą fuzję struktur francuskiego i wietnamskiego. W innym miejscu narratorka wyjaśnia zresztą niektóre specyficzne cechy języka wietnamskiego, które można zaobserwować w cytowanym zdaniu: „dans notre langue [...] les pronoms personnels sont remplacés par Père, Mère, Fils, Fille, Oncle, etc., selon les circonstances”¹⁶⁸ [w naszym języku zaimki osobowe [...] zastępuje się słowami takimi jak Ojciec, Matka, Syn, Córka, Wuj, itp., w zależności od okoliczności]. A więc specyficzne dla wietnamskiego struktury językowe zostają jednocześnie przetransponowane do francuszczyzny i wprost stematyzowane.

W ten sposób utwory nie tylko zyskują wymiar metajęzykowy, ale i język francuski przestaje w pewnym stopniu być językiem wyłącznie francuskim, staje się hybrydą innych języków. Mogą być one włączane w jego

¹⁶⁴ Ibid., s. 55–56.

¹⁶⁵ G. Santocono, *Dindrra*, op. cit., s. 21, 39, 41, 66.

¹⁶⁶ L. Cecchi, *Faux témoignages*, Onlit Éditions, Amay 2014, s. 58.

¹⁶⁷ T.-N. Nguyễn, *Soleil fané*, Le grand miroir, Bruxelles 2009, s. 209.

¹⁶⁸ Ibid., s. 198.

obręb nie tylko przez wspomniane wyżej, a sygnalizowane w pisowni zmiany fonetyczne czy kalki struktur gramatycznych lub składniowych, ale też leksykalne formy pośrednie, w których następuje kontaminacja słów francuskich ze słowami pochodzącymi z innych języków, na przykład w *Dinddrze* pojawia się forma „compto”¹⁶⁹, będąca hybrydą francuskiego *compte* i włoskiego *conto*. Dokonuje się to również poprzez zapożyczenia. Często dotyczą one trudno przetłumaczalnych słów odsyłających do realiów właściwych krajowi pochodzenia (np. nazw potraw, gier, specyficznych instytucji społecznych), przekleństw czy wykrzyknień¹⁷⁰. Postaci dwujęzyczne lub wielojęzyczne wplatają też do swoich wypowiedzi słowa mające odpowiedniki we francuszczyźnie. Język bohaterów *Dinddry* pełen jest na przykład zapożyczeń z języka włoskiego oraz z dialektu sycylijskiego, które pojawiają się także w dyskursie narracyjnym – następuje swoista kontaminacja tego ostatniego z językiem postaci. Pod względem językowym proza (post)migracyjna ma więc charakter hybrydyczny.

1.9. Literatura historyczna czy „istoryczna”?

Jeden z najistotniejszych czynników wyznaczających zarówno tożsamość bohaterów prozy (post)migracyjnej, jak i „tożsamość estetyczną” jej samej, stanowi Historia. Odgrywa ona kluczową rolę, ponieważ migracja jest często uwarunkowana historycznie, będąc wynikiem sytuacji politycznej panującej w kraju pochodzenia lub jego związkami dziejowymi z krajem osiedlenia. Obecność historycznego elementu tematycznego wynika też ze wspólnotowego charakteru tej literatury: artykułowanej często wprost przez autorów chęci utrwalenia wspomnień rodzinnych lub szerszej – pamięci zbiorowej całej wspólnoty imigranckiej – dotyczących przeszłości w kraju pochodzenia albo okoliczności opuszczenia go i osiedlenia się w nowym miejscu. Wspomniany już marokańsko-belgijski pisarz Abdellatif Lekhder stwierdza na przykład: „pisanie to konieczna walka z zapomnieniem”¹⁷¹. Podobne refleksje pojawiają się u niektórych narratorów oraz postaci analizowanych tu dzieł, z których część stanowi spełnienie swoistego „obowiązku pamiętania”. Stwierdzenie Carmela Vironego, według którego „[p]amięć znajduje się w samym sercu mechanizmu

¹⁶⁹ G. Santocono, *Dinddra*, op. cit., s. 39.

¹⁷⁰ Szerzej pisze o tym Domenica Iaria w artykule *Incontri di lingue nei romanzi di Toni Santocono*, [w:] *Dallo zolfo al carbone...*, op. cit., s. 293–309, zwłaszcza s. 305.

¹⁷¹ Cyt. za: J.-F. Hennuy, op. cit., s. 94.

powieściowego”¹⁷² w utworach Philippe’a Blasbanda, można by więc zastosować także do wielu innych tekstów należących do korpusu.

Ojciec bohaterki utworu Isabelle Bielecki *Les Mots de Russie* obarcza ją misją opisaną swojej historii. Stwierdza w rozmowie z sąsiadami: „będzie pisała dla mnie”, a ją samą prosi: „uratuj mnie [...]. Pomóż mi jakoś, pisz. Dopóki żyję. Póki mogę udowodnić ludziom, że nie jestem taki, jakim mnie opisują”, „Pisz, Elisabeth, żeby to wszystko nie poszło na marne. Byłaby wielka szkoda. Gdziekolwiek będę, na tym czy na tamtym świecie. To twój obowiązek”, „Opowiem ci wszystko, co widziałem [...]. Proszę cię, opisz to, tak jak potrafisz...”¹⁷³. Samo spisywanie rodzinnej historii jest tu wprost przedstawione jako obowiązek kolejnego pokolenia. Ojciec bohaterki, radziecki komunista, który między innymi dzięki elementarnej znajomości niemieckiego przetrwał pobyt w obozach koncentracyjnych (Majdanku, Natzweiler i Dachau), zyskując nieco wyższą pozycję w hierarchii obozowej, wydaje się cierpieć na swoisty „kompleks ocalonego”¹⁷⁴ i żyje w strachu przed oskarżeniami o współpracę z Niemcami, które w kłótniach rzuca mu w twarz własna żona, Polka deportowana na przymusowe roboty do Niemiec. Wybiera więc córkę na przekazicielkę swojej wersji wydarzeń i obarcza ją obowiązkiem jej spisania. Jej autobiograficzna powieść jest opisem zmagania się z tym zadaniem, ale też biografią ojca (oraz matki), tłumaczeniem na francuski tytułowych „rosyjskich słów”, którymi opowiadał swoją historię. Po jego śmierci bohaterka postanawia zapomnieć o wszystkim, co wiąże się z rodzicami, którzy nieustannymi awanturami i przemocą zamienili jej dzieciństwo w koszmar. Aby odzyskać równowagę psychiczną, musi jednak wypełnić powierzoną jej przez ojca misję pisarską. W końcu więc przyjmuje rolę przekazicielki wspomnień i rodzinnej historiografki.

Nie chodzi rzecz jasna o historiografię oficjalną. Historia pojawia się w ramach rodzinnych praktyk przekazywania wspomnień. Postaci zdobywają wiedzę o przeszłości w rozmowach z przodkami – świadkami zdarzeń. Dlatego informacje historyczne są bardzo często podawane w dialogach. Pojawia się swego rodzaju literacka transpozycja „historii mówionej”. W związku z tym raczej niż o literaturze historycznej można

¹⁷² C. Virone, op. cit., s. 165.

¹⁷³ I. Bielecki, op. cit., s. 83, 86, 97, 120.

¹⁷⁴ Wioletta Bojda pisze o „kompleksie Izaaka” w kontekście interpretacji wiersza Tadeusza Różewicza *Ocalony*. Por. jej tekst *Kompleks Izaaka* (*Tadeusz Różewicz: „Ocalony”*), [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, red. A. Nawarecki, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 28–53.

mówić o twórczości „historycznej”, żeby posłużyć się pojęciem Emmanuela Bouju, który wywodzi je od greckiego słowa *istor*, oznaczającego świadka¹⁷⁵. Diagnoza Bouju, którego zdaniem wkroczyliśmy w „erę świadka” (termin zaczerpnięty od historyczki Szoah – Annette Wieviorka), jak najbardziej sprawdza się w przypadku twórczości (post)migracyjnej. Historia krajów pochodzenia najczęściej pojawia się w niej w formie osobistego świadectwa narratora personalnego bądź innych postaci. Nie zawsze chodzi o świadectwo bezpośredniego uczestnika czy obserwatora opisywanych zdarzeń, często mamy do czynienia ze świadectwem zapośredniczonym. Narrator bywa świadkiem drugiego stopnia („świadkiem świadków”), jedynie przytaczającym bądź streszczającym cudze świadectwa.

Wiąże się to z ograniczeniami przestrzennymi, czasowymi lub poznawczymi, jakim podlega instancja narracyjna. Tak jest w trylogii Tuyêt-Nga Nguyên. Narratorką pierwszego tomu *Le Journaliste français* jest wietnamska dziewczynka z Sajgonu, umieszczona przez matkę w internacie prowadzonym przez francuskie zakonnice w nadmorskim mieście Cap-Saint-Jacques. Choć jest świadkiem burzliwego okresu w historii Wietnamu – lat tuż po odzyskaniu niepodległości i walki między nacjonalistycznym Południem a komunistyczną Północą, ze względu na wiek i pobyt w internacie jej wiedza zarówno o bieżącej sytuacji, jak i o przeszłości, jest mocno ograniczona. Pojawia się jednak wiele postaci (np. matka, babka, służąca), które spełniają funkcję informatorów – w dialogach z nimi wiedza ta zostaje uzupełniona. Choć w drugim tomie (*Soleil fané*) narratorka jest już dorosła, ponieważ wybrała emigrację, w jeszcze większym stopniu staje się przekazicielką cudzych doświadczeń, między innymi uchodźców, których spotyka w obozie w Stanach Zjednoczonych, gdzie pracuje, a później swoich rodziców, którym udaje się do niej dołączyć.

Również w *Bubelè* mamy do czynienia z bohaterem-narratorem, który jest dzieckiem: to Dolfi, żydowski chłopiec, syn imigrantów z Polski, ukrywany przez belgijskie małżeństwo w czasie II wojny światowej. Ze względu na jego sytuację perspektywa narracyjna jest ograniczona, zostaje jednak uzupełniona o relacje innych postaci. Salomon, ojciec, któremu udaje się go odwiedzić, gdy jeszcze sam się ukrywa, opowiada o swojej przedwojennej działalności komunistycznej, przez którą musiał opuścić Polskę. Inny bohater, pan Hermanus, opisuje okoliczności zatrzymania ojca Dolfiego:

¹⁷⁵ Zob. E. Bouju, *Histoire immédiate et paradigme „istorique”. Notes sur l’actualité du roman*, [w:] *Pour un récit transnational. La Fiction au défi de l’histoire immédiate*, sous la dir. de Y. Parisot, Ch. Pluvinet, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015, s. 325–333.

do jego kryjówki sprowadza gestapo zatrzymany na ulicy przedwojenny pracownik, który następnie zostaje deportowany razem z nim i własną rodziną. Dolfi podaje kilka wersji jego nazwiska: Zerkovitch, Merkobitch, Schmerkowicz, Schmerkobitch, Brekotich, Barakanovitch i Brekovitch. Po zakończeniu wojny donosiciel wraca z Auschwitz. To on opowiada między innymi o okolicznościach śmierci Salomona, niedługo przed wyzwoleniem obozu przez Armię Czerwoną. Po chłopca przyjeżdża w końcu jego wuj Abraham, jedyny ocalony dorosły z całej rodziny. Narrator przytacza opowieść tego bezpośredniego świadka zagłady, który przedstawia swoją ucieczkę z warszawskiego getta, ukrywanie się na wsi, deportację do Auschwitz i powojenną próbę powrotu do domu, już zajętego przez Polaków. Dzięki całemu łańcuchowi świadków perspektywa czasowo-przestrzenna oraz zdarzeniowa zostaje znacznie poszerzona i oprócz opowieści ukrywanego dziecka otrzymujemy dość kompletną historię żydowskiej rodziny w czasach zagłady (a także przed nią i po niej), rozpiętą między Belgią a Polską.

Należy podkreślić, że w niektórych utworach mamy do czynienia z rzeczywistymi świadkami zdarzeń, w innych – ze świadkiem jako fikcyjną figurą literacką. Jak bowiem podkreśla Dominique Viart, pisząc o „fikcjach świadectwa” w literaturze współczesnej: „świadectwo może być również formą literacką, niezależnie od tego, czy chodzi o potwierdzone fakty czy nie”¹⁷⁶. Zresztą nawet jeśli fakty są potwierdzone, sama figura świadka może być fikcyjna, to znaczy może być literackim chwytem służącym ich przekazaniu. *Bubelè* Adolphe’a Nysenholca jest ciekawym przypadkiem granicznym: historia głównego bohatera, ukrywanego żydowskiego chłopca, jest też historią autora książki, jednak w jednym z wywiadów podkreśla on, że ponieważ był ukrywany jako małe dziecko, niemal nic nie pamięta:

[...] jest bardzo niewiele wspomnień, książek wspomnieniowych napisanych przez osoby, które były małymi, bardzo małymi dziećmi. [...] Ale choć nie mam wyraźnych wspomnień, nie znaczy to, że nie mogę opowiedzieć tej historii. [...] Postanowiłem więc spróbować odtworzyć tę sytuację, którą przeżyłem, ale co do której [...] nie jestem w stanie powiedzieć, co dokładnie się wydarzyło...¹⁷⁷

Personalny narrator jego utworu jest ukrywanym dzieckiem, jego rodzicom Nysenholc nadaje tożsamość własnych rodziców, ale jednocześnie

¹⁷⁶ D. Viart, B. Vercier, F. Evrard, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2008, s. 203.

¹⁷⁷ *Adolphe Nysenholc nous parle de son roman Bubelè*, <https://vimeo.com/69605743> (29.05.2018).

opatruje *Bubelè* podtytułem „Powieść”, bo ze względu na brak wspomnień był zmuszony odwołać się do formy, którą można by nazwać fikcyjnym świadectwem powieściowym. Z rzeczywistym świadectwem mamy natomiast do czynienia na przykład w *Retour à Muganza*, które jest wprost określone na tylnej stronie okładki jako „świadectwo na temat ludobójstwa rwandyjskiego”. *Le Bouillon noir de ma mère* także jest opisany w przedmowie w kategoriach świadectwa: „surowcem tej książki jest wspomnienie, a dokładniej wspomnienia”, „W tych krótkich opowiadaniach słyszymy głos człowieka o [...] doświadczeniu tak bogatym, że mogłoby ono [...] przybrać zwyczajową formę poważnego świadectwa”¹⁷⁸. Autorka przedmowy wysuwa na pierwszy plan wydarzenia z przeszłości jako materię opowieści oraz posługuje się metaforą słyszanego głosu, traktując tekst w kategoriach zbliżających go do świadectwa ustnego.

Konwencja świadectwa może się także stać przedmiotem gry z czytelnikami. Lorenzo Cecchi wprowadza ją już w tytule swojej powieści: *Faux témoignages*, czyli „Fałszywe świadectwa”. Również przedmowa i każdy z rozdziałów jest opatrzony podtytułem „Fałszywe świadectwo nr...”, w prezentacji książki na tylnej stronie okładki pojawia się zaś określenie „powieść”, odsyłające do fikcjonalnego paktu czytelniczego. Jednocześnie w notce biograficznej autor zostaje przedstawiony jako potomek włoskich imigrantów, których losy opisuje fabuła. Podmiot mówiący w „Przedmowie” nosi to samo imię i nazwisko co pisarz. Z jednej strony autor mnoży sygnały fikcyjności, z drugiej – autobiograficznego charakteru utworu. W „Przedmowie” wyjaśnia genezę książki, której punktem wyjścia miało być napisane w dzieciństwie i odnalezione po latach w szkolnym zeszytce opowiadanie *Oswaldo*, w którym wyobrażał sobie okoliczności emigracji swojego ojca z Włoch do Belgii. Po odnalezieniu opowiadania i rozmowie z dawnym nauczycielem miał napisać pozostałe teksty składające się na książkę, którą rzeczywiście otwiera rozdział zatytułowany *Oswaldo*. Tylko jego część jest jednak utrzymana w charakterystycznej dla poetyki świadectwa narracji personalnej. Poza tym imiona rodziców bohatera – Oswaldo i Mirella – nie zgadzają się z podanymi na okładce imionami rodziców autora – Dante i Graziella. Jak zaś dowiadujemy się z „Fałszywego świadectwa nr 7”, syn Oswalda nosi imię Vincent, a nie Lorenzo. Co więcej, „Przedmowa” wyjaśniająca genezę utworu jest opatrzona podtytułem „Fałszywe świadectwo nr 1”, a książkę otwiera zaczerpnięte z Williama

¹⁷⁸ M. Gotto, op. cit., s. 11–12.

Faulknera motto: „że przekształcając rzeczywistość w apokryf, mógłbym wykorzystać cały swój potencjalny talent”¹⁷⁹.

Jako że apokryfy to „twory o niepewnym autorstwie, często falsyfikaty lub produkty mistyfikacji”¹⁸⁰, wymowa motta współbrzmi z tytułem i podtytułami przedstawiającymi utwór jako zbiór „fałszywych świadectw”. Niektóre postaci poddane zostają jednak anonimizacji przez podanie tylko imion i pierwszych liter nazwisk (Jean-Pierre V. D., Jean-Pierre P., Jacques R.), co sugeruje, iż chodzi o osoby realnie istniejące. Narrator daje do zrozumienia, że jedynie spisuje swoje wspomnienia, jak w tym fragmencie: „W głowie zalega mi negatyw zbiorowego zdjęcia. Wyjmę go z niej i umieszczę papier w wywoływaczu. A teraz zanurzę w utrwalaczu. [...] No, zrobione. Widzicie te wszystkie postaci...”¹⁸¹. Sytuację narracyjną w tym fragmencie można określić za pomocą metafory pamięci fotograficznej: źródłem narracji jest pamięć narratora, której zawartość zostaje opisana jako zdjęcie. Narracja – „utrwalacz” – jest jedynie jego opisem. Autor toczy więc z czytelnikami nieustanną grę, w której sygnały fikcyjności i niefikcyjności przeplatają się ze sobą. Cecchi wykorzystuje konwencję świadectwa, ale w sposób krytyczny, podkreślając jej fikcyjny komponent.

Z konwencją świadka łączy się subiektywizacja Historii, przepuszczanie jej przez silny filtr afektywny. Nie otrzymujemy więc bezosobowych sprawozdań ze zdarzeń, ale intymne relacje, w których rezonans wydarzeń historycznych w świadomości postaci wydaje się ważniejszy niż te zdarzenia same w sobie. Nie oznacza to koniecznie stronniczego ich przedstawiania. W powieści *Pressé immobile* Evrahima Barana jeden z głównych bohaterów – Sina, Franko-Irańczyk wracający do Iranu, kraju swojej matki, żeby poślubić swoją kuzynkę Narguesse, z obserwatora szybko zmienia się w uczestnika powstania przeciw szachowi. Jego rozmowy z zaangażowanymi po różnych stronach sceny politycznej krewnymi i znajomymi stają się jednak pretekstem do przedstawienia złożoności sytuacji rewolucyjnej, w której islamiści związani z Chomeinim nie są bynajmniej jedyną siłą. Choć bohater jest zwolennikiem jednej ze stron, nie przedstawia wyłącznie jej punktu widzenia. Również w innych utworach polifonia ideologiczna jest zjawiskiem bardzo częstym. Gdy ukazywane są konflikty historyczne, najczęściej zestawione zostają perspektywy postaci zaangażowanych po różnych stronach. Na przykład w trylogii Tuyêt-Nga Nguyèn otrzymujemy zarówno punkt widzenia Kiêu, matki narratorki,

¹⁷⁹ L. Cecchi, op. cit., s. 7 (nienumerowana).

¹⁸⁰ *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 39.

¹⁸¹ L. Cecchi, op. cit., s. 81.

bojowniczką o wietnamską niepodległość, jak i Francuzki Hélène, której mąż ginie pod Ðiền Biên Phủ po stronie Francuzów, a także Minha, komunistycznego dygnitarza, kierującego obozem, w którym po zwycięstwie Północy nad Południem zostaje uwięziona Kiêu.

Jeśli chodzi o epoki historyczne będące przedmiotem przedstawienia, w powieści „historycznej” jest to głównie przeszłość niedawna – okresy, które może obejmować pamięć świadków. Jak w klasycznej powieści historycznej, zwykle tłem losów bohaterów stają się jednak czasy przełomowe. W książkach *Bubelè. L'Enfant à l'ombre* Adolphe'a Nysenholca, *Les Mots de Russie* Isabelle Bielecki, *Wanda* Jerzego Hildebranda oraz *Il ne portait pas de chandail* Annick Walachniewicz jest to II wojna światowa. W powieści *Pressé immobile* Evrahima Barana – powstanie przeciw szachowi i początki islamizacji Iranu. Trylogia Tuyêt-Nga Nguyêń osnuta jest wokół wydarzeń związanych z wojnami indochińską oraz wietnamską. Wydarzenia te determinują losy postaci, stając się przyczyną ich emigracji. Historia krajów pochodzenia zmienia się więc w dzieje migracji. Na przykład bohater *Un fou noir au pays des Blancs* Pie Tshibandy streszcza urzędnicze w urzędzie imigracyjnym dzieje belgijskiej kolonizacji Konga, ale tylko po to, aby wyjaśnić jej wpływ tej historii na swoją sytuację: to Belgowie sprowadzili do regionu Katanga jego przodków – Kasajczyków, a ich potomkowie stali się ofiarami prześladowań, co jego samego zmusiło do wyjazdu do Belgii, w której teraz występuje o azyl. Opowiada więc o swojej emigracji z Konga, przyjmując perspektywę postkolonialną (podkreślając związek migracji z dziejami kolonizacji).

W części utworów znajdujemy zatem informacje na temat historii migracji poszczególnych wspólnot do Belgii. Pierwszy rozdział *Rue des Italiens* zawiera analizę powojennego kontekstu historycznego, który doprowadził do zawarcia wspomnianych już porozumień węglowych między Belgią a Włochami. Nie jest to suchy wykład historyczny – nie pojawia się nawet nazwa porozumień ani data ich podpisania, nie ma też danych statystycznych – ale spisana barwnym, potocznym językiem opowieść o powodach zainteresowania Belgów włoskimi pracownikami, motywacjach tych ostatnich, podróży do Belgii z ich punktu widzenia, warunkach, jakie zastają na miejscu... Potoczny język i użycie mowy pozornie zależnej, dzięki której głos samych robotników zostaje włączony do narracji, wprowadzają ton historycznej gawędy, wzorowanej na opowieści ustnej¹⁸². Przybliża

¹⁸² Por. definicję gawędy w *Słowniku terminów literackich*, op. cit., s. 177–178, przedstawiającą gawędę jako gatunek typowy dla literatury polskiej (wskazującą jedynie na podobieństwo z rosyjskim skazem), związany z kulturą szlachecką lub ludową,

ona czytelnikom historię włoskiej emigracji do Belgii w sposób atrakcyjny, a ze względu na przyjętą konwencję i wprowadzenie elementów oralności – również spersonalizowany, choć w tym rozdziale pojawiają się nie wypowiedzi konkretnego imigranta, ale raczej syntetycznej figury: „imiigranta w ogóle”. Jeszcze bardziej spersonalizowanej wizji Historii dostarcza nam narrator powieści *Francesco et François*, cytując słowa swojego ojca: „Sprzedany za worek węgla!” i komentując: „Tym lapidarnym stwierdzeniem, które wyprowadziłoby z równowagi każdego dyplomatę, bardzo trafnie w skrócie opisuje wymianę, jakiej dokonały po wojnie rządy włoski i belgijski”¹⁸³. Treść słynnych porozumień węglowych, w ramach których wymieniano węgiel za siłę roboczą, zostaje tutaj bezlitośnie podsumowana przez jednego z tych, których bezpośrednio one dotyczyły: włoskiego robotnika. Nie posługuje się on zawołanym językiem dyplomacji, ale obrazem o silnym ładunku emocjonalnym, oddającym jego postrzeganie własnej sytuacji: poczucie, że został urzeczowiony. Historia jest przedstawiona niejako „z dołu”.

Kenan Görgün stosuje zabieg symetryczny – pod względem kompozycyjnym i stylistycznym – w porównaniu ze strategią Santocona i Lentiniego: umieszcza informacje na temat kontekstu historycznego w „Epilogu” i stosuje bardziej oficjalny styl. Podaje datyienne porozumień podpisanych przez Belgię i Turcję (16 lipca 1964) oraz Turcję i Niemcy (30 października 1961), które umożliwiły Turkom emigrację do krajów europejskich. Przytacza też dane statystyczne odnośnie do liczby tureckich imigrantów w kilku państwach. Jednak i tutaj stopniowo pojawiają się elementy oralności, na przykład bezpośrednie zwroty do czytelników, a narrator odchodzi od suchej faktografii na rzecz swojej interpretacji przyczyn historycznych zjawiska migracji. Wiąże ją z globalną ekspansją gospodarki kapitalistycznej. Jego analiza jest bliska tej, jaką przedstawili w *Manifeście partii komunistycznej* Marks i Engels, widząc w kapitalizmie siłę napędową globalizacji¹⁸⁴. W ostatnim zdaniu swojej książki Görgün przedstawia migranta, którego nazywa wykorzenionym, jako „najtragiczniejszą postać w tej wojnie między Człowieczeństwem a Pieniądzem”¹⁸⁵. Uznaje więc ekonomię za siłę napędową Historii, a sama zbieżność jego analiz z myślą marksistowską

podczas gdy twórczość Santocona świadczy o obecności form pokrewnych również w innych literaturach.

¹⁸³ G. Lentini, op. cit., s. 13.

¹⁸⁴ Por. K. Marks, F. Engels, *Manifest partii komunistycznej*, s. 5, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/marks-engels01.pdf> (20.03.2018).

¹⁸⁵ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 156.

wskazuje na ich dużo bardziej poważny i klasyczny niż u Santocona charakter. U Görgüna narracja sytuuje się nieco bliżej klasycznej historiografii, z jej przywiązaniem do faktografii i schematów wyjaśniających.

Powieść historyczna jest zawsze, jak zauważa Cécile Vanderpelen, „interpretacją Historii, a dla autorów stanowi szczególnie wygodny sposób na przekazywanie własnej wizji świata”¹⁸⁶. Jak ukazuje choćby przykład Görgüna, jako (h)historyczne, utwory należące do korpusu proponują też – zwykle pośrednio – pewną konceptualizację Historii. Narratorzy starają się nadać jej jakiś sens, ale nie zawsze przeprowadzają takie quasi-naukowe wywody jak Görgün. Dotyczy to nawet narratorów dziecięcych. Dolfi, ukrywający się żydowski chłopiec, identyfikuje się z Dylem Sowizdrzałem, bohaterem belgijskiej epopei narodowej Charles’a De Costera, której treść opowiada mu jego opiekunka. Również innych członków swojej rodziny utożsamia z krewnymi Dyla, a niektóre osoby ze swojego otoczenia – z innymi postaciami z utworu De Costera. Historia szesnastowiecznych prześladowań religijnych, których ofiarami padają bohaterowie *Legendy, jako też bohaterów, wesołych i sławnych przygód Dyla Sowizdrzała i Jagnuszka Poczciwca w krajach flamandzkich i gdzie indziej* (1867) staje się rezerwuarem sensu dla małego chłopca zagrożonego śmiercią w epoce zagłady. Zdezorientowane dziecko, oddane pod opiekę obcej rodzinie, zmuszone zapomnieć o swojej żydowskiej tożsamości, znajduje sobie w literaturze tożsamość zastępczą, która pozwala mu nadać sens przeżyciom swoim i swoich bliskich. Rzeczywistość historyczna zostaje oswojona przez legendę. Również w tym przypadku komponent „historyczny” (osobisty) góruje nad historycznym (obiektywizującym).

1.10. Autobiografia, autofikcja, saga i struktura epizodyczno-anegdotyczna

W znacznym stopniu to przynależność gatunkowa wielu utworów (post)migracyjnych decyduje o wadze, jaką zyskuje w nich problematyka tożsamościowa. Rozważania nad wymiarem „historycznym” pokazują, że proza (post)migracyjna ma bardzo często charakter autobiograficzny bądź autofikcjonalny, stanowi literackie przetworzenie przeżyć własnych lub

¹⁸⁶ C. Vanderpelen, *Roman historique*, [w:] *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, Presses Universitaires de France, Paris 2002, s. 531.

rodziców, innych krewnych czy znajomych. W licznych tekstach są obecne wyznaczniki autobiografii zdefiniowane przez Philippe'a Lejeune'a, to jest: „1. Forma językowa: a) opowieść, b) proza; 2. Temat: losy jednostki, dzieje osobowości; 3. Sytuacja autora: tożsamość [...] z narratorem. 4. Status narratora: a) tożsamość narratora z głównym bohaterem, b) retrospektywna wizja opowiadania”¹⁸⁷. Wiele utworów należących do korpusu spełnia te kryteria definicyjne. Dla przykładu: bohater-narrator większości opowiadań składających się na *Le Bouillon noir de ma mère* podobnie jak autor ma na imię Mario i jest restauratorem; imię i nazwisko narratorki i bohaterki *Retour à Muganza*, tożsame z imieniem i nazwiskiem autorki, zostaje kilkakrotnie wymienione w tekście¹⁸⁸. Niektóre z utworów należałoby jednak usytuować bliżej powieści autobiograficznej niż autobiografii, bo w pewnych aspektach oddalają się od nakreślonego przez Lejeune'a modelu, na przykład nie występuje w nich tożsamość onomastyczna między narratorem-bohaterem a autorem (np. narratorka utworów Isabelle Bielecki nosi imię Elisabeth, bohater książki Sabera Assala – Nordin).

Autobiograficzny charakter tekstów jest często sugerowany nie tylko przez ich zawartość, ale i elementy paratekstualne. *À l'ombre des gouttes* nosi podtytuł „Powieść autobiograficzna”. Na przedniej okładce *Le Retour de l'absent* pojawia się określenie *récit vécu* [opowieść przeżyta], na tylnej – *récit autobiographique* [opowieść autobiograficzna]. *Zeida de nulle part* jest w przedmowie określona jako „niemal autobiografia”¹⁸⁹. Autor *Wandy* w przedmowie przedstawia siebie jako narratora, a tytułową bohaterkę jako swoją matkę. To samo czyni wydawca w „Nocie o dziele”¹⁹⁰. Również motto, jakim opatrzony jest tekst, przyczynia się do zadziwienia paktu autobiograficznego. Jest to zdanie zapożyczone z *Życia Henryka Brulard* Stendhala: „Ale ile trzeba ostrożności, aby nie kłamać!”¹⁹¹, wyrażające konstytutywne dla autobiografii dążenie do prawdomówności, a zaczerpnięte od autora będącego jednym z ojców nowoczesnej wersji tego gatunku. Na tylnej stronie okładki *Retour à Muganza* autorka zostaje wprost przedstawiona jako bohaterka książki. *Il ne portait pas de chandail* jest opisany

¹⁸⁷ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski et al., Universitas, Kraków 2001, s. 22

¹⁸⁸ Por. M. Niyonteze, op. cit., s. 8 i 12.

¹⁸⁹ M. Charlot, op. cit., s. 8.

¹⁹⁰ J. Hildebrand, *Wanda. De la Sibérie à Anvers, le courage de la différence*, Éditions M.E.O., s.l. 2013, s. 125 (nienumerowana).

¹⁹¹ Wersja polska cytowana za: Stendhal, *Życie Henryka Brulard*, przeł. T. Boy-Żeleński, s. 5, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/stendhal-zycie-henryka-brulard/> (30.07.2018).

na stronie internetowej wydawnictwa jako owoc wieloletnich poszukiwań autorki, mających na celu odtworzenie historii jej ojca po tym, jak w dwaście lat po jego śmierci dowiedziała się, że był więźniem obozu koncentracyjnego¹⁹². W „Nocie o dziele” zamieszczonej na końcu *Sous le rideau, la petite valise brune* Françoise Thiry utwór jest określony jako autofikcja, czyli forma pośrednia między autobiografią a fikcją (element fikcyjności wprowadza m.in. brak tożsamości onomastycznej między autorką a narratorką-bohaterką, która ma na imię France).

Obok paratekstów – w tym wydawniczych – do zawiązania paktu autobiograficznego przyczynia się także odpowiednio dobrana ikonografia. Na przedniej stronie okładki *Rue des Italiens* jest zamieszczone zdjęcie, o którym z tylnej strony dowiadujemy się, że przedstawia Mariana Santocona – ojca autora, Girolama Santocona. Również na okładce *Le Bouillon noir de ma mère* widnieje fotografia opisana jako pochodząca z albumu rodzinnego. Okładkę *Wandy* Jerzego Hildebranda zdobi zdjęcie tytułowej bohaterki, a sam tekst ilustrują kolejne fotografie jej oraz innych postaci. Zdjęcie na okładce *Le Train des enfants* Yves’a Caldora również współtworzy wymiar autobiograficzny utworu, choć w sposób bardziej dyskretny. Przedstawia ono niewielki dworzec z napisem „Szécheny-hegy” oraz dwa stojące na torach pociągi. Z zamieszczonej wewnątrz książki informacji redakcyjnej dowiadujemy się, że jest to pocztówka z kolekcji autora. Z kolei w tekście utworu, a dokładniej w jednym z fragmentów „Dziennika”, opisana jest identyczna kartka, którą bohater otrzymał od swojego dziadka – Kálmána. Autor i bohater są więc posiadaczami takiej samej pocztówki. A może tej samej? Ta zbieżność sugeruje, że są tą samą osobą.

Elementem współtworzącym pakt autobiograficzny są także dedykacje¹⁹³. Santocono opatruje swój tekst dedykacją dla ojca. Takie „rodzinne” dedykacje stanowią stały element otwierający większość omawianych tekstów. W *Wandzie* pojawia się dedykacja dla wnuków i prawnuków tytułowej bohaterki; *Le Bouillon noir de ma mère* jest dedykowany synom, pasierbowi i wnukom autora; *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure* – dzieciom i wnukom autorki; *Faux témoignages* – wszystkim bliższym autora, zarówno żyjącym, jak i zmarłym; *Zeida de nulle part* – matce autorki; *Le Retour de l'absent* – rodzicom, żonie, dzieciom, przyjacielom

¹⁹² *Il ne portait pas de chandail* – Annick Walachniewicz, <http://maisondelapoesie.com/index.php?page=il-ne-portait-pas-de-chandail---annick-walachniewicz> (30.07.2018).

¹⁹³ Jerzy Smulski wymienia dedykację jako jeden z sygnałów „postawy autobiograficznej”. Zob. jego artykuł *Odmiany autobiografii w prozie współczesnej*, „Polonistyka” 1994, nr 6 (316), s. 337.

i nauczycielom autora; książka Miny Oualldhadj – jej dzieciom; *Anatolia Rhapsody* – między innymi rodzicom, dzieciom i belgijskim przyjaciółom autora; *Retour à Muganza* – bliskim autorki, którzy zginęli w ludobójstwie, a także ocalonym; powieści Tuyêt-Nga Nguyễn – między innymi jej matce, ojcu i dzieciom; zbiór *Récits des hommes libres* Hamadięgo – jego matce; *Sous le rideau, la petite valise brune* – dzieciom i wnukom autorki.

Członkowie rodzin lub inne bliskie osoby stają się w ten sposób nie tylko bohaterami tekstów, ale i ich uprzywilejowanymi adresatami, co stanowi nawiązanie do historii gatunku, pisarstwo autobiograficzne przez długi czas należało bowiem do sfery prywatnej: teksty autobiograficzne pisane były dla bliskich¹⁹⁴. Praktyki dedykacyjne ustanawiają więc – obok klasycznej komunikacji z „przypadkowymi” odbiorcami – dodatkową komunikację wewnątrzrodzinną. Jej pojawienie się jest istotnym aspektem utworów, a sygnalizują ją nie tylko dedykacje, ale i stwierdzenia stanowiące część ich treści. W narracji *Faux témoignages* znajdujemy następujący zwrot do odbiorców: „To właśnie tam spotkałem waszą matkę. Od tamtego czasu jesteśmy razem, a cała wasza czwórka jest dowodem naszej miłości”¹⁹⁵. W tym fragmencie narrator czyni z własnych dzieci uprzywilejowanych adresatów swojej opowieści. Co więcej, aktywność pisarska autorów bywa odpowiedzią na zapisany w tekstach imperatyw zaszczycony im przez przodków, tak jak w przypadku wspomnianego wyżej wpajania niektórym narratorom przez rodziców „obowiązku pamiętania”.

W *Sous le rideau, la petite valise brune* obok komunikacji wewnątrzrodzicznej występuje jeszcze komunikacja „wewnątrzsobowa” czy też „samozwrotna”¹⁹⁶, dialog z samym sobą, również charakterystyczny dla form autobiograficznych. Zdaniem Philippe’a Lejeune’a „kiedy opisuje się własne życie, gra się w sobie samym dwie role rozdzielone między dwie indywidualności, prowadzące ze sobą dialog”¹⁹⁷. Utwór Françoise Thiry zawiera wręcz dosłowną ilustrację tego stwierdzenia. Obok dedykacji rodzinnych tekst główny poprzedza dedykacja „od siebie dla siebie”, w której „czarna część” osobowości narratorki-bohaterki zwraca się do jej „części białej”, stwierdzając między innymi: „Na pół wieku odebrałaś mi głos; teraz narzucę ci go, narzucę ci głos pamięci”¹⁹⁸. Narracja jest następ-

¹⁹⁴ Zob. T. Clerc, *Les Écrits personnels*, Hachette, Paris 2001, s. 24–25.

¹⁹⁵ L. Cecchi, op. cit., s. 111.

¹⁹⁶ Określeniem „samozwrotność komunikacyjna” posługuje się Regina Lubas-Bartoszyńska w tekście *Autobiografizm dzisiaj*, „Ruch Literacki” 1991, z. 5 (188), s. 461.

¹⁹⁷ Cyt. za: ibid., s. 467.

¹⁹⁸ F. Thiry, op. cit., s. 4.

nie prowadzona głównie w drugiej osobie. „Czarna część” bohaterki opowiada o jej życiu, a uprzywilejowaną adresatką opowieści staje się „część biała”. Narracja drugoosobowa odzwierciedla wewnętrzny dialog rozdwojonej postaci. Przedstawienie siebie jako podzielonej przez bohaterkę-narratorkę wynika z jej historii: jest córką Burundyjki i Belga, odebraną matkę przez instytucje kościelne i oddaną do adopcji w Belgii, gdzie stara się zapomnieć o swoim pochodzeniu, by jak najlepiej wtopić się w otoczenie. Opowiadanie prowadzone z punktu widzenia wypartej części siebie ma służyć jej odzyskaniu i samopoznaniu, co jest – zdaniem Thomasa Clerca¹⁹⁹ – głównym celem gatunków autobiograficznych.

Także inne cechy tekstów sprawiają, że spełniają one kryteria z Lejeune’owskiej definicji autobiografii. Aspekt „dziejów osobowości” często realizuje się w utworach przez przyjęcie konstrukcji biograficznej. Na przykład książka Olindy Slongo składa się z dwóch części, zatytułowanych *L'enfance* [Dzieciństwo] oraz *Des rêves à la vie* [Od marzeń do życia], w których autorka, narratorka i bohaterka zarazem odtwarza chronologicznie dzieje swojego życia w krótkich rozdziałach opatrzonych tytułami odsyłającymi do znaczących dla niej osób (dziadków, rodziców, rodzeństwa, kuzynów, ciotki Paoli), zdarzeń (podróży do Mediolanu, powrotów do rodzinnej wioski, małżeństwa, emigracji, narodzin dzieci, choroby, nauki francuskiego), wartości (gościnności, hojności). Również zogniskowanie opowieści na dzieciństwie, którego opis zajmuje niemal połowę książki, a także obecność takich tematów, jak stosunek do rodziców, szkoła, codzienne smutki i radości czy doznania zmysłowe, sytuuje utwór w orbicie tematycznej charakterystycznej dla autobiografii²⁰⁰.

Ponieważ matrycą strukturalną utworów jest życie bohaterów, zazwyczaj trudno się w tych tekstach dopatrzeć wyraźnej struktury dramaturgicznej. Ich akcji nie dałoby się wpasować w klasyczny schemat piramidy Freytaga, odnoszący się wprawdzie do fabuły dramatycznej, ale często stosowany również do utworów narracyjnych²⁰¹. Można by co najwyżej próbować zastosować go do poszczególnych epizodów. Fabuły mają bowiem charakter właśnie epizodyczny, składają się z następujących po sobie, powiązanych osobą autora-bohatery-narratora mikrohistorii, które stanowią wybierane ze względu na swoją barwność anegdoty. W „Podziękowaniach” otwierających jej książkę Mina Oualldhadj wielokrotnie używa

¹⁹⁹ Zob. T. Clerc, op. cit., s. 53–56.

²⁰⁰ Na ten temat zob. *ibid.*, s. 62, a także s. 78 i następne.

²⁰¹ Zob. np. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Universitas, Kraków 1996, s. 132–134.

słowa „epizod”, zamiennie z określeniami „anegdota” oraz „fragment”, zapowiadając w ten sposób strukturę utworu. I istotnie poszczególne rozdziały książki są zbiorami anegdot na temat zwykle zdefiniowany w tytule (np. dzieciństwa, wakacyjnych powrotów do kraju pochodzenia, rasizmu).

Olinda Slongo uzasadnia dość luźne czasem związki między rozdziałami sposobem, w jaki pracuje pamięć: „Wszystko to wypływa na powierzchnię pamięci, tyle wspomnień jakby zamkniętych w jakimś sejfie wraca spontanicznie, wyraźnych, jakby to było wczoraj; te pozornie ze sobą niezwiązane drobne szczegóły tworzą materię mojego dzieciństwa”²⁰². W utworze Slongo struktura epizodyczno-anegdotyczna występuje w formie krańcowej: narracja jest zbudowana z krótkich kilkudzaniowych akapitów, oddzielonych światłem, przy czym każdy akapit jest zwykle poświęcony jednemu wspomnieniu. Wiążąc luźną, poszatowaną strukturę swojego tekstu z jego charakterem wspomnieniowym, autorka wpisuje się w tradycję „pamięciowego” uzasadniania kompozycji autobiografii, której reprezentantem był między innymi Gide, podobnie uzasadniający strukturę *Jeżeli nie umiera ziarno...*: „Spisuję te wspomnienia tak, jak mi się pojawiają, nie starając się ich porządkować”²⁰³. Również autorka przedmowy do *Le Bouillon noir de ma mère*, Florence Caeymaex, wiąże anegdotyczną strukturę tego utworu z jego wymiarem wspomnieniowym. Jak zazwyczaj w przypadku tekstów autobiograficznych, „[t]ekst nie podlega logice dramatycznej [...], lecz afektywnej”²⁰⁴.

Struktura epizodyczna może też być uwarunkowana innymi czynnikami. Szczególnym przypadkiem jest powieść *No woman's land*, napisana przez grupę trzydziestu sześciu migrantów pochodzących z dwudziestu sześciu krajów w ramach warsztatów literackich prowadzonych przez Ricarda Montserrata. Opowiada ona o losach Czeczenki Amanty Alazan i jej córki Zary, a także całej plejady otaczających je mniej lub bardziej epizodycznych postaci. Akcja utworu przypomina intrygi charakterystyczne dla różnych odmian powieści popularnej, takich jak powieść odcinkowa czy zeszytowa, które z kolei nawiązywały do dawnych gatunków powieściowych, na przykład greckiej powieści prób, powieści barokowej czy powieści grozy²⁰⁵. Fabuła zbudowana jest z serii epizodów, w których

²⁰² O. Slongo, op. cit., s. 28.

²⁰³ A. Gide, *Jeżeli nie umiera ziarno...*, przeł. J. Rogoziński, Czytelnik, Warszawa 1962, s. 25.

²⁰⁴ T. Clerc, op. cit., s. 82.

²⁰⁵ Zob. A. Gemra, *Powieść zeszytowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żab-ski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 491–494, a także

główna bohaterka zostaje poddana różnego rodzaju, czasami drastycznym, próbom. Większość z nich ma charakter bardzo dramatyczny, życie Amanty jest wielokrotnie zagrożone, ostatecznie jednak zawsze wychodzi z opresji cało, między innymi dzięki pomocy całej armii „wybawców”, których spotyka na swojej drodze. Jej dramatyczne przygody są związane z usiłowaniami przedostania się z Czeczenii przez Rosję na Zachód, a później z przejawami rasizmu, z jakimi spotyka się, gdy już udaje jej się dotrzeć do Belgii.

Namnożenie katastrof (zamachów, porwań, napadów, gwałtów itp.) i cudownych zbiegów okoliczności (przypadkowych spotkań rozłączonych postaci, rozpoznań czy interwencji pojawiających się niczym *deus ex machina* wybawców), wątki fantastyczne (np. prorocze sny, porozumiewanie się z duchami, wróżbiarstwo) czy odwoływanie się do modelu superbohaterki składają się na opowieść, w której skomplikowana fabuła zdecydowanie góruje nad psychologią i zasadami prawdopodobieństwa. Niczym w powieści odcinkowej, każdy epizod, będący dziełem innej grupy autorów, jest całością względnie autonomiczną, ma „własną dynamikę, kompozycję i zawier[a] jakiś istotny dla rozwoju akcji lub charakterystyki bohaterów moment treściowy”²⁰⁶. Jak zazwyczaj w powieści popularnej, zakończenie przynosi triumf głównej bohaterki: otrzymuje ona upragniony azyl polityczny w Belgii, odzyskuje porwaną córkę, a jej oprawcy zostają ukarani. W tym przypadku epizodyczna struktura utworu wydaje się uwarunkowana zbiorowym autorstwem: Ricardo Montserrat zostaje przedstawiony na liście autorów jako ten, który „zmontował”²⁰⁷ tekst z fragmentów napisanych przez pozostałych (współ)autorów, a więc to głównie typ autorstwa decyduje o strukturze dzieła.

Ze względu na to, że większość analizowanych utworów to nie tylko historie pojedynczych osób, lecz opowieści „osnute wokół dziejów rodziny”²⁰⁸, przypominają one również sagi czy powieści rodzinne. W centrum zazwyczaj znajduje się bohater pochodzący z rodziny imigrantów, będący jednocześnie narratorem i opisujący losy własne oraz swoich krewnych. To często pretekst do stworzenia całej galerii portretów ekscentryków, tak jak w przypadku członków rodziny bohatera-narratora powieści *De cendres*

N. Grande, *Le Roman au XVII^e siècle. L'Exploration du genre*, Éditions Bréal, Rosny 2002, zwłaszcza s. 25 i następane.

²⁰⁶ J. Jastrzębski, *Powieść odcinkowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, op. cit., s. 473.

²⁰⁷ R. Montserrat i Annexe 26 bis, *No woman's land*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2007, s. 7.

²⁰⁸ *Słownik terminów literackich*, op. cit., s. 495.

et de fumées Philippe'a Blasbanda, z których każdy jest postacią oryginalną i barwną. Struktura utworu opiera się na zasadzie, którą można by określić, zapożyczając od Tzvetana Todorova sformułowanie „ludzie-opowieści”²⁰⁹: każda z postaci ma swoją historię; bohater-narrator przepłata dzieje swojego życia opowieściami o ich przygodach. Fabuła rozwija się więc według schematu biograficznego, przy czym prezentując ją narracja bardzo rzadko ma charakter chronologiczny. Zarówno u Blasbanda, jak i w wielu innych utworach, w odróżnieniu od książki Olindy Slongo, mimo obecności schematu biograficznego, struktura czasowa jest bardzo skomplikowana, a dokładna chronologia zdarzeń czasem wręcz niemożliwa do odtworzenia. W odniesieniu do Blasbanda Carmelo Virone łączy to strukturalne skomplikowanie utworu z wykształceniem autora, który z zawodu jest montażystą filmowym²¹⁰, jednak i inne teksty charakteryzują się wysokim stopniem złożoności kompozycyjnej.

Obok *De cendres et de fumées* najbardziej złożone pod względem kompozycyjno-chronologicznym wydają się *Les Mots de Russie* Isabelle Bielecki, *Il ne portait pas de chandail* Annick Walachniewicz, a także *La Nuit par défaut* Alego Serghiniego. Odnośnie do tego ostatniego utworu Paul Aron pisze o „zasadzie skomplikowanego montażu” i „kalejdoskopie”²¹¹. W krótkim, zapisanym kursywą tekście otwierającym powieść sytuacja narracyjna jest zdefiniowana jako erotyczne spotkanie dwojga kochanków, Aloisa i Carlotty, na których „czyha pamięć” i przerywa im miłosne igraszki, by „wrzucić ich w przeszłość”²¹². W tym samym tekście pojawia się też lista krótko scharakteryzowanych postaci, określonych jako „wtargnięcia” przeszłości. W toku narracji następują nieustanne przeskoki od jednej postaci do drugiej i z miejsca na miejsce (dwa najistotniejsze to Tanger i Bruksela) i często trudno zidentyfikować narratora, choć niektóre fragmenty sugerują, że jest nim najczęściej Alois. Otrzymujemy urywki biografii wielu powiązanych ze sobą postaci, z których możemy próbować ułożyć pewną całość. Narracją wydaje się jednak rządzić kapryśna logika wspomnień. Także w utworze Isabelle Bielecki zdarzenia są opisywane w kolejności, w jakiej narratorka je sobie przypomina, porządek opowiadania jest więc uzależniony od sposobu funkcjonowania jej pamięci. Cała książka stanowi opis prób odtworzenia wspomnień, które

²⁰⁹ Zob. T. Todorov, *Ludzie-opowieści*, przeł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1973, t. 64, z. 1, s. 269–281.

²¹⁰ Zob. C. Virone, op. cit., s. 160.

²¹¹ P. Aron, op. cit., s. 201–202.

²¹² A. Serghini, *La Nuit par défaut*, Éditions de l'Aube, s.l. 1988, s. 7.

wracają w nieuporządkowanych fragmentach, przez co utwór ma niezwykle skomplikowaną strukturę czasową. W końcu bohaterka rekonstruuje z tych skrawków opowieść o losach swoich rodziców.

Również u Walachniewicz panuje logika fragmentów i zdarzenia nie są przedstawiane chronologicznie. Przeplatają się dwa główne plany czasowe – bliski teraźniejszości (od początku XXI wieku po rok 2016) i składająca się z wielu warstw przeszłość (od lat trzydziestych po dziewięćdziesiąte XX wieku). Pierwszy odpowiada głównie chorobie i śmierci ojca, a później matki, chorobie narratorki oraz jej próbom odtworzenia historii ojca. Drugi to niechronologiczny zapis tej historii, której etapy można *a posteriori* uszeregować w pewien ciąg: od dzieciństwa na polskiej wsi, aresztowania i wywiezienia do obozu koncentracyjnego, przez ucieczkę z niego, małżeństwo z Belgijką, życie rodzinne, coroczne powroty do Polski po uzyskaniu obywatelstwa belgijskiego, aż po romans z polską emigrantką, Zofią. Orientację ułatwia opatrzenie większości miniopowieści datami rocznymi, choć zdarzają się też fragmenty niedatowane, na przykład zbiór zdań wypowiedzianych przez ojca, poprzedzonych nagłówkiem „Ojciec powiedział”, czy numerowana od 1 do 28 seria fragmentów zatytułowanych „Basen”, odtwarzających, głównie przez metaforykę akwaticzną, proces pisania. Tej bardzo złożonej strukturze spójność nadają element biograficzny oraz powracające metafory i obrazy.

1.11. Pakt referencjalny, walory poznawcze i elementy dyskursywno-eseistyczne

Obok elementów paktu autobiograficznego w większości analizowanych dzieł występuje łączący się z nim, jak przypomina Thomas Clerc, „pakt referencjalny”²¹³, realizowany przez odniesienia do rzeczywistości pozatekstowej. Także on współtworzy „tożsamość estetyczną” prozy (post)migracyjnej. Jedną z jego składowych może być wskazywanie rzeczywistych źródeł elementów świata przedstawionego. W „Podziękowaniach” zamieszczonych na początku swojego utworu Mina Oualldhadj zwraca się do członków swej rodziny oraz przyjaciół, dziękując im za inspirację i wymieniając konkretne epizody, których źródłem była rzeczywistość pozatekstowa. Tekst jawi się w ten sposób jako zapis rzeczywistych

²¹³ T. Clerc, op. cit., s. 24 i następne.

doświadczeń realnie istniejących osób. Narratorka *Nuit d'encre pour Farah*, zwracając się w pierwszym rozdziale do czytelników swojej historii, proponuje im referencjalny pakt lekturowy: „Czytajcie ją jak artykuł prasowy [...]. To historia z kroniki wypadków, z rubryki: życie społeczne”²¹⁴. W tym samym rozdziale narratorka twierdzi, że korzysta z chwilowego polepszenia się swojego stanu psychicznego, by spisać historię własnego życia. Powieść zostaje nam więc przedstawiona jako tekst, który należałoby czytać jak relację prasową. Malika Madi posługuje się tu konwencją bardzo popularną zwłaszcza w osiemnastowiecznej twórczości powieściowej, w której w celu uwiarygodnienia utworów wykorzystywano chwyt nazwany przez Jeana Rousseta „fikcją niefikcyjności”²¹⁵. Mimo umieszczenia podtytułu „Powieść” na stronie tytułowej, zaprzeczenie fikcyjnej naturze utworu oraz odwołanie do gatunku prasowego (kroniki wypadków) współtworzą pakt referencjalny. Podobny efekt wywołują analizowane powyżej wzmianki o autobiograficznym charakterze innych utworów.

Z paktem referencjalnym wiążą się walory poznawcze dzieł. Wynikają one ze specyficznego ukształtowania instancji narracyjnej, wyrażającego się w zaakcentowaniu jej funkcji wyjaśniającej, co stanowi cechę, którą proza (post)migracyjna dzieli między innymi z powieścią realistyczną²¹⁶. Niektórzy narratorzy posiadają pewne predyspozycje (np. zawodowe) do spełniania tej funkcji, dla przykładu bohaterowie-narratorzy utworów *Rue des Italiens* oraz *Les Aventures d'un musulman d'ici* są z wykształcenia socjologami. Analizowane tu utwory stanowią prawdziwą kopalnię wiedzy o poszczególnych wspólnotach imigranckich oraz ich krajach pochodzenia. Część z tych informacji zostaje podana w przypisach, jednak większość w tekście głównym. Wyjaśnienia są często wprowadzane za pomocą specyficznych sformułowań, w *Rue des Italiens* i *Les Aventures d'un musulman d'ici* choćby „Trzeba wiedzieć, że...”²¹⁷, a także rozwiązań typograficznych (wszechobecnych nawiasów, zawierających objaśnienia wyrażen obcojęzycznych czy kwestii kulturowych).

Ustanawiają one relację dydaktyczną między narratorami a odbiorcami narracji. Bywa ona ubarwiana za pomocą humoru. Narrator *Rue des Italiens* we właściwy sobie zabawny sposób podkreśla swoją rolę dostarczyciela

²¹⁴ M. Madi, op. cit., s. 9.

²¹⁵ Zob. J. Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris 1962, s. 75.

²¹⁶ Zob. np. *Fonctions du narrateur*, [w:] Y. Stalloni, *Dictionnaire du roman*, Armand Colin, Paris 2006, s. 99–100.

²¹⁷ G. Santoccono, *Rue...*, op. cit., s. 57, oraz I. Saidi, op. cit., s. 60.

wiedzy, od czasu do czasu przerywając relacjonowanie zdarzeń, by zaczepnie zwrócić się do czytelników: „A tak w ogóle, to wyjaśniam wam to po raz pierwszy i ostatni”²¹⁸. Podobną postawę przyjmuje narrator *Les Aventures d'un musulman d'ici*, na przykład zadając odbiorcom pytania odnoszące się do już wyjaśnianych kwestii, tak jak w tym fragmencie: „W świąteczny ranek wstawaliśmy bardzo wcześnie i szliśmy do meczetu zmówić modlitwę... No jaką?... A więc?... Uważamy czy nie? Jeśli uważałeś, drogi przyjacielu, powinieneś bez trudu odpowiedzieć na to pytanie. W przeciwnym razie ta książka ulegnie całkowitemu samozniszczeniu za 5, 4, 3, 2, 1...”²¹⁹. W ten sposób dydaktyzm zostaje złagodzony, gdyż zyskuje charakter ludyczny. Dydaktyczne dygresje stają się pretekstem do podjęcia gry z czytelnikami. Zamiast suchego wykładu pojawia się zaproszenie do dialogu.

Utwory dostarczają zwłaszcza wiedzy o charakterze socjologicznym lub etnologicznym. *Récits des hommes libres* Hamadiego, które ukazały się w serii *La mémoire des sources* [Pamięć Źródeł] wydawnictwa Seuil, poświęconej twórczości ludowej z różnych stron świata (m.in. tybetańskiej i indiańskiej), można uznać za dzieło etnologiczne bądź etnograficzne *sensu stricto*. Jest to zbiór ludowych baśni, które autor zaczerpnął od gawędziarek pochodzących z zamieszkującego północo-wschodnie Maroko berberyjskiego plemienia Aït Touzine i przełożył na francuski. W przedmowie podkreśla, że spisane opowieści wyrażają właściwą Berberom koncepcję ludzkiego życia²²⁰. Autor utrwalił więc część ustnej tradycji literackiej społeczności, z której się wywodzi. Przyjął w ten sposób rolę klasycznego etnografa czy też autoetnografa, biorąc pod uwagę, że chodzi o tradycję jego własnej wspólnoty. Swoistymi autoetnografami są też autorzy wielu innych utworów, nawet gdy ich rola nie polega na spisywaniu tradycyjnej twórczości ustnej, ale opisywaniu życia wspólnoty imigracyjnej.

O ile część epizodów przedstawia specyfikę życia w społeczności imigrantów, o tyle ta ostatnia polega często na kultywowaniu tradycji i rytuałów wspólnotowych wywodzących się z krajów pochodzenia i przeniesionych do Belgii. W powieści *L'Italienne* między innymi religijnych, takich jak chrzest, pierwsza komunia, pielgrzymka, procesja, pogrzeb, ślub, święta kościelne (Wszystkich Świętych, Boże Narodzenie); w *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure* rozdział zatytułowany „Święta” zawiera opis zwyczajów związanych z całym katolickim rokiem liturgicznym. Jeden z rozdziałów *Les Aventures d'un musulman d'ici* jest poświęcony ramadanowi.

²¹⁸ G. Santocono, *Rue...*, op. cit., s. 48.

²¹⁹ I. Saidi, op. cit., s. 49–50.

²²⁰ Zob. Hamadi, *Récits des hommes libres. Contes berbères*, Seuil, Paris 1998, s. 9.

W *Rue des Italiens* poznajemy również świeckie formy życia towarzyskiego, na przykład zasady gry o nazwie *passatella*. Pojawiają się także elementy folklorystyczne, takie jak postać czarownicy Befany; bohaterowie *Racines et épines* [Korzenie i ciernie] przywołują z kolei w swoich opowieściach czarownicę z folkloru marokańskiego – Thamzę. W *Le Retour de l'absent* narrator formułuje wiele obserwacji etnograficznych odnoszących się do jego kraju pochodzenia – Maroka. Dotyczą one najróżniejszych sfer: pozycji kobiet, relacji między płciami, nastawienia do seksualności, stosunków między rodzicami a dziećmi, tradycyjnych łaźni (hamamów), kuchni itp. Formułuje je nie tylko on sam, ale i jego rodzice, których listy zostają włączone do narracji jako swoiste dokumenty marokańskiej mentalności, a także samoświadomości autorów.

U Marie Niyonteze, autorki pochodzenia rwandyjskiego, wymiar poznawczy dzieła odnosi się niemal wyłącznie do rzeczywistości kraju pochodzenia. W autobiograficznej książce *Retour à Muganza. Récit d'un avant-génocide* przeprowadza ona analizę ludobójstwa dokonanego w Rwandzie w 1994 roku przez ludność Hutu na Tutsi. Historia życia narratorki oraz jej rodziny jest poprzęplatana wtrętami historycznymi, w których dostarcza czytelnikom postkolonialnej interpretacji zdarzeń. Opowiadając o losach własnych i swoich bliskich, bohaterka jednocześnie odtwarza logikę ludobójstwa, której początek dało utrwalenie przez belgijskie władze kolonialne podziału Rwandyjczyków na Hutu i Tutsi i rozgrywanie obu grup przeciw sobie; przytacza propagandowe slogany, cytuje „Dziesięć przykazań Hutu”, słynny skrót zbrodniczej ideologii, który ukazał się w 1990 roku w czasopiśmie „Kangura”. Wyrazem poznawczych ambicji autorki są zarówno wtrącenia w tekście głównym, jak i rozbudowane przypisy, sprawiające, że utwór chwilami przypomina wypowiedź naukową. Uzasadnieniem takiej konstrukcji dzieła wydaje się wyrażone przez narratorkę przekonanie, że „za granicą nie wie się [...], co doprowadziło do ludobójstwa w Rwandzie”²²¹.

Przeświadczenie to w tym przypadku dotyczy wydarzenia historycznego, jednak dla wielu tekstów (post)migracyjnych charakterystyczna jest konstrukcja oparta na logice wyjaśniania nie tylko elementów historycznych, ale i kulturowych czy językowych (o czym już była mowa). Jest ona związana z właściwym tym tekstom dystansem między światem przedstawionym a rzeczywistością pozatekstową, w której są one publikowane. Zakładany odbiorca tych utworów należy do innego kręgu kulturowego

²²¹ M. Niyonteze, op. cit., s. 85.

niż ich bohaterowie. Struktura komunikacji literackiej jest więc w przypadku tekstu (post)migracyjnego specyficzna, co wpływa na jego konstrukcję. Publikując w kraju osiedlenia, twórca pochodzenia migranckiego jest często wręcz zmuszony do rozbudowy warstwy poznawczej swojego utworu, aby uczynić go zrozumiałym.

Tekst (post)migracyjny wykazuje w tym aspekcie podobieństwo do tekstu postkolonialnego. Odnośnie do tego ostatniego Maria Tymoczko stwierdziła, że „konieczność wyjaśnienia i uwypuklenia pewnych potencjalnie obcych informacji kulturowych dotyczy głównie przypadków przenoszenia z kultury marginesowej do kultury dominującej i ma związek z negatywną dystrybucją władzy i prestiżu kulturowego” oraz że „większa ilość tych objaśnień wskazuje, że tekst jest skierowany do społeczności byłych kolonizatorów i/lub dominującej publiczności międzynarodowej”²²². W kategoriach postkolonialnych rozbudowę zawartości poznawczej można więc interpretować jako przedłużenie na poziomie symbolicznym kolonialnej dominacji. Wydaje się, że zarówno pisarze postkolonialni, jak i autorzy prozy (post)migracyjnej istotnie znajdują się w sytuacji zależności od kultury przyjmującej, do której starają się przenieść pewne elementy kultur, z których pochodzą oni bądź ich przodkowie. Dlatego ich utwory mają miejscami charakter esejów na temat tych kultur i zyskują wymiar poznawczy dla czytelników belgijskich.

Wymiar ten wiąże się jednak nie tylko z dostarczaniem informacji dotyczących specyfiki krajów pochodzenia. Książki te chwilami ciążą również w stronę eseju na temat samej migracji, gdyż narratorzy dokonują różnego rodzaju uogólnień na jej temat. Yves Caldor wprost przedstawia swoją uogólniającą ambicję, deklarując na wstępie: „Autor niniejszej książki nie chciał spisać swojej biografii, ale opisać historię wygnania, po części wspólną wszystkim wygnańcom: wszystkie ich historie w zasadzie są do siebie nieco podobne”²²³. Na podstawie własnych doświadczeń bądź przeżyć swoich bliskich narratorzy starają się dokonać amatorskiej konceptualizacji kondycji migranta. Często więc posługują się ekstrapolacją. Ta tendencja jest szczególnie silna w książce Kenana Görgüna *Anatolia Rhapsody*. Narrator wypowiada różnego rodzaju prawdy ogólne, najpierw na temat imigrantów tureckich w Belgii, wyraźnie kreując się na przedstawiciela swojej wspólnoty. Podmiot wypowiedzi z jednostkowego wielokrotnie

²²² M. Tymoczko, *Literatura postkolonialna i przekład literacki*, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 439.

²²³ Y. Caldor, op. cit., s. 6.

przekształca się w zbiorowy: „ja” w „my”, a nawet „my, imigranci”²²⁴. Samo „ja” też nie zawsze jest indywidualne: pojawia się „ja” pokoleniowe, podejmujące dialog ze zbiorowym „ty” pokolenia rodziców²²⁵. Wiele swoich wyborów, na przykład decyzję o powrocie do Turcji, narrator przedstawia jako charakterystyczną dla całego swojego pokolenia²²⁶. W jednym z rozdziałów miejsce zindywidualizowanych postaci zajmują nawet abstrakcyjne figury określone jako „A” i „B”, z których ta pierwsza uosabia Turków żyjących w ojczystym kraju, ta druga – tych zamieszkujących Europę. Postaci zyskują więc wymiar przykładowy, służą do zilustrowania pewnych ogólnych prawidłowości. Sposób rozumowania narratora, oparty na dążeniu do uniwersalizacji doświadczeń własnej rodziny i rozciąganiu ich na wszystkich Turków bądź imigrantów, jest widoczny choćby w następującym stwierdzeniu: „Opuszczenie Belgii pozwoliło mi zauważyć u członków mojej rodziny oraz w społeczności tureckiej w ogóle wzruszające uczucie: nigdy niegasnącą nostalgię. Nawet ci, którzy spędzili w Europie trzydzieści lat albo więcej, ci, którzy się w niej urodzili czy przyjechali w dzieciństwie, boleśnie przeżywają oddalenie...”²²⁷. Narrator płynnie przechodzi od doświadczenia własnego do wspólnotowego. Wychodzi od swoich przeżyć, ale konkluzją o „niegasnącej nostalgii” obejmuje też osoby znajdujące się w innej sytuacji.

Uogólnienia narratora dotyczą nie tylko tureckiej wspólnoty imigranckiej, ale także imigracji w ogóle, choćby w następujących fragmentach: „Bycie imigrantem to liczenie dni, jakie pozostały do kolejnego spotkania z bliskimi. To ciągłe bycie pozbawionym ukochanej osoby...”, „Najpilniejszą potrzebą obcokrajowca jest wtopienie się w tłum”, „Ekspatriant stara się ustalić punkty odniesienia, zazwyczaj zgodne z kryterium języka i kultury”, „spotkania z Innym [...] to ćwiczenie, które może być wyczerpujące. Wymaga od nas bowiem, żeby nasze czułości były stale wysunięte, by przyswajać bezlik informacji...”, „potrzeba, by być «między swymi» jest uniwersalna”²²⁸. Pojawiają się tutaj kategorie takie jak „imigrant”, „obcokrajowiec”, „ekspatriant” czy „Inny”, a narrator wypowiada na ich temat prawdy ogólne. Jego opowieść jest przeplatana swego rodzaju sentencjami,

²²⁴ Zob. K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., np. s. 143.

²²⁵ Zob. *ibid.*, np. s. 112–113.

²²⁶ Zob. fragment utworu w przekładzie K. Czerskiej w „Nowej Dekadzie Krakowskiej” 2016, nr 4–5 (26–27), s. 105: „jesteśmy pierwszym pokoleniem, w którym powrót do Turcji zdarza się częściej niż wyjazd do Belgii”.

²²⁷ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 103.

²²⁸ Te fragmenty w przekładzie K. Czerskiej, op. cit., s. 104, 105, 108.

dzięki czemu tekst zyskuje wymiar gnomiczny. W posłowniu narrator formułuje wprost swoją ambicję, która ma charakter poznawczy: „wychodząc od osobistego doświadczenia, intymnej opowieści o tym, co widziałem i przeżyłem, spróbować uzyskać panoramiczny ogląd naszych zbiorowych losów”²²⁹. Dlatego też po nakreśleniu dziejów swojej rodziny, obok autokomentarza, w posłowniu przedstawia historyczne tło tureckiej imigracji, stara się także wyciągnąć wnioski dotyczące ludzkiej egzystencji w świecie podlegającym procesowi globalizacji, w którym wygnaniec stał się „figurą uniwersalną”²³⁰. Tego uogólnienia dokonuje, gdy znalazłszy się w Turcji, obserwuje powracających z emigracji przedstawicieli swojego pokolenia, ale też europejskich ekspatriantów, których zachowania przypominają mu postępowanie jego własnych rodziców w Belgii.

W większości utworów fragmenty narracyjne i dyskursywno-eseistyczne przeplatają się ze sobą. Na przykład w *Le Train des enfants* tok narracji od czasu do czasu przerywają zapisane kursywą fragmenty „Dziennika”, w których pojawiają się między innymi refleksje na temat kondycji migranta, a właściwie wygnańca (fr. *exilé*), bo tym terminem posługuje się narrator. Choć wymiar narracyjny jest zawsze obecny, w niektórych utworach aspekt dyskursywno-eseistyczny dominuje. Charakter wybitnie eseistyczny ma *Le Retour de l'absent* Abdellatifa Lekhdera. Już w podtytule książki: *D'une immigration à une expérience interculturelle* [Od imigracji do doświadczenia międzykulturowego] pojawia się język pojęciowy, typowy raczej dla prac naukowych. Podobnie jest w tytułach rozdziałów takich jak „Projekt migracyjny”, „Skutki akulturacji” czy „Poza międzykulturowością”. We wprowadzeniu autor nazywa swój utwór „studium”, którego sam jest zarazem „przedmiotem i podmiotem” i w którym „wypróbował tę oryginalną metodę, stojącą w sprzeczności z klasyczną metodą naukową, polegającą na oddzieleniu przedmiotu i podmiotu badań”²³¹. Jego zdaniem, aby „uchwycić sens projektu migracyjnego, być może trzeba oddać głos imigrantowi”²³². Zamiast tradycyjnego, obiektywistycznego paradygmatu naukowego proponuje subiektywistyczny. Swoją metodę określa jako „antropoanalizę”²³³, rodzaj refleksji antropologicznej opartej na własnych oraz cudzych przeżyciach. Lekhder jest psychologiem pracującym między innymi z imigrantami i opis swojego doświadczenia migracyjnego, a także

²²⁹ K. Görgün, *Anatolia Rhapsody* (2014), op. cit., s. 154.

²³⁰ Ibid., s. 153.

²³¹ A. Lekhder, op. cit., s. 15.

²³² Ibid., s. 16.

²³³ Ibid., s. 175.

doświadczeń innych osób, służy mu do formułowania wniosków na temat migracji w ogóle.

Fragmentom narracyjnym, w których opowiada historię swojego życia, a także losy innych imigrantów, towarzyszą fragmenty dyskursywne, w których stara się wyciągać z przytaczanych opowieści pewne ogólne konkluzje. Dotyczą one nie tylko migracji, ale i kraju pochodzenia – Maroka. Lekhder przedstawia bowiem migranta jako obdarzonego swoistym przywilejem kognitywnym, pozwalającym lepiej zrozumieć własną kulturę dzięki dystansowi, jaki wobec niej zyskuje: „Czy mówię w ten sposób, bo stałem się obcy własnej kulturze? W każdym razie moje postrzeganie tej ostatniej zmieniło się dzięki doświadczeniu międzykulturowemu, jakie zdobyłem w Belgii, dzięki poznaniu innych wartości kulturowych...”²³⁴. W ujęciu autora migracja staje się więc doświadczeniem poznawczym. Quasi-naukowy charakter książki Lekhdera wyrażają też zamieszczone w niej schematy, mające opisać różne warianty losów kulturowych migrantów, na przykład: „Kultura → akulturacja negatywna → dekulturacja → negatywna tożsamość kulturowa”, „Kultura → akulturacja pozytywna → reakulturacja → pozytywna tożsamość kulturowa” oraz „Wyjściowa tożsamość kulturowa → akulturacja → reakcja → reidentyfikacja → nowa tożsamość kulturowa”²³⁵. Są one zamieszczone w końcowej partii książki jako schematyczne podsumowanie opowieści i rozważań autora.

1.12. Podsumowanie

Proza (post)migracyjna nie jest osobnym gatunkiem literackim, a więc przedstawione powyżej cechy analizowanych utworów nie są wyznacznikami gatunkowymi, a jedynie zauważalnymi ze względu na swoją powtarzalność tendencjami. Każda z nich jest obecna w różnym stopniu w poszczególnych tekstach, dlatego dla ich zilustrowania wybrano przykłady najbardziej wyraziste. Trudno byłoby znaleźć utwór, który wcielałby je wszystkie w sposób wzorcowy. Tendencje te zostały tu opisane między innymi przez odwołanie do gatunków czy form literackich bądź pozaliterackich, z którymi literatura (post)migracyjna wykazuje podobieństwa lub cechy wspólne, jednak jej pozycję można przy ich użyciu określić jedynie w przybliżeniu. Jej specyfika polega bowiem między innymi na tym,

²³⁴ Ibid., s. 136.

²³⁵ Ibid., s. 165–166.

że wymyka się dotychczasowym klasyfikacjom i ściśle określonym kategoriom, nie tylko narodowym, ale i estetycznym. Tytuły rozdziałów tego studium, odsyłające do cech utworów zaliczonych do korpusu, powinny jednak pozwolić na uzupełnienie dotychczasowych ujęć twórczości (post)migracyjnej i dookreślenie jej „estetycznej tożsamości”, nawet jeśli ma ona charakter nieostry i pozostaje „bez [...] istotowej jedności”²³⁶.

Omawiana tu proza wykazuje więc własności „literatury mniejszej” w rozumieniu Deleuze’a i Guattariego; wśród jej podstawowych cech dystynktywnych pojawiają się także: tematyżacja migracji, wykorzystywanie binarnych struktur czasowo-przestrzennych i tożsamościowych, ale i ich systematyczne przekraczanie, autotematyzm, wielojęzyczność i międzyjęzyczność, (h)istoryczność, odwoływanie się do konwencji gatunkowych autobiografii, autofikcji oraz sagi, nadawanie tekstom struktury epizodyczno-anegdotycznej i w końcu – proponowanie czytelnikom referencjalnego paktu lekturowego, z czym wiąże się walor poznawczy dzieł i występowanie w nich elementów dyskursywno-eseistycznych. Z połączenia tych cech wyłania się pewna rozpoznawalna poetyka prozy (post)migracyjnej, która wydaje się jednym z ciekawszych współczesnych zjawisk literackich, nie tylko z socjologicznego, ale i estetycznego punktu widzenia, bo niczym w soczewce skupiają się w niej główne tendencje i problemy literatury współczesnej. Czy jej rozwój stanowi fenomen chwilowy, związany z intensyfikacją migracji wynikającą z procesów globalizacyjnych, czy też jest częścią długofalowej ewolucji, która doprowadzi być może do wpisania się na trwałe w literacki pejzaż postnarodowych form twórczości – przyszłość pokaże.

²³⁶ Jak opisuje „tożsamość nomadyczną” Rosi Braidotti w książce *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 50.

2. Migracje francuskojęzycznych pisarzy belgijskich wobec kryzysu tożsamości (Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya, René Kalisky i Jean-Claude Pirotte)

2.1. Belgijscy wygnańcy z „bezpłciowej” Belgii

Temat migracji jest w historiografii belgijskiej wciąż pomijany lub co najmniej marginalizowany. Wydaje się to o tyle zaskakujące, że z uwagi na położenie geograficzne Belgia sytuuje się na przecięciu kierunków peregrynacji pomiędzy północą a południem oraz wschodem a zachodem. W ciągu wieków przemieszczanie się ludności tego kraju wywołane było kolejno następującymi po sobie ruchami nacjonalistycznymi – belgijskimi, flamandzkimi czy wreszcie walońskimi, które ostatecznie doprowadziły do upadku mitu o syntezie germańsko-łacińskiej. Liczne grupy migracyjne przemierzały Europę już od czasów wielkiej protestanckiej ostoji XVI wieku. W XIX wieku była to fala emigracji w kierunku Francji, po okrutnych wydarzeniach Wielkiej Wojny (1914–1918) nasiliła się ekspansja uchodźców, a w czasach lingwistycznego oczyszczania Flandrii przez nacjonalistyczny ruch flamandzki nastąpił wzrost liczby ekspatriantów. Wędrowni ludów wynikające z kryzysu tożsamości kulturowej zawsze znajdowały swoje odbicie we francuskojęzycznej literaturze pisarzy belgijskich. Wypada tu wspomnieć chociażby Émile’a Verhaerena, Maurice’a Maeterlincka, Georges’a Rodenbacha czy Ferdinanda Crommelyncka oraz autorów tak zwanej wielkiej emigracji: André Bailiona, Henry’ego Bauchau, Franza Hellensa, Huberta Juina, Françoise Mallet-Joris, Dominique Rolin, Jacques’a Sternberga. To tylko nieliczne

nazwiska spośród długiej listy expatriantów, którą opublikował Patrick Roegiers w *Le Mal du pays. Autobiographie de la Belgique* [Tęsknota za krajem. Autobiografia Belgii] (2003). Natężenie ruchu emigracyjnego po 1945 roku, będące między innymi konsekwencją podpisania Manifestu Grupy Poniedziałkowej w marcu 1937 roku, powodowane było często chęcią zdobycia uznania z dala od „niewdzięcznego kraju”. Przyjmując słowa René Magritte’a, że „[l]udzie godni szacunku nie mają ojczyzny”, jako swego rodzaju rozgrzeszenie, sygnatariusze Manifestu często wyzbywali się belgijskiej tożsamości. Skrajnym przypadkiem tego zjawiska jest postać Henriego Michaux, który przyjął obywatelstwo francuskie, zrzekając się równocześnie belgijskiego.

Najmniej zbadanym aspektem migracji francuskojęzycznych pisarzy belgijskich są losy autorów końca lat sześćdziesiątych XX wieku. Ciekawym przypadkiem wciąż pozostaje postać Jeana-Claude’a Pirotte’a, dla którego banicja stała się katalizatorem rozkwitu jego literackiego talentu. Wśród migrujących pisarzy tego okresu znaleźli się też tacy, dla których kwestia przynależności do danego kraju nie miała większego znaczenia. Często sami byli zresztą potomkami imigrantów. Należeli do nich René Kalisky, Eugène Savitzkaya czy Vera Feyder¹. Inni pisarze „wędrówki” po świecie traktowali jako źródło inspiracji dla swojej literackiej twórczości. Wymienić tu należy chociażby zafascynowanego Laponią twórcę logogramów Christiana Dotremonta czy też miłośnika literatury i kultury Ameryki Południowej i Środkowej Conrada Detreza. Do tego pokolenia autorów emigrujących przypisać trzeba również Luciena Marchala, Géo Libbrechta i Évelyne Heuffel.

Po ukształtowaniu się Belgii jako państwa federacyjnego złożonego z dwóch głównych wspólnot² nowe pokolenie pisarzy deklarowało stop-

¹ Wszystkie wymienione osoby posiadają polskie korzenie. Historie rodzin René Kalisky’ego i Eugène’a Savitzkayi zostaną opisane w dalszej części rozdziału. Tu natomiast warto dodać, że ojcem poetki, powieściopisarki i dramatopisarki Very Feyder był Mojsze (Maurice), urodzony w 1905 roku w Sosnowcu polski Żyd, który w latach trzydziestych wyemigrował do Liège. Tam poznał malarzy i pisarzy oraz opublikował swoje pierwsze wiersze napisane w języku francuskim (1937). Niestety, we wrześniu 1942 roku na skutek donosu został aresztowany przez gestapo, a następnie deportowany do Auschwitz; zmarł w lutym 1945 roku podczas transportu z Auschwitz do Buchenwaldu, kilka dni po wyzwoleniu obozów hitlerowskich.

² Narastające różnice pomiędzy Flamandami i Walonami doprowadziły do ewolucyjnego przekształcenia struktury terytorialnej państwa. Już w latach sześćdziesiątych uchwalono wiele ustaw regulujących współistnienie dwóch grup językowo-etnicznych w Belgii. W 1962 roku przyjęto ustawę, na mocy której wprowadzono modyfikację

niową obojętność wobec kwestii tożsamościowej, a tam, gdzie rozmywają się złudzenia tożsamości – parafrazując wypowiedź Marca Quaghebeura – pojawiają się sprawy istotne dla nowoczesnego pisarstwa³. Potwierdzeniem tych słów jest twórczość pisarzy doby globalizacji, dla których eksploracja świata wiąże się z wciąż niezaspokojonym głodem poznawania innych, pozaeuropejskich cywilizacji. Wspomnieć wystarczy chociażby najbardziej poczytnych współczesnych belgijskich autorów, a więc Amélie Nothomb czy Jeana-Philippe’a Toussainta, jak również tych mniej znanych, to jest Simona Leysa czy Érica Durneza – twórcę literackiej grupy *Écritures vagabondes*.

Wymienieni autorzy – Belgowie, Europejczycy czy obywatele świata – pisarze migrujący wykazują szczególną predylekcję do dzielenia się z czytelnikiem własnymi doświadczeniami o przekraczaniu granic fizycznych i tożsamościowych. Bez względu na ich status wygnańca, emigranta czy obywatela, kontakt z obcymi kręgami kulturowymi zmusił każdego z nich do zweryfikowania własnej tożsamości. Z kolei doświadczenia wyniesione z długich peregrynacji pobudziły ich poszukiwania w zakresie techniki pisarstwa. Brak jednorodnego wzoru wywodzącego się z tradycji literackiej, a co za tym idzie łatwość czerpania inspiracji z zewnątrz, wywarły trwałe wpływy na współczesną specyfikę literatury francuskojęzycznej Belgii, przyczyniając się do rozkwitu twórczości o charakterze autobiograficznym, której typizacji dokonał dopiero w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku Pierre Mertens⁴. Warto przy tym podkreślić, że pisanie o sobie według heterodoksyjnych zasad istniało w Belgii na długo przed tym, zanim francuscy krytycy zdecydowali się ochrzcić tę formę twórczości „autofikcją”⁵. W latach siedemdziesiątych literatura francuskoję-

granic prowincji i gmin, wyznaczając tym samym wyraźną demarkację językową. Rok później zastosowano ustawy regulujące stosowanie języka w administracji, szkolnictwie i sądownictwie, nadając Flandrii i Walonii pełną jednojęzyczność oraz zachowując dwujęzyczność w aglomeracji brukselskiej. Przyjęcie poprawki do konstytucji z 24 grudnia 1970 roku, będące kompromisem pomiędzy żądaniami Flamandów a postulatami Walonów doprowadziło do powstania trzech wspólnot wyodrębnionych na podstawie kryterium przynależności kulturowej: niderlandzkiej, francuskiej i niemieckiej, oraz podziału państwa na trzy regiony według kryterium terytorialnego: Flandrię, Walonię i Brukselę.

³ M. Quaghebeur, *Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial), s. 501–525.

⁴ P. Mertens, *Du retour à l’autobiographie*, „Revue de l’Institut de Sociologie” 1990, nr 91, s. 53–65.

⁵ Trzeba wspomnieć chociażby wydaną w 1966 roku introspekcyjną powieść Henry’ego Bauchau, *La Déchirure*, w której autor opisał swoje osobiste doświadczenia, splatając

zycznej Belgii stanowiła integralną część kultury Francji, postrzeganą jako literatura peryferyjna. Instytucje, od których zależało życie kulturalne i literackie – wydawnictwa, władze legitymizujące i konsekuracyjne, takie jak Akademia Francuska czy kapituła Nagrody Goncourtów – znajdowały się w Paryżu. Konsekwencją takiego układu było współlistnienie literatury dwóch prędkości: centrum (literatura francuska) i peryferii (francuskojęzyczna literatura belgijska). Przełomem okazał się listopad 1976 roku, kiedy na łamach prestiżowego paryskiego tygodnika „Les Nouvelles littéraires” Pierre Mertens i Claude Javeau ogłosili światu, że istnieje „Inna Belgia”⁶. Ta śmiała deklaracja wstrząsnęła środowiskiem literackim kraju, w którym stopniowo zaczęła następować zmiana elit. Młodzi literaci przestali mieścić się w schizofrenicznych ramach określanych przez sygnatariuszy Manifestu Grupy Poniedziałkowej oraz ulegać francuskim wpływom forsowanym przez Królewską Akademię i Stowarzyszenie Pisarzy. Co więcej, nie chcąc być dłużej postrzeganym przez przyzmat francuskiego giganta, mimo istniejącej wówczas cenzury ośmielili się – używając słów Marca Quaghebeura – „tworzyć na miejscu”⁷ (fr. *créer sur place*). Ścisła relacja między centrum a peryferiami uzależniona wymiennie od dwóch rodzajów sił – odśrodkowej i dośrodkowej – ulegała stopniowemu rozluźnieniu. Ostatecznie, po kilku dziesięcioleciach dominacji francuskiego sąsiada, literatura belgijska weszła w trzecią⁸, dialektyczną fazę, zdefiniowaną przez Jeana-Marie Klinken-

je z freudowską psychoanalizą. Czuwając przy łóżku swojej umierającej matki, narrator wraca wspomnieniami do różnych wydarzeń z dzieciństwa. Jego opowiadanie doskonale ilustruje wykorzystanie epizodu z życia autora na potrzeby powieści i poddanie go autoanalizie. Innym przykładem jest, zaskakujący pod względem mistrzostwa narracyjnego (zapożyczenie stylu paryskiej nowej powieści przy jednoczesnym uważnym spojrzeniu na rzeczywistość tożsamościową Belgów), cykl powieści Huberta Juina *Les Hameaux*, w którym autor przywołuje swoje rodzinne Gaume, unikając stereotypów i surowych zwrotów literatury regionalistycznej. Wystarczy wymienić jego *Le Repas chez Marguerite* (1966) lub *Conversation en Wallonie* (1978) Jeana Louveta.

⁶ P. Mertens, *Une autre Belgique*, „Les Nouvelles littéraires” 4–11 novembre 1976, nr 2557, s. 13–24.

⁷ Zob. J. D. de Almeida, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Peter Lang, Bruxelles 2013, <https://doi.org/10.3726/978-3-0352-6343-5>.

⁸ Pierwsza z nich (1830–1929), zwana okresem „odśrodkowym”, cechuje się chęcią budowania literatury narodowej innej niż francuska. W tym czasie Edmond Picard wprowadza pojęcie „belgijskiej duszy”, definiując ją jako mieszaninę łacińskich i germańskich temperamentów, które splatają się na terenie Belgii. W rezultacie „nordycki mit” stanowić będzie główny element tożsamości belgijskiej literatury. W drugim okresie (1920–1970), zwanym „dośrodkowym”, jednolita fasada kraju coraz bardziej

berga jako „synteza tezy nacjonalistycznej i antytezy bezpieczeństwa”⁹. Początków nowej ery należy szukać w majowych ruchach wolnościowych z 1968 roku, po których nastąpił proces federalizacji kraju. Kwestionowana dotąd niezależność zyskała wielu sprzymierzeńców, a ich dialektyczna postawa nie wykluczała całkowitego wyjścia poza francuską przestrzeń, lecz popularyzowała otwarcie się na kulturową odmiennosc.

Joseph Hanse, ówczesny dyrektor belgijskich Archiwów i Muzeum Literatury, w przedmowie do *Lettres françaises de Belgique. Mutations* z nadzieją i entuzjazmem przyjął „nowy początek”¹⁰, przyznając, że nadchodzi on w „szczególnym momencie” historii kraju, i porównując go do ruchów Młodej Belgii (*La Jeune Belgique*) sprzed stu lat. Nie wszyscy jednak postępujące zmiany przyjmowali z równym zachwytem. Niemniej jednak dochodzące zewsząd pluralistyczne głosy nowej generacji wskrzesiły dyskusję na temat kondycji własnej literatury. W debacie, która toczyła się przez następną dekadę (1976–1986), szczególnie aktywni byli stronnicy dwóch ugrupowań: literatury francuskiej z Belgii i francuskojęzycznej literatury belgijskiej. Pierwsze z nich od 1937 roku tworzyli sygnatariusze Manifestu Grupy Poniedziałkowej¹¹

się rozpada pod presją politycznych i kulturowych żądań Flandrii, a francuskojęzyczna literatura belgijska staje się integralną częścią domeny francuskiej. Szerzej na ten temat zob. B. Denis, J.-M. Klinkenberg, *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Éditions Labor, Bruxelles 2005.

⁹ J.-M. Klinkenberg, *La production littéraire en Belgique francophone: esquisse d'une sociologie historique*, „Littérature” 1981, nr 44, s. 48.

¹⁰ Zob. przedmowę do *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, entretiens de P. Emond avec J. de Decker et al., Archives et Musée de la Littérature et Éditions universitaires, Bruxelles 1980, s. 6.

¹¹ Od początku XX wieku, wobec braku rzeczywistego poczucia przynależności do Królestwa, większość belgijskich pisarzy zdecydowała się na repozycjonowanie swojej twórczości, domagając się asymilacji w przestrzeni francuskiej. Pod koniec lat trzydziestych wielu z nich usilnie starało się wręcz zanegować jakikolwiek partykularny charakter literatury belgijskiej. W latach 1936–1939 wzmocniono dyskusje na ten temat podczas cotygodniowych poniedziałkowych spotkań pisarzy w Brukseli. Do Grupy Poniedziałkowej (*Groupe du Lundi*), zainicjowanej przez Charles'a Plisniera, literata i członka Belgijskiej Akademii Literatury, należeli m.in. Grégoire Le Roy, Georges Marlow, Franz Hellens, Robert Vivier, Marie Gevers, Horace Van Offel, Georges Linze, Robert Poulet, Michel de Ghelderode czy Alexis Curvers. 1 marca 1937 roku grupa ta wydała manifest potępiający literacki regionalizm i – *sensu largo* – pojęcie literatury narodowej. Był to ostateczny kres idei „belgijskiej literatury francuskojęzycznej”, rozumianej jako autonomiczna literatura narodowa, na rzecz „literatury francuskiej w Belgii”. Dokument składał się z czterech części: „Czym jest literatura belgijska”, „Literatura i narodowość”, „Moralność i opinia literacka” oraz „Kwestia

(Thiry, Vivier, Le Roy, Hellens, Gevers, Ghelderode i wielu innych), negujący jakąkolwiek niezależność od centrum literatury francuskiej, jakim był Paryż¹². Drugą grupą, zwaną „nowoczesną” lub „nacjonalistyczną”, kierowali powieściopisarz Pierre Mertens i socjolog Claude Javeau, do których wkrótce dołączyli także Marc Quaghebeur i Jacques Sojcher. Młode pokolenie, które swoje działania określiło mianem *belgitude*, odwołując się, *per analogiam*, do wcześniejszych ruchów społeczno-ideologicznych, takich jak *négritude*¹³ czy *féminitude*¹⁴, domagało się pełnej autonomii i wolności tworzenia. Moderniści kontestowali marginalny czy wręcz peryferyjny charakter rodzimej literatury i wielokrotnie nawoływali do akceptacji jej heterogenicznej natury: „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?”¹⁵. Fundamentalne pytania o kondycję belgijskiego piśmiennictwa stały się wiodącym tematem nie tylko międzynarodowego festiwalu Europalia, który w 1980 roku poświęcono właśnie Belgii, ale także dwóch ważnych opracowań. Pierwszym z nich był numer specjalny „Revue de l’Université de Bruxelles” z komentarzami, opiniami i recenzjami wybitnych postaci powiązanych ze światem literatury i kultury, opracowanymi przez Jacques’a Sojchera pod wspólnym tytułem *La Belgique malgré tout*¹⁶ [Belgia mimo wszystko]. Drugie dzieło stanowiło zbiór wywiadów przeprowadzonych przez Paula Emonda z intelektualistami¹⁷

regionalizmu”, w których sygnatariusze postulowali, by fundament „wspólnoty językowej” przeważał nad geografiją. Za tym dążeniem do umieszczenia historii literatury belgijskiej w bardziej ogólnych ramach literatury francuskiej kryła się również walka o legitymizację w świecie literackim. Manifest ten może również wydawać się próbą zakończenia przez nowe pokolenie dominacji dawnej Młodej Belgii, która od 1880 roku uczyniła literacki regionalizm swoim *credo*.

¹² W latach 1970–1980 Charles Bertin i André Miguel, ostatni sygnatariusze Manifestu, wspierani przez belgijską Królewską Akademię Języka i Literatury Francuskiej oraz Stowarzyszenie Pisarzy Belgijskich, wciąż podtrzymywali swoje konformistyczne tezy na temat przynależności do centrum kultury i języka francuskiego.

¹³ Ruch literacki i polityczny przeciwstawiający się francuskiemu kolonializmowi i rasizmowi, zapoczątkowany w latach trzydziestych w Paryżu przez Léopolda Sédara Senghora, Aimé Césaire’a i Léona Damasa.

¹⁴ Termin ukuty przez Simone de Beauvoir w walce o prawa kobiet.

¹⁵ P. Mertens, *De la difficulté d’être Belge*, „Les Nouvelles littéraires” 4–11 novembre 1976, nr 2557, s. 14.

¹⁶ *La Belgique malgré tout...*, op. cit.

¹⁷ Wśród nich znaleźli się Jacques de Decker, Frans de Haes, Hubert Juin, Anne-Marie La Fère, Pierre Mertens, Marc Quaghebeur, Marc Rombaut, Jean Tordeur i Fernand

belgijskiej sceny literackiej opublikowanych pod wspólnym tytułem *Lettres françaises de Belgique. Mutations* [Literatura francuska Belgii. Przemiany]. Obie pozycje dostarczyły bardzo skrupulatnych analiz złożonych problemów tożsamości literackiej, z którymi nowe pokolenie musiało się boleśnie zmierzyć. Pomimo pewnej zgodności poglądów i wypracowanego konsensusu trudno w nich dostrzec spójny manifest programowy. Próby klasyfikacji powtarzających się zjawisk podjął się Michel Otten w tekście *Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique*¹⁸ [Tożsamość narodowa, tożsamości regionalne we francuskiej literaturze Belgii]. Wśród zebranych opinii przedstawiciele intelektualnych elit autor wyeksponował cztery podstawowe tematy: banicję (nie tylko fizyczną, ale również wewnętrzną), „puste” państwo, nierasowość (czyli melanz różnych korzeni) oraz kosmopolityzm (powodowany wygnaniem z kraju, ale również omawiany w kontekście twórczości o zasięgu międzynarodowym)¹⁹. Warto w tym miejscu przypomnieć, że temat wykluczenia pojawił się już wcześniej w eseju Liliane Wouters o symptomatycznym tytule *Le double exil des poètes* [Podwójne wygnanie poetów]. Autorka dokonała w nim analizy statusu belgijskiego poety, który został „[w]ygnany z domu, wygnany zewsząd. Wszędzie [był] traktowany marginalnie”²⁰. Podobnej narracji użył Jacques Sojcher: nowe pokolenie francuskojęzycznych poetów określił mianem „belgijskich wygnańców w bezpłciowej Belgii”²¹.

Problem ekspatriacji często powracał w sporach o literacką tożsamość. Hubert Juin przypomniał społeczeństwu bolesną rzeczywistość, w której „aby móc swobodnie wyrażać siebie, prawdziwie zdeterminowani pisarze musieli opuścić swój kraj”²². Anne-Marie La Fère podaje w tym miejscu przykład wieloletniej wędrowki Conrada Detreza, który spisał jej przebieg

Verhesen.

¹⁸ M. Otten, *Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique*, [w:] *Écriture française et identifications culturelles en Belgique: colloque de Louvain-la-Neuve, 20 avril 1982, organisé par le Laboratoire d'anthropologie sociale et le Groupe de sociologie wallonne*, CIACO s.c., Louvain-la-Neuve 1984, s. 71.

¹⁹ Nie są to oczywiście jedyne trudne wątki, które komplikują definicję własnej tożsamości. Wśród innych wymienić należy brak własnego języka czy chociażby problem określenia dziedzictwa literackiego.

²⁰ L. Wouters, *Le double exil des poètes*, „Les Nouvelles littéraires” 4–11 novembre 1976, nr 2557, s. 18.

²¹ J. Sojcher, *La contagion poétique*, „Les Nouvelles littéraires” 4–11 novembre 1976, nr 2557, s. 17.

²² H. Juin, [w:] *Lettres françaises de Belgique...*, op. cit., s. 46.

na kartach trzypięciowej autobiografii opublikowanej później w Paryżu. Jednocześnie ta sama autorka zwraca uwagę na pojawienie się (r)ewolucyjnych zmian w tematyce utworów podejmowanej przez Belgów, stwierdzając: „Coś się całkowicie zmieniło. Powieściopisarze nie boją się już wspominać o naszej rzeczywistości, niezależnie od tego, czy będą to tramwaje Brukseli, nazwy ulic i wszystkie te elementy, które tworzą nasz własny klimat”²³. W wyniku tych reorientacji Pierre Mertens umieszcza losy chilijskiego uchodźcy w belgijskim kampusie uniwersyteckim, a aseptyczna i błada dotąd Belgia staje się jednym z bohaterów powieści i tytułową *Terre d’asile* [Ziemią azylu] (1978). Podobną optykę Mertens zastosował w *Les Bons offices* [Kroki pojednawcze] (1974), aż w końcu w pamphletycznym tonie wykrzyczał: „Żaden pisarz nie może być zrozpaczony tylko dlatego, że jest Belgiem!”²⁴. Wypowiedzi o podobnym charakterze padały z ust jego kolegów po piórze. Jacques Crickillon nie wahał się o swoim mieście, Brukseli, napisać: „Mieszkam w centrum mojego nieustającego wygnania [...]. Tworzę tutaj. Być może wyjadę. Tutaj czy gdzie indziej! Jestem Belgiem”²⁵. Z kolei Luc de Heusch, odnosząc się do postaci Henriego Michaux, napisał: „Nigdzie i wszędzie. Ekspatriacja i eksterytorialność pisania. Gdziekolwiek. Literatura to tylko drugi plan”²⁶. Zupełnie inną postawę wobec swojego kraju wyraził Claude Javeau, który, bliski Quaghebeurowskim poglądom na temat anonimowego charakteru państwa, stwierdza, że: „Belgia jest dziurą na mapie świata. Próżnia nie istnieje, a jednak istnieje, ale w niepełności”²⁷. Świadomość tożsamościowej pustki rosła wraz z postępowaniem federalizacji kraju. Pisał o niej Marcel Croës: „Czuję, że przejeżdżam przez kraj, który jest coraz mniej obecny”²⁸. Dla Jacques’a Sojchera problem niepaństwowości (fr. *le non-État*) był wynikiem niejednorodnej tożsamości. Posiadając francuskie, żydowskie i belgijskie korzenie, głosił: „A więc ja, nie ja. [...] Zostanie Belgiem nie było łatwe”²⁹, „[o]to rodzaj przeszkody, którą trzeba pokonać. Podwójny kraj i podwójny ja”³⁰. Brak „czystości”³¹, o której pisał także Bernard-Henri Lévy, z czasem stał się, *a contrario*, jednym z podstawowych ogniw

²³ A.-M. La Fère, [w:] *Lettres françaises de Belgique...*, op. cit., s. 63.

²⁴ P. Mertens, [w:] *Lettres françaises de Belgique...*, op. cit., s. 78.

²⁵ J. Crickillon, [w:] *Lettres françaises de Belgique...*, op. cit., s. 77.

²⁶ L. de Heusch, [w:] *Lettres françaises de Belgique...*, op. cit., s. 110.

²⁷ C. Javeau, *Le chocolat de Trois-Rivières*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 211.

²⁸ M. Croës, *What thou lovest well remains*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 83.

²⁹ *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 446.

³⁰ *Ibid.*, s. 447.

³¹ B.-H. Lévy, *La Pureté dangereuse*, Grasset, Paris 1994.

narodowej tożsamości. Twórcy nowego pokolenia nie wstydzili się już przyznać, iż „[Są] [...] bękartami [choć woleliby] powiedzieć, że [są] istotami bez granic, czy mieszkańcami”³². Powszechna stała się opinia, że mieszanek różnych kultur, podobnie jak kosmopolityzm, częściej uznaje się za szansę aniżeli przeszkodę, ponieważ daje ona „możliwość otwarcia się, możliwość osmozy”³³. Paradoksalnie dyskusje elit na temat kryzysu tożsamości otworzyły drogę do kosmopolitycznej koncepcji kultury w ogóle, a w szczególności do pisania w Belgii lub o Belgii:

Takie byłoby – gdybyśmy ośmielili się marzyć – „belgijskie wyzwanie”. Nie byłibyśmy już niczymi poddanymi, w końcu byłibyśmy znikąd i zewsząd. Ani Belgowie wstydliwi, ani arogancy. Nie musielibyśmy już ciągle zajmować się naszą specyfiką, moglibyśmy się oddawać najdzikszyemu przygodom. To byłaby nasza granica, nasze bogactwo, nasz sekret³⁴

– głosił Pierre Mertens w *De la difficulté d’être Belge* [O trudności bycia Belgiem]³⁵.

Hasło szeroko pojętej obecności zostanie jeszcze raz powtórzone przez Fernanda Verhesena słowami: „Tu i wszędzie [...]”. Jeśli taki jest stan poematu³⁶. W rezultacie pokoleniu wywodzącemu się z ruchu *belgitude* udało się wreszcie zdetronizować ducha Grupy Poniedziałkowej i przejąć kontrolę nad tworzącymi się strukturami, które szybko wyznaczyły nowe priorytety. We francuskojęzycznej literaturze Belgii znalazło się też miejsce dla „pisarzy, którzy opuścili swoją ziemię, [ale] próbują odnaleźć ją w swoich powieściach”³⁷. Są nimi bez wątpienia Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya, Jean-Claude Pirotte czy René Kalisky. Każdy z nich, z różnym poczuciem własnej tożsamości i odmiennym stopniem zaangażowania, odgrywa istotną rolę w tworzeniu nowej historii literatury belgijskiej. Detrez w artykułach prasowych³⁸ neguje unitarny charakter Belgii, obnaża tkwiące w niej paradoksy i głośno wyraża swoje przywiązanie do korzeni,

³² F. Verhesen [w:] *Lettres françaises de Belgique...*, op. cit., s. 142.

³³ H. Juin, *Victor Hugo à Arlon*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 222.

³⁴ P. Mertens, *De la difficulté d’être Belge*, op. cit., s. 14.

³⁵ Ibid., s. 15.

³⁶ F. Verhesen, *Un point focal*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 468.

³⁷ *Lettres françaises de Belgique...*, op. cit., s. 65.

³⁸ O dylematach tożsamościowych Belgii pisał w swoich artykułach prasowych: *Les Wallons, les Flamands et l’Europe*, opublikowany w „Esprit” avril 1968, nr 370 (4), *Une Belgique fabuleuse* w „Télérama” 9 mai 1979, a także *Une fureur de Wallon* w „Le Monde” 7 octobre 1979.

rodzinnej Walonii. Jego słynna *Une fureur de Wallon* [Furia Walona] wykrzyczana na łamach dziennika „Le Monde”³⁹ odbiła się głośnym echem w *La Belgique malgré tout*⁴⁰. Niezwykły talent Conrada Detreza doceniony został tam przez niemal wszystkich zwolenników ruchu *belgitude*, którzy określili go nadzieją rewolucyjnego pisarstwa w wyłaniającej się właśnie fazie dialektycznej. Jego autobiograficzną trylogię o poszukiwaniu własnej tożsamości uznano za przykład nowoczesnego dzieła i tego, co mogłoby stanowić budulec dziedzictwa francuskojęzycznej literatury Belgii.

W tym samym czasie inny młody poeta o słowiańskich korzeniach i niewymawialnym dla frankofonów nazwisku, Eugène Savitzkaya, także został dostrzeżony przez elity literackie, doceniające w nim przede wszystkim pracę nad dekonstrukcją języka. Szybko też zaczęły zestawiać go z nowym pokoleniem pisarzy (Jeanem-Pierre'em Verheggenem, Marcelem Moreau, Dominique Rolin), które biorąc za przykład Henriego Michaux, uważa, że tworzenie wymaga modernistycznego doń podejścia⁴¹. Pierre Mertens odnajduje w pierwszej jego prozie *Mentir* [Kłamstwa] (1977), a dokładniej w utworze „na przecięciu poezji i prozy”⁴², znak odrodzenia się epiki i liryki. Patrick Roegiers, autor słynnego *Le Mal du pays. Autobiographie de la Belgique*, uznaje go, podobnie jak De Costera, Verheggena czy Moreau, za „odkrywcę języka”, który po Rabelais’em utracił: „ten niesłyszalny język, kakofoniczny, wybrzmiewający, złożony z asonansów i aliteracji, w którym dźwięk ma pierwszeństwo przed znaczeniem”⁴³. I mimo że Eugène Savitzkaya nie należał bezpośrednio do zbuntowanego pokolenia, dołączył do grona zwolenników ruchu *belgitude*, publikując ściśle autobiograficzny tekst zatytułowany *Un jeune Belge* [Młody Belg]⁴⁴, w którym odwołał się do swoich słowiańskich korzeni, opisując dzieciństwo w Hesbaye oraz rodzinne wspomnienia.

Dylematy tożsamościowe związane ze swoim pochodzeniem przeżywał także René Kalisky, będący potomkiem polskich Żydów. Wątek wielokulturowości stał się zresztą jednym z wiodących tematów jego twórczości. Według Sojchera kwestia żydowska była dla autora niezwykle ważna, naznaczona rodzinnym dramatem, ale nie negowała przynależności do

³⁹ C. Detrez, *Une fureur de Wallon*, op. cit.

⁴⁰ C. Detrez, *Le dernier des Wallons*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 117–142.

⁴¹ *Lettres françaises de Belgique...*, op. cit., s. 35.

⁴² P. Mertens, [w:] *Lettres françaises de Belgique...*, op. cit., s. 74.

⁴³ *Entretien avec Patrick Roegiers*, „Le Carnet et les Instants” 15 mars–15 mai 2003, nr 127, s. 3.

⁴⁴ E. Savitzkaya, *Un jeune Belge*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 425–427.

kraju: „w którym lubi[ł] być wędrującym Belgiem, wędrującym Żydem, wędrującym profesorem, dyrektorem czasopisma, posiadającym niezbędny komfort i poczucie przynależności do ziemi”⁴⁵.

Ciekawa na tle zachodzących wówczas zmian polityczno-społecznych jest postać Jeana-Claude’a Pirotte’a. Ciężar jego doświadczeń związanych z konfliktem z palestrą, a także dość późny debiut literacki powodują, że jest on pomijany w debacie na temat kryzysu tożsamości. Tymczasem ten skazany na banicję autor uczynił ojczyznę lejtmotywem swoich powieści. Zrywając pozornie więzi z Belgią, z dystansu odtwarza jej barwny obraz, obiekt przez niego jednocześnie uwielbiany i nienawidzony.

Wszyscy wymienieni wyżej twórcy, których wybrane utwory formować będą korpus tej części, mimo różnych, często odmiennych relacji z intelektualnym establishmentem, stanowią dziś trzon belgijskiej literatury francuskojęzycznej. Każdy z nich, migrując po świecie, przez literacką aktywność poznaje siebie, odkrywa głęboką więź ze swoim regionem lub pozostaje wobec niego obojętny, wreszcie sytuuje i ukazuje Belgię w nowej relacji z autorem, dla którego tworzenie poza granicami własnego kraju nie jest już dyskomfortem, lecz staje się atutem.

2.2. Liège, „mała ojczyzna” – dylematy tożsamościowe regionalistów

W 1980 roku Liège świętowało hucznie tysiąclecie istnienia dawnego księstwa powstałego z nadania przez biskupa Notgera przywileju lokacyjnego. Środowisko literackie upamiętniło te wydarzenia publikacją książki zatytułowanej *Il était douze fois Liège* [Było sobie dwanaście razy Liège], w której dwunastu rodzimych pisarzy podkreśliło swoje silne związki z regionem⁴⁶. Lokalny patriotyzm wynikał ze specyficznego położenia Liège, przez co miasto było „ośrodkiem drugorzędny” lub „centrum peryferyjnym”, uwikłanym w skomplikowaną relację pomiędzy dwoma biegunami przyciągania, Paryżem i Brukselą⁴⁷. Traciło, podobnie jak wszystkie

⁴⁵ Ibid., s. 427.

⁴⁶ A. Curvers et al., *Il était douze fois Liège*, Pierre Mardaga, Liège 1987. W tomie zebrano teksty następujących autorów: Alexis Curvers, Georges Thinès, Gaston Compère, Jacques Izoard, Conrad Detrez, Irène Stecyk, Yves Lebon, René Swennen, Bernard Gheur, Jean-Pierre Bours, Jean-Pierre Otte i Claude Godet.

⁴⁷ Ibid., s. 239.

peryferia, wobec atrakcji paryskiego centrum, i zmuszone było współpracować z ośrodkiem brukselskim. Twórca z Liège, jak twierdzą Denis i Klinkenberg, musiał „ocierać się o Brukselę, by dotrzeć do Paryża”⁴⁸. Wyspiarski charakter miasta względem reszty francuskojęzycznej Belgii powodował, że w jego środowisku artystycznym aż do lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku⁴⁹ dominował „sposób myślenia posiadający znamiona autorytaryzmu”⁵⁰, chociaż z pewną dozą niezależności. Literatura cechowała się dużą nieśmiałością w kwestiach estetycznych; wyróżniała się albo nowatorskim kompromisem między tradycją a nowoczesnością, albo izolacją, stawiając na klasyczny styl, w imię wrażliwości jako jednej z cech przypisywanych Walonii⁵¹. Wielkie przywiązanie do swoich korzeni wyeksponowali w *La Belgique malgré tout* również czołowi twórcy z tego regionu. Spośród sześćdziesięciu ośmiu autorów komentarzy dziewięciu pochodziło z Liège⁵² lub okolic i wielu z nich przedkładało przynależność regionalną nad kwestie tożsamości narodowej. Byli wśród nich też tacy, dla których dylematy tożsamościowe nie miały wielkiego znaczenia. Do tej grupy należy niewątpliwie Eugène Savitzkaya, opatrujący swój tekst tytułem *Un jeune Belge*, by już w pierwszej linijce dodać: „Urodziłem się w St. Nicolas na przedmieściach Liège dziesięć lat po wojnie”⁵³. W dalszej części sugeruje zaś, że poza Liège właściwie nie odczuwa bliskich relacji ze swoją ojczyzną: „Wsiadam do pociągów coraz rzadziej i tylko po to, by opuścić Belgię. Nigdy nie byłem w Gandawie ani też Antwerpii, w Tournai, w Mechelen, w Nivelles ani w Ninove”⁵⁴. W podobnym tonie wyrażają się inni „regionalni” pisarze: Gaspard Hons oprócz nazwisk postaci związanych z regionem (César Franck, André Grétry) używa w swej pracy takich określeń jak „Liège Meuse”, „zwariowane Liège” czy też „Liège naiwne”⁵⁵. Poeta Jacques Izoard w żartobliwy sposób wtrąca pomiędzy swoje poetyckie utwory tekst popularnego walońskiego prawnika

⁴⁸ Ibid., s. 240.

⁴⁹ J.-M. Klinkenberg, B. Denis, *Littérature: entre insularité et activisme*, [w:] *Le Tour-nant des années 1970. Liège en effervescence*, sous la dir. de J. Dubois, N. Delhalle, Les impressions nouvelles, Bruxelles 2010, s. 237–253; G. Purnelle, *La poésie à Liège dans les années 1980: une transition „dialectique”*, „Art&Fact” 2012, nr 31, s. 82–89.

⁵⁰ J.-M. Klinkenberg, B. Denis, op. cit., s. 238.

⁵¹ Ibid.

⁵² Są nimi: Conrad Detrez, Gaspard Hons, Jacques Izoard, François Jacqmin, Théodore Koenig, Jacques-Gérard Linze, Joseph Orban, Eugène Savitzkaya i Georges Simonon.

⁵³ E. Savitzkaya, *Un jeune Belge*, op. cit., s. 425.

⁵⁴ Ibid., s. 427.

⁵⁵ G. Hons, *J'écris: le poème le pays*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 198.

i polityka Jules’a Destrée. Pierwszy wiersz zaczyna się słowami: „Wallon de pâte à papier de grisaille d’Ougrée”⁵⁶ [Walończyk z szarej masy papierowej z Ougrée]; w trzecim z kolei autor sam utożsamia się z miastem: „Donc, «je» devient Liège. Donc tu t’appelles Liège. Liège est un nom de garçon”⁵⁷ [Zatem „ja” staje się Liège. Zatem ty nazywasz się Liège. Liège to imię chłopca]. Co więcej, pisarze o mocno liberalnych poglądach, ignorujący wszelkie granice, również podkreślali swoje korzenie. Takim przypadkiem jest Jacques-Gérard Linze, który swój komentarz rozpoczął mocną deklaracją: „JESTEM BEZPAŃSTWOWCEM!”, po czym stonował swoją wypowiedź słowami:

Ale jest we mnie siła, która ciągnie mnie do całkiem czarnego zakątka ziemi, tam, gdzie wiem, że mogę, grzebiąc trochę, dotrzeć do moich korzeni. Żadna tajemnica: to tu, skąd Moza, przy płynąwszy z Francji, kreśli szeroką krzywą, zanim popłynie prosto na północ, do Holandii i morza, w którym zginie połączeniu się z Renem. W Liège⁵⁸.

W zdecydowanie mniej lirycznym stylu wygłasza swoje poglądy poeta Joseph Orban:

Ougrée-zadymione i Herstal-rozwietrzony. [...] Między żółcią Cockerill i coraz bardziej brunatnym kolorem Mozy. Jestem stąd. Z Liège. To już nie jest miasto. To jest łono. Liège. Tchantches rock and roll. [...] Więc? Piśmiennictwo belgijskie? Nie, piśmiennictwo z tysiąca miejsc bez granic. Mieszkam w Herstal na ziemi⁵⁹.

Z kolei twórca komisarza Maigret, Georges Simenon, w swoim liście z 24 czerwca 1980 roku stwierdza: „Obiegłem świat, którego jestem obywatel”, a „Liège nie mniej pozostało w moim sercu żywe i naznaczyło mnie dogłębnie”⁶⁰.

Dowodem potwierdzającym silnie zakorzeniony regionalizm będzie zresztą wydany w 1983 roku *Le Manifeste pour la culture wallonne* [Manifest dla kultury walońskiej] podpisany przez takie osobistości z Liège, jak Jacques Dubois, Michel Antaki, Thierry Michel, Steve Houben, Francis Edeline i Jean-Marie Klinkenberg.

⁵⁶ J. Izoard, *De la paume à la plume*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 203.

⁵⁷ Ibid., s. 204.

⁵⁸ J.-G. Linze, *Belgique s.a.*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 288.

⁵⁹ J. Orban, *Écrit sur terre*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 379–380.

⁶⁰ G. Simenon, *Lettre*, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 437.

2.3. Conrad Detrez wobec tożsamości regionalnej

Chociaż tematyka powieści Conrada Detreza ma charakter uniwersalny, autor nie pozostaje w niej obojętny na sprawy regionu.

Okres jego intensywnej twórczości, przypadający na lata 1974–1984, zbiega się w czasie z burzliwą dyskusją na temat kryzysu tożsamości, do której autor sam dołączył, negując unitarny charakter Belgii. Bliskie mu były „bólączki Walonii”, do których zaliczał bezrobocie, przestarzały przemysł, starzenie się społeczeństwa. Jako zdeklarowany federalista Detrez upatrywał w nich przyczynę rozpadu Królestwa Belgii: „Zamiast jak we Flandrii płodzić dzieci, [...] niepokój i chaos narastały w ludziach. Pojawiały się ruchy protestacyjne. Rozbrzmiewał gniew”⁶¹ – wyrzucał walońskiej społeczności. Frans De Haes wyróżnił go obok Pierre’a Mertensa jako jednego z nielicznych powieściopisarzy, którzy potrafili walczyć z belgijskimi mitami, nie bojąc się przy tym dotykać historii kraju. Marc Quaghebeur docenił z kolei zaangażowanie obu autorów w popularyzację belgijskich interesów na arenie międzynarodowej, mianując ich wręcz „heroldami *belgitude*”.

W *La Belgique malgré tout* Detrez opublikował burleskę zatytułowaną „Ostatni z Walonów”, w której, na kanwie politycznej fikcji podszytej ironią i licznymi elementami komicznymi, przewidywał federalizację Królestwa Belgii oraz ciche przyjęcie ustroju republikańskiego, które miałyby nastąpić 1 stycznia 2000 roku. Poszukiwanie na urząd prezydenta absurdalnego państwa o pompatycznej nazwie „Republika Stanów Zjednoczonych Belgii” godnego i rdzennego mieszkańca Walonii – rzadkiego i coraz bardziej rozproszonego gatunku – jest okazją do licznych wędrówek w głąb regionów „okaleczonej” Belgii. Podróż przez rozbity kraj staje się również pretekstem do zilustrowania zmian społecznych, jakie zachodziły na „ziemiach od kilku lat stopniowo kolonizowanych przez liczne rodziny emigrujące z dwóch Flandrii”⁶². Trudności, jakie musi pokonać bohater utworu, pokrywają się ze słabościami kraju szeroko omawianymi przez zwolenników ruchu *belgitude*, a są nimi brak własnego języka, zawiła historia Belgii, spięcia na linii Bruksela–Walonii, przetrwanie dialektów walońskich. Ukazany przez autora obraz państwa obnaża i burzy *ipso facto* wielki mit o unitarnym kraju. Rolę, jaką w połowie lat siedemdziesiątych

⁶¹ C. Detrez, *Une fureur de Wallon*, op. cit.

⁶² C. Detrez, *Le dernier des Wallons*, op. cit., s. 125.

odegrał Detrez w procesie piętnowania niedoskonałości i przełamywania „impasu, w którym tkwią ci, mający przed sobą życie i niezamierzający *a priori* uznać pustki, którą kraj bez historii im zostawia”⁶³, ogromnie docenił Marc Quaghebeur w *Balises pour l’histoire des lettres belges*.

2.4. Podróż Conrada Detreza w poszukiwaniu siebie

Conrad Detrez urodził się 1 kwietnia 1937 roku w Roclenge-sur-Geer, niedaleko Liège, w samym centrum sporów językowych i społecznych, które trawiły Królestwo Belgii aż do procesu jego federalizacji. Był naocznym świadkiem kolejnych etapów zmian ustroju terytorialnego, a także określenia przez władze granic językowych⁶⁴. Ponieważ był silnie związany ze swoim regionem, nieobojętny był mu los słynnych sześciu wiosek Fourons, administracyjnie przyłączonych do Flandrii w 1962 roku, wbrew woli mieszkańców. Ich kategoryczny sprzeciw wobec bezwzględnych decyzji władz został doceniony przez Detreza. Dumny z postawy współbraci, zadedykował im jeden ze swoich nielicznych wierszy:

Deszcz padał na stodoły
ceglane domy i na cmentarze,
wąskie przestrzenie z krzywymi krzyżami wciśniętymi między kościoły,
wioski i pastwiska.
Deszcz jest częścią życia
mieszkańców tego wspaniałego pejzażu⁶⁵.

Ta bukoliczna pochwała krajobrazu, a także późniejsze poszukiwanie enklawy pierwotnego szczęścia w pierwszej powieści *Ludo* (1974), świadczą o silnym przywiązaniu Detreza do swoich korzeni. Mocno kontrastują przy tym z jego anarchistyczną naturą, która po dwudziestu pięciu latach spędzonych w deszczowym klimacie Walonii obudzi w nim niekończący się głód podróży. W swoim ostatnim, wydanym już pośmiertnie dziele zatytułowanym *La Mélancolie du voyeur* [Melancholia podglądacza] (1986),

⁶³ M. Quaghebeur, *Balises pour l’histoire des lettres belges*, Labor, Bruxelles 1998, s. 369.

⁶⁴ Przez kilka lat głośna była sprawa gminy Fourons przeniesionej przy okazji ustalania granicy językowej do Flandrii wbrew woli większości mieszkańców, którzy pragnęli pozostać w Walonii.

⁶⁵ C. Detrez, *La grande grève et le bruissement des chapelets*, [w:] Curvers A. et al., op. cit., s. 111–118.

będącym swego rodzaju bilansem życia autora, Detrez przedstawił swoją wędrówkę po świecie słowami: „A ja wciąż tułałem się pośród ruin moich starych wierzeń, ruin seksualności, polityki. Uciec, musiałem uciec”⁶⁶. Eskapizm autora przyjmuje różne formy. Jedną z nich jest wewnętrzna ucieczka w świat dziecięcych marzeń, spowodowana potrzebą uwolnienia się spod wpływów zaborczej i nadopiekuńczej matki, której szczegółowej analizy Detrez dokonał w *Ludo*. Namiastkę wolności daje mu idylliczny ogród pozbawiony zakazów, kontrastujący z surowymi obyczajami panującymi w rodzinnym domu:

Ogród Ludo. Szalony ogród. [...] Umieram na mojej wyspie, już mnie to nie obchodzi. Moja matka spędza całe dni [...] knując. [...] Mam swój plan, przejdę na drugą stronę. Przerzucę kładkę między moim więzieniem a ogrodem. Pobiegnę przez most wykonany z desek i poduszek, przymocowany kauczukowymi linkami. Wytnę komory powietrzne⁶⁷.

O ile w pierwszej powieści ucieczka ma charakter iluzoryczny i odnosi się do uczuć autora/bohatera powieści, o tyle w kolejnych utworach przyjmuje ona bardziej konkretną formę. Autor opuszcza swoją rodzinę, wioskę, by kontynuować naukę w katolickiej szkole. Przestrzeń się poszerza, lecz pojawiają się kolejne ograniczenia. Masywny budynek kolegium z wysokimi murami, nadzorowany przez nauczycieli z dyscypliną niemalże wojskową, okazuje się jeszcze większym więzieniem oraz źródłem psychicznych i moralnych cierpień. Obiektywne, acz dojrzałe poglądy jego zagranicznych kolegów – pochodzącego z Konga Leopoldusa, a zwłaszcza młodego Brazylijczyka Rodriga – na bieżące spory społeczeństw Starego Kontynentu, ułatwią autorowi dostrzeżenie powierzchownego charakteru wielu europejskich problemów: „Twoja Europa nie ma nic wspólnego z moimi marzeniami, jest niemal głupia, rozpieszczona, aż za bardzo rozpieszczona, nie ma w niej już twórczej myśli, traci czas na podziały z powodu całkiem drugorzędnych spraw”⁶⁸.

Słowa brazylijskiego marksisty rodzą u autora wątpliwości, zaczynają podważać i kwestionować jego kapłańskie powołanie i skłaniają do refleksji nad otaczającą go rzeczywistością:

⁶⁶ C. Detrez, *La Mélancolie du voyeur*, Denoël, Paris 1986, s. 35.

⁶⁷ C. Detrez, *Ludo*, Labor, Bruxelles 1988, s. 100.

⁶⁸ C. Detrez, *Wrzuć w ogień jak zielsko*, przeł. E. Goryczko, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 62.

Dla mnie Europa to były nazwiska autorów [...] – opisywały one wyprawy krzyżowe, królów Francji i żywoty świętych. [...] A oto jakiś cudzoziemiec rzuca mi w twarz Europę. [...] Rodrigo sprawił, że nagle odniosłem wrażenie, iż przechodząc z gimnazjum do seminarium, wstępując na uniwersytet, znalazłem się w zupełnie innym świecie. Moja podróż istotnie odkryła przede mną nowe rzeczy: wojnę o szkoły, pochody robotników, bitwy na gwoździe. [...] Kazano mi żyć w Rzymie papieży, w Belgii Karola V, w Paryżu świętego Tomasa. Moje życie niewiele różniło się od życia Rodriga, tam, w zapadłej dziurze Ameryki Południowej. Brazylijczyk wyjechał z tej dziury tak jak ja z mojej wioski, aby znaleźć się gdzie?⁶⁹.

Spotkania z lewicowym ruchem latynoamerykańskim w Lowanium miały decydujący wpływ na zmianę jego stosunku do religii: „Wraz z nimi Trzeci Świat wkroczył do mojego życia. Z nimi później ostatecznie zerwałem z Kościołem”⁷⁰, przyznał w eseju zatytułowanym *Les Noms de la tribu* [Nazwy plemienia] (1981). W chwilach zwątpienia u dotychczas pobożnego i cnotliwego mężczyzny zrodziły się również pytania o własną seksualność, pragnienie miłości cielesnej oraz rozterki wynikające z dwuznaczności pożądania. Odtąd życie narratora skupiać się będzie wokół trzech osi: religii, polityki i miłości. Niestety we wszystkich dziedzinach ponosi sromotną klęskę: „Bóg, miłość, rewolucja zwróciły się przeciwko mnie (lub mnie opuściły) [...]. Pozostałem sam. Do politycznych niepowodzeń doszło fiasko miłości. Odniosłem wrażenie, że zrujnowałem wszystko”⁷¹, wyzna w artykule *Le jardin de la vie* [Ogród życia], opublikowanym na łamach „Le Figaro” 21 listopada 1978 roku.

W Belgii, w której ścierały się antagonizmy religijne, polityczne, językowe i społeczne, Detrez sam czuje się ofiarą kryzysu tożsamości i postanawia opuścić swój kraj, by wieść życie wagabundy. Pełen nadziei, że uwolni się od wszystkiego, co ogranicza jego umysł – religii, tradycji, a także ciężaru swego kraju – pragnie pospieszenie opuścić Lowanium, tak „jak opuszcza się ustęp publiczny: marząc o świeżym powietrzu”⁷². W 1964 roku dociera do Brazylii⁷³, gdzie w charakterze misjonarza oddaje się pracy na rzecz

⁶⁹ Ibid., s. 62–63.

⁷⁰ C. Detrez, *Les Noms de la tribu*, Seuil, Paris 1981, s. 131.

⁷¹ C. Detrez, *Le jardin de la vie*, „Le Figaro” 21 novembre 1978, [przedruk w:] idem, *Ludo*, op. cit., s. 198.

⁷² C. Detrez, *Wrzucić w ogień jak zielsko*, op. cit., s. 94.

⁷³ Detrez w Brazylii był więziony i torturowany przez policję dyktatorskiej władzy, został wydalony z kraju w roku 1967. Powrócił tam jednak jeszcze dwukrotnie: na

najuboższych. Z czasem nowa ojczyzna pochłania go żywcem⁷⁴. Fascynuje go wymieszana etnicznie Ameryka Południowa, „bardziej afrykańska niż europejska”⁷⁵. Odkrywa swoje drugie „ja”:

Urodziłem się w 1937 roku w prowincji Liège. W 1963 roku w Rio de Janeiro pojawiło się drugie życie, które odmieniło pierwsze. W pierwszym byłem wiejskim chłopcem rasy walońskiej, wyznawcą religii katolickiej, mówiącym po francusku. W drugim stałem się mieszkańcem przedmieść, członkiem *cariocas*, mówiącym po portugalsku⁷⁶.

Ekstatyczna atmosfera karnawału w Rio, pierwsze inicjacje seksualne zrodziły u Detreza chęć czerpania radości z życia i spowodowały jego wewnętrzną przemianę, w wyniku której wkrótce zasili szeregi opozycyjnej partii Movimento Democrático Brasileiro dowodzonej przez Carlosa Marighelę⁷⁷ i stanie u boku lewicowych partyzantów podczas rewolucji przeciw prawicowym rządów w kraju. Działalność w ruchu oporu opisze w powieści *L'Herbe à brûler* [Wrzucić w ogień jak zielsko] (1978). Diegeza utworu wiernie odtwarza nielegalną i niebezpieczną walkę Detreza w Brazylii (tajne spotkania, transport broni, napady na banki i koszary, porwania osób związanych z reżimem) aż do jego aresztowania, torturowania i wydalenia z kraju. Wykonywanie niebezpiecznych zadań w *guerilli* nie przeszkodzi mu smakować wszystkich bogactw kulturowych wielobarwnej Brazylii. Fascynuje go etniczny melanż, afrykańskie i pogańskie kultury, zmysłowy karnawał. Nowe, egzotyczne miejsca zestawia nieustannie ze swą rodziną prowincją i walońskim pochodzeniem; seminarzysta z Saint-Trond (Saint-Trudon, Saint-Rémy), cnotliwy uczeń z Lowanium poznaje obrzędy afro-brazylijskie: „Jestem synem Oguna-od-Siedmiu-Mieczów, porywczego

kilkumiesięczny pobyt w 1969 roku oraz korzystając z prawa o amnestii, w 1981 roku. Podróż ta zostanie zilustrowana w retrospektywnej refleksji na temat przebytej drogi w *Les Noms de la tribu*.

⁷⁴ C. Detrez, *Dévoré par le Brésil*, „Le Magazine littéraire” septembre 1982, [przedruk w:] idem, *Ludo*, op. cit., s. 199.

⁷⁵ C. Detrez, *Les Noms de la tribu*, op. cit., s. 36.

⁷⁶ Ibid., s. 3.

⁷⁷ W 1970 roku wydawnictwo Seuil wydaje w Paryżu głośny polityczny esej Detreza napisany we współpracy z Carlosem Marighelą, *Pour la libération du Brésil*, na temat brazylijskiego ruchu oporu, dzięki któremu zachodnie elity uznały Detreza za swojego emisariusza w sprawach Trzeciego Świata. Poglębiło to u Detreza niepohamowaną potrzebę mówienia o tym, co zobaczył, opisywania faktów.

orisy, ducha wojny i ognia”⁷⁸. W dużej mierze ta kosmopolityczna powieść składa się z kontrastujących ze sobą obrazów miasta i wsi. Pałace problemy społeczne – „tortury, głód, *guerill[a]*, nędz[a], wszystko, [co] składa się na zwykły rytm życia Ameryki Południowej”⁷⁹, i jednocześnie wyjątkowo żywy, wręcz życiodajny i *eo ipso* bardziej prawdziwy świat – przeciwstawione zostają fałszywym lub niedorzecznym problemom, które belgijskie i europejskie środowisko katolickie ogranicza do kwestii wiary, w rzeczywistości, dodajmy, w której kapłani nie mogą powstrzymać się od politycznego zaangażowania⁸⁰. Nieustanne porównania „dwóch ojczyzn” pozwalają autorowi przejść długą ewolucję w budowie własnej tożsamości, porzucić rolę misjonarza, stać się libertynem i wreszcie żarliwym rewolucjonistą: „Dziwne uczucie! – pisze – Niegdyś przybyłem do tego miasta, aby budować, powracałem tu teraz, aby burzyć. Przybyłem, aby głosić pokój, powracałem, by przemawiać do tych, którzy dawniej mnie słuchali, całkiem odmiennym językiem, szeptać im do ucha słowa wojny”⁸¹. Z czasem jednak zaangażowanie w życie polityczne Ameryki Południowej staje się dla niego pułapką, przestrzeń, która do tej pory dawała mu wolność, okazała się znów paradoksalnie ciśniejszą celą niż niegdyś seminarium w Saint-Trond:

Życie, spotkania, działalność etapami pozbawiły mnie przeszłości, wyrwały z imperium praw i postawiły poza prawem, sprawiły, że moje własne nazwisko stało się moim wrogiem. [...] Mój polityczny chrzest znalazł wyraz w przekazaniu mi dokumentu [...]: figurowała w nim moja nowa tożsamość, przybrane nazwisko i imię, zmieniona narodowość, a nawet inna data urodzenia [...]. Polityka wyraźnie przerabiała mnie, rozdawała moją osobowość, każąc mi bardziej niż religia umrzeć dla samego siebie⁸². [...] Miotając się między dwoma „ja”, rozdzielony jakby między dwie różne płci, czujesz, że dostajesz bzika. [...] Balansujesz między dwoma duchami, dwaj królowie bez tronu ni dworu ubiegają się o ciebie, jesteś bliski obłądu⁸³.

Nie od razu przyznaje się jednak do porażki. Wydalony z Brazylii, nie powraca do Belgii, lecz postanawia osiąść w Paryżu. I chociaż bierze tam czynny udział w majowych wydarzeniach 1968 roku, stolica Francji go

⁷⁸ C. Detrez, *Les Noms de la tribu*, op. cit., s. 88.

⁷⁹ C. Detrez, *Wrzuć w ogień jak zielsko*, op. cit., s. 59.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 60.

⁸¹ *Ibid.*, s. 158.

⁸² *Ibid.*, s. 176–178.

⁸³ *Ibid.*, s. 176.

nudzi, czemu daje wyraz w eseju *Pour une stratégie de la contestation* [Strategia protestu], opublikowanym w czasopiśmie „Esprit”⁸⁴. Na chwilę powraca jeszcze potajemnie do Brazylii na prośbę samego Carlosa Marigheli, z którym przeprowadza wywiad. Na skutek nasilenia się napięć i wzrostu podejrzeń o kolaborację autor ponownie zmuszony jest opuścić ten kraj. Wyjeżdża do Algierii, gdzie angażuje się w walkę z analfabetyzmem. Europą wciąż gardzi.

Stary Łąd istnieje dla dwóch rzeczy: żeby się jednoczyć i żeby konsumować. [...] Ani moje otoczenie, ani lektury, nie mówiąc już o Brazylii, nie nauczyły mnie zadowalać się rolą przewodu pokarmowego. [...] Jedynie kraje Trzeciego Świata walczą o poprawę kondycji człowieka. Wracam, ale tym razem do jego części afrykańskiej

– napisze w *Les Noms de la tribu*⁸⁵. W tym czasie Algier oddycha „kosmopolityzmem i rewolucją”⁸⁶, miasto staje się „Hawaną Afryki”⁸⁷. To tutaj Detrez poznaje inne, nie mniej okrutne, oblicze władz reżimowych. Uświadamia sobie trudną sytuację afrykańskich kolonii, spowodowaną surową polityką prowadzoną przez premiera Portugalii Marcela Caetana, oraz zaprzyjaźnia się z kilkoma liderami ruchów wywoleńczych. Punkt zwrotny w życiu Detreza wyznacza rok 1971. Pustynny krajobraz, „[t]o wsłuchanie się w ciszę unoszącą się za górami Dżurdzura sprzyja medytacji”⁸⁸. Rozczarowany rebelianckimi doświadczeniami, które utwierdziły jego przekonania o utopii socjalistycznej i antyimperialistycznej kubańskiej rewolucji, Detrez rozpoczyna kolejny, trzeci etap swojego życia, poświęcając się tym razem twórczości literackiej, gdyż jak stwierdził: „Pomysł na opisanie życia, mojego życia, wyparł chęć naprawy świata. W wieku trzydziestu lat odkryłem na nowo swoje dojrzałe i zrewaloryzowane nastoletnie ambicje. Dręczył mnie kryzys moralny, intelektualny, emocjonalny”⁸⁹. Zanim jednak w pełni odda się powieściowej narracji, doświadczenie pisarskie zbiera jako eseista⁹⁰

⁸⁴ C. Detrez, *Pour une stratégie de la contestation*, „Esprit” août-septembre 1968.

⁸⁵ C. Detrez, *Les Noms de la tribu*, op. cit., s. 102

⁸⁶ Ibid., s. 109.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid., s. 118.

⁸⁹ C. Detrez, *Le jardin de la vie*, op. cit., s. 198.

⁹⁰ C. Detrez, C. Marighella, *Pour la libération du Brésil*, Seuil, Paris 1970; C. Detrez, *Les Mouvements révolutionnaires en Amérique latine*, Éditions Vie ouvrière, Bruxelles 1972.

i tłumacz literatury brazylijskiej⁹¹. W Lizbonie pracuje też jako korespondent dla belgijskiego radia i telewizji. Według autora: „Kraj ten przyciągał jak magnes europejską lewicę. Dla brazylijskich wygnańców był ojczyzną. Naród Camõesa i Pessoa mówił również w moim drugim języku; i była to kolebka mojej drugiej kultury”⁹². Portugalia stała się dla niego ostatnim miejscem społeczno-politycznego zrywu⁹³. Ponadto Lizbona zaraziła go swoim *saudade*, nostalgią za tym, co utracone: „*Saudade* – napisze później – Czuję to. Lizbona mnie tym zaraziła. Część mojej fortocy”⁹⁴. Uczucie pustki, tęsknoty za ojczyzną spotęguje się zwłaszcza w 1976 roku, po powrocie do Brukseli, kiedy kraj, pogrążony w kryzysie tożsamości, pozwala mu określić swoją podwójną, walońską i międzynarodową przynależność. W sarkastycznym tekście zatytułowanym *Une Belgique fabuleuse* [Bajeczna Belgia] (1978) rodziną Belgię, pełną sprzeczności i dziwactw, definiuje jako obiekt, który się kocha i nienawidzi:

Belgia nie jest podobna do żadnego innego ładu, żadnego znanego stworzenia, żadnego wodnego stwora. Jest to ssak jedyny w swoim rodzaju, zwierzę ziemnowodne, coś jak cieleń morskie. Po stronie flamandzkiej cieleń zażywa kąpiele; po stronie walońskiej – skubie trawę i biega za krowami, Belgia to zwierzę mówiące dwoma językami i trzydziestoma dialektami⁹⁵.

W 1980 roku na mocy amnestii rządu Figueireda powraca jednak do Brazylii, a potem wyjeżdża do Nikaragui, gdzie, po otrzymaniu francuskiego obywatelstwa w 1982 roku, piastować będzie urząd attaché kulturalnego w ambasadzie francuskiej w Managui. Nie odwraca się jednak nigdy od swoich korzeni. Jak sam przyznaje: „Data ta oznacza również narodziny narratora, obywatela francuskiego, szczęśliwego z bycia nim, pochodzącego z kraju, który pozostał niezależny przez niemal tysiąc lat: księstwa Liège. Księstwo to obejmuje dziś znaczną część Walonii, spętanej kajdanami Państwa pozorowanego”⁹⁶.

⁹¹ Przetłumaczył powieść Jorge Amada, *Les Pâtres de la nuit* (Éditions Stock, Paris 1970), esej Héldera Câmara, *Révolution dans la paix* (Seuil, Paris 1970), powieść Antonia Callada, *Mon pays en croix* (Seuil, Paris 1971).

⁹² C. Detrez, *Les Noms de la tribu*, op. cit., s. 122.

⁹³ Detrez był reporterem podczas wydarzeń rewolucji goździków, w wyniku której doszło ostatecznie do obalenia dyktatury Marcela Caetana, przywrócenia swobód obywatelskich i politycznych oraz dekolonizacji portugalskich posiadłości w Afryce i Azji.

⁹⁴ C. Detrez, *Les Noms de la tribu*, op. cit., s. 131.

⁹⁵ C. Detrez, *Une Belgique fabuleuse*, op. cit., s. 4.

⁹⁶ C. Detrez, *La Mélancolie du voyeur*, op. cit., s. 128.

2.5. Autobiografia halucynacyjna Conrada Detreza

Burzliwe losy Detreza znajdują odzwierciedlenie w jego literackiej twórczości, której jak sam przyznał, podjął się, gdy poczuł „potrzebę wewnętrznego poznania, ujarznienia demonów, zrozumienia przyczyn swoich buntów, a co za tym idzie dokonania autoanalizy, odkrycia terapeutycznych zalet pisania, przeżycia katharsis”⁹⁷. Swoje peregrynacje Detrez opisał w trylogii, którą opatrzył oksymoronicznym tytułem „autobiografii halucynacyjnej”. Jak twierdzi André-Joseph Dubois:

Łączy [ona] dwa antynomiczne światy. Termin „autobiografia” [...] odnosi się do suchych faktów; z drugiej strony halucynacja wywołuje gorączkę, trans, majaczenie. Cechą halucynacji jest widzenie tego, co nie istnieje, lub widzenie niewidzialnego poza tym, co jest⁹⁸.

Każda część tryptyku odpowiada kolejnemu etapowi życia Detreza: *Ludo* (1974) przedstawia jego dziecięce lata spędzone w ukochanej Walonii, naznaczone II wojną światową i kolejnymi powodziami powodowanymi przez rzekę Geer⁹⁹, *Les Plumes du Coq* [Kogucie pióra] (1975) – okres edukacji i dorastania¹⁰⁰, a *L’Herbe à brûler* – doświadczenia młodego rewolucjonisty. Całość ukazuje ewolucję kulturową pisarza od wczesnego dzieciństwa do jego literackiego debiutu.

Wszystkie utwory zawierają wzmianki i informacje, które mają wyjaśnić konkretne wydarzenia z życia autora:

W różnym stopniu każda powieść jest mniej lub bardziej autobiograficzna. Tak jest oczywiście w przypadku *La Ceinture de feu* [Ognistego pierścienia], w którym pomnażam się, by wcielić się w różne postaci. W narratorze wulkanologu jest oczywiście moje spojrzenie; w informatorce są pewne elementy mojej osobowości, w charakterze Abła są moje obsesje i moje fantazje¹⁰¹.

⁹⁷ J.-M. Barroso, *Fièvres et combats de Conrad Detrez*, „Le Monde” 24 mars 1980.

⁹⁸ A.-J. Dubois, *Lecture*, [w:] C. Detrez, *Ludo*, op. cit., s. 167.

⁹⁹ Szerzej na ten temat zob. A. Kukuryk, *Les motifs de l’eau dans Ludo de Conrad Detrez*, „Lublin Studies in Modern Languages and Literature” 2018, t. 42, no. 3, s. 125–137.

¹⁰⁰ W powieści Detrez ilustruje porzucenie chrześcijańskiego ideału na rzecz szerszego pojmowania miłości. Po raz ostatni zmaga się z „nieuchwytnym” Bogiem, ale pilniejsze sprawy zmuszają go do „patrzenia w przyszłość”.

¹⁰¹ Za: A.-J. Dubois, op. cit., s. 171.

Czytelnikowi trudno jest jednak odróżnić elementy autobiograficzne od tego, co fikcyjne, gdyż dla autora rzeczywistość i wyobraźnia są ze sobą ściśle powiązane. Każda historia, chociaż mocno osadzona w realiach, jest transponowana na potrzeby powieści. Po publikacji *Ludo* Detrez pisał:

To nie jest autobiografia, to dzieło wyobraźni. Oczywiście, jak każdego powieściopisarza, inspirowały mnie wydarzenia i ludzie, których znałem. Ale przekomponowałem cały ten materiał, przejaskrawiłem niektóre fakty, jedno stworzyłem od podstaw, inne po prostu odrzuciłem, aby stworzyć dzieło tak interesujące jak to tylko możliwe. To samo dotyczy niektórych postaci, których zachowanie w mojej wyobraźni jest o wiele straszniejsze niż w rzeczywistości¹⁰².

W rozważaniach na temat natury swoich powieści autor nie był konsekwentny i po ukazaniu się na rynku wydawniczym ostatniej części trylogii uznał *Ludo* za komponent swojej „autobiografii halucynacyjnej”. Oksymoron, jakim posłużył się Detrez, podaje w wątpliwość zawarcie paktu autobiograficznego, który definiują założenia określone przez Philippe’a Lejeune’a w *Wariacjach na temat pewnego paktu. O autobiografii*¹⁰³. Mimo że między autorem, narratorem i bohaterem istnieją ściśle relacje, istotną rolę w utworach odgrywa wyobraźnia autora skupiająca się przede wszystkim na wewnętrznym życiu jednostki, jej fantazjach, obsesjach, wspomnieniach. Dla Detreza najtrudniejszym zadaniem jest spletnienie faktów z iluzją. Tak było w przypadku *Wrzucić w ogień jak zielsko*, w którym rzeczywistość i fikcja są ze sobą ściśle związane:

Pisałem tę książkę dwa razy, ponieważ pierwsza wersja, która była już dość rozbudowana, nie satysfakcjonowała mnie właśnie dlatego, że nie było w niej wystarczającej jedności, spójności, wyważonego tonu między tematami i rozdziałami, między rzeczywistymi faktami a czystym produktem wyobraźni¹⁰⁴.

Ta hybrydalna forma wpisuje się w polemikę z koncepcją paktu autobiograficznego, jaką zapoczątkował Serge Doubrovsky we wstępie do swojej

¹⁰² Za: G. Lardinois, *Le Roclengeois publie, à Paris, un roman qui se situe dans la vallée du Geer*, „Le Héraut” 15 novembre 1974.

¹⁰³ Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski et al., Universitas, Kraków 2001.

¹⁰⁴ Cyt za: Ch. Panier, *Du Brésil à Paris et détour*, „La Revue nouvelle” juillet-décembre 1981, nr 74, s. 200–201.

powieści *Fils* [Syn]¹⁰⁵. Wysuwane przez krytyka tezy pozwalają uznać trylogię Detreza za autofikcję rozumianą jako fikcja oparta na wydarzeniach i faktach rzeczywistych, czyli „sfikcjonalizowanie” elementów pochodzących z porządku rzeczywistości. W takim przypadku *opus magnum* belgijskiego pisarza można traktować jednocześnie jak autobiografię i powieść¹⁰⁶, ale nie powieść autobiograficzną, gdyż precyzyjnie identyfikuje osobę autora z narratorem i bohaterem. Wprawdzie w pierwszej części ustalenie pomiędzy nimi ścisłych relacji nie jest oczywiste – to Ludo, przyjaciel narratora, skupia na sobie akcję powieści – ale nietożsamość narratora i postaci jest tylko pozorna. Istnieje wiele przesłanek, które pozwalają uznać tytułowego bohatera powieści za *alter ego* pisarza. W kolejnych częściach „ja” narratora wyraźnie ewoluuje. W *Les Plumes du coq* zyskuje on nową siłę i należy już bezpośrednio do świata przedstawionego. Narratorem homodiegetycznym jest w tym wypadku trzynastoletni chłopiec, który będzie narażony na ciężkie wyzwania, jak chociażby ucieczkę z collège’u. Imię narratora podane jest po raz pierwszy w ostatniej części trylogii i chociaż jest to jego zlatynizowana forma, ustanawia ostatecznie tożsamość autora, narratora i głównej postaci:

Teksty, jakie zawierał ten blok pożółkłego papieru, mówiły o mnie.

– Conradus... Conradus... otóż to: *Kon...* znaczy śmiałość... Oby przejawiała się w stosownym momencie!... *A rad* lub *rat* czy też z *h*, naturalnie... to znaczy: rada, dobra rada... Conradusie, jesteś roztropnym człowiekiem¹⁰⁷.

Te ścisłe relacje utrwalają także słowa autodiegetycznego narratora, które odkrywają przed czytelnikiem jego pochodzenie: „Jestem Belgiem – odpowiadam zdziwiony tym, że po raz pierwszy wymieniam moje obywatelstwo”¹⁰⁸. Jak słusznie zauważa Agnieszka Pantkowska, poszukiwanie tożsamości narratora, które do tej pory odbywało się równolegle

¹⁰⁵ S. Doubrovsky, *Fils*, Éditions Galilée, Paris 1977. Wydany w 1977 roku *Fils* był świadomą polemiką z koncepcją paktu autobiograficznego. Pisarz opatrzył swój tekst podtytułem „Powieść”, autor, bohater i narrator noszą jednak to samo nazwisko. W ten sposób w jednym tekście zawarty został zarówno pakt fikcjonalny, jak i autobiograficzny.

¹⁰⁶ W pierwszym przypadku „materiałem są wydarzenia i osoby autentyczne, w drugim zostaje on wpisany w kadr powieści, a mówiąc ściślej, w porządek języka, gdzie wszystkie wydarzenia i fakty komponują się według prawa i pragnienia pisania” (A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 204–211).

¹⁰⁷ C. Detrez, *Wrzuc w ogień jak zielsko*, op. cit., s. 24.

¹⁰⁸ *Ibid.*, s. 26.

z poszukiwaniem przynależności narodowej, uległo prawu odwrotnej proporcjonalności. Narrator autodiegetyczny staje się tym bardziej widoczny, im bardziej oddala się, w sensie psychologicznym i fizycznym, od swojego kraju¹⁰⁹. Stopniowe dystansowanie się, a wreszcie opuszczenie rodzinnych stron, pozwoli mu jednak wejrzeć w głąb siebie i spojrzeć na Belgię z oddali. W swojej wędrówce po świecie Detrez nigdy nie przestał komentować, często w bardzo krytyczny sposób, bieżących spraw swojej ojczyzny.

Określenie tożsamości narodowej na początku utworu daje autorowi asumpt do rozważań na temat kondycji swojego kraju. *Wrzuć w ogień jak zielsko* stanowi głęboką analizę opartą na wnikliwej obserwacji społeczno-politycznej rzeczywistości Belgii. Detrez z ironią odnosi się do wydarzeń, które wstrząsnęły krajem między 5 listopada 1967 a 31 marca 1968 roku. Polityczny kryzys i podział społeczności na Uniwersytecie Lowańskim, znany szerzej jako „Walen Buiten” („Les Wallons dehors” – „Walonowie, precz!”), autor opisuje, skupiając uwagę na szczegółach mających na celu zdyskredytowanie znaczenia tej „rewolucji” w porównaniu z tą, która miała później wciągnąć go bez reszty. Doskonałym tego przykładem jest fragment rozmowy narratora z jego brazylijskim przyjacielem o wzniosłych ideach społecznych zrywów, po której następuje opis niemrawych starć na ulicach Lowanium:

- [...] Podobno polityka to nic dobrego.
- Polityka ma ogromne znaczenie.
- Tak sądzisz?
- Oczywiście, to znaczy u nas, w Ameryce Południowej, gdzie walczyliśmy o zasadnicze sprawy: o chleb, o ziemię. Tutaj polityka to właśnie między katolickimi i niekatolickimi uniwersytetami, szpitalami i żłobkami. U nas walczyliśmy o to, żeby takie w ogóle istniały, a jedynym środkiem do osiągnięcia tego celu jest rewolucja. [...]

Odgłosy z ulicy po okresie chwilowego uspokojenia wzmożyły się na nowo. Taktyka Flamandów polegała na zwabieniu przeciwnika do błotnistego rowu ulicy. Walończycy odkryli zasadzkę, dopiero gdy ich pierwsze oddziały już ugrzęzły. Rzucili się do ucieczki. Na próżno. Flamandowie poruszali się naprzód zwartym szeregiem¹¹⁰.

¹⁰⁹ A. Pantkowska, *Conrad Detrez – la belgitude en „je” et en jeu*, „Studia Romanica Posnaniensia” 2004, t. 31, s. 81.

¹¹⁰ C. Detrez, *Wrzuć w ogień jak zielsko*, op. cit., s. 81.

W 1968 roku, bogaty już w doświadczenia zebrane w walkach partyzanckich w Ameryce Południowej, autor powraca do Belgii i publikuje w „Esprit” artykuł zatytułowany *Les Wallons, les Flamands, et l’Europe* [Walonowie, Flamandowie i Europa]¹¹¹, w którym nie waha się kontestować sztuczności belgijskiego państwa monarchicznego. Oskarża flamandzką, katolicką i konserwatywną większość o przedstawianie swoich racji w imieniu całego kraju. Tym zaś, którzy chcą ślepo słuchać nakazów większości, przypomina o niezbędnym szacunku dla mniejszości: „Zbyt wielu demonstrantów w Lowanium myli burżuazyjnych frankofonów z obywatelami Walonii”¹¹². Jego niestrudzona walka o dobro kraju pozwala bezwzględnie uznać go za pioniera federalizmu: „Rozwiązanie, proste i naturalne, sprowadza się do jednego słowa: federalizm”¹¹³, wybrzmiały jego słowa na łamach czasopisma. Wyraziste poglądy Detrez wypowiada dosadnym i ekspresyjnym stylem, przedstawia bowiem rzeczywistość z reporterską precyzją, okraszając ją metaforyczną, poetycką wizją¹¹⁴. Według Pierre’a Mertensa trzy wiodące wątki jego twórczości – Bóg, polityka i miłość – wyznaczają „granice przestrzeni literackiej”¹¹⁵, w której, dodajmy, ścierają się dwie pozornie nieprzystające do siebie rzeczywistości. Jedną z nich jest ciągła pogoń narratora za określeniem swojego jestestwa, walka z własnymi demonami, drugą tworzą wspomnienia rodzinnej Walonii. Między „tutaj” (fr. *ici*) i „gdzie indziej” (fr. *ailleurs*) toczy się nieustająca walka. Trzy powieści ułożone chronologicznie stanowią trzy kroki, które prowadzą od pytania „kim jestem?” do odpowiedzi „jestem Belgiem”. Poszukiwanie własnej tożsamości jest zatem nierozwalnie związane z odnajdywaniem swojej ojczyzny¹¹⁶. Z kart powieści Detreza wyłania się obraz obywatela świata o mieszanych, walońskich i flamandzkich korzeniach, belgijskiego federalisty, znaturalizowanego Francuza, sympatyka krajów Trzeciego Świata, misjonarza, dziennikarza, nauczyciela, dyplomaty i... pisarza. Jego autobiografia halucynacyjna

¹¹¹ C. Detrez, *Les Wallons, les Flamands, et l’Europe*, op. cit., s. 687–689.

¹¹² Ibid., s. 688.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Nie bez znaczenia pozostaje tu doświadczenie pisarza zebrane podczas wykonywania zawodu dziennikarza. Detrez współpracował z kilkoma gazetami, w których wnikliwie komentował głównie bieżące sprawy polityczne. Przygotowywał reportaże dla „Le Monde”, „L’Express”, „Le Nouvel Observateur”, „Le Magazine littéraire”, „Le Soir”, „Le Matin”, „Jornal do Brasil”, „Esprit”, France culture, Antenne 2, FR 3, prasy radio-telewizyjnej RTB.

¹¹⁵ P. Mertens, *Detrez à la croisée des chemins?*, „Le Soir” 10 février 1981.

¹¹⁶ A. Pantkowska, op. cit., s. 78.

stanowi jeden z najcenniejszych i najciekawszych paradygmatów tożsamościowych we współczesnej historii francuskojęzycznej literatury Belgii.

2.6. Eugène Savitzkaya – „bezimienny” obywatel wielokulturowego kraju

Młodsze pokolenie intelektualistów, których Laurent Demoulin nazwał „bezimiennym”¹¹⁷, z czasem stało się coraz bardziej obojętne na trawiące starszych kolegów dylematy tożsamościowe. Nie wypierali się oni swoich korzeni, ale też ich zbytnio nie manifestowali. Bardziej od ustalenia przynależności do miasta, regionu czy kraju interesowało ich przekraczanie granic w wypowiedzi literackiej. Do tej grupy pisarzy, wywodzących się z tak zwanej szkoły minimalistycznej¹¹⁸, należał Eugène Savitzkaya (ur. 1955), którego talent dostrzegł i docenił podczas lokalnego konkursu literackiego poeta Jacques Izoard. To on publikował pierwsze teksty autora, najpierw w Liège (1972), a od 1974 roku również w Paryżu. Choć dziś Savitzkaya znany jest głównie jako autor powieści, debiutował tomikiem poezji *Les Lieux de la douleur* [Miejsca bólu] (1972). Wiersze tworzyły serie artykułowanych przez uczące się mówić dziecko głosek, których sens trudno uchwycić. Carmelo Virone uznał tę figurę stylistyczną za formę poetyki katastrofy „porównywalną tylko z konsekwentnym rozstrzaniem wszystkich zmysłów, o którym marzył Rimbaud”¹¹⁹. Drugi okres literackiej kariery pisarza zdominowany jest już przez twórczość narracyjną. W 1977 roku Savitzkaya wydał swoją pierwszą powieść zatytułowaną *Mentir*. Jej styl wabi nowoczesnością, a słowa nabierają nowego znaczenia. Bohaterami utworu nadal są dzieci, pochodzące najczęściej z obszarów wiejskich, których historie zapisane zostają w nieokreślonych ramach czasowych. Apogeum twórczości pisarza przypada na lata osiemdziesiąte. W tym czasie Savitzkaya opublikował cztery utwory epickie: *La Disparition de maman* [Zniknięcie mamy] (1982), *Les morts sentent bon* [Umarli ładnie pachną] (1983), *Capolican. Un secret de fabrication* [Capolican. Tajem-

¹¹⁷ L. Demoulin, *Génération innommable*, „Textyles” 1997, nr 14, s. 7–17.

¹¹⁸ Grupa pisarzy powstała na początku lat siedemdziesiątych wokół wydawnictwa Minuit, do której należeli pochodzący z Francji Jean Echenoz i Éric Chevillard oraz z Belgii: Jean-Philippe Toussaint, Jean-Luc Outers i Eugène Savitzkaya.

¹¹⁹ C. Virone, *Lecture*, [w:] E. Savitzkaya, *Mongolie plaine sale*, Labor, Bruxelles 1993, s. 163.

nica produkcji] (1986) oraz *Sang de chien* [Krew psa] (1989). Spośród wyżej wymienionych najpopularniejszym i jednocześnie najbardziej oryginalnym pozostaje pierwszy z nich. Powieść przedstawiająca nie jedną, lecz wiele splecionych ze sobą autonomicznych opowieści pełna jest niejasności. Nie ma sensu ustawiać wydarzeń względem siebie; epizody zderzają się i łączą w nieograniczonym poszukiwaniu wszystkich możliwości. Postaci dzieci pojawiają się i znikają, umierają, by znów się narodzić w niczym nieskrępowanym świecie. Savitzkaya kwestionuje w ten sposób bohaterów klasycznych powieści, uważając ich za marionetki, które zbyt często, ulegając wewnętrznej logice, działają w sposób przewidywalny. Zdaniem autora współczesne historie wymagają obecności nowych postaci, kierujących się własną intuicją, których zachowania powinny zaskakiwać. Wieloznaczność zdarzeń podsycana jest przez narratora o dwoistej naturze:

Byłem w Afryce w krainie jezior, zapomniany przez wszystkich, nawet przez moją matkę, łowiłem raki [...]. Nosiłam wodę, stąpając po liściach, po porowatym torfie, zbliżając się do stawów rybnych, drząc na słońcu, boso [...], córka Czarka, żona Evoriana¹²⁰.

Jak zauważa José Domingues de Almeida, przez „kwestionowanie swojej seksualnej identyfikacji [narrator podważa] jednocześnie egzegezę tekstu. Męskie „ja” odbija się w formie bezosobowej, zanim przyjmie formę żeńską”¹²¹. Ta androgyniczna natura, którą autor traktuje zresztą jako idealną formę bytu mającą wkrótce nadejść („[r]ozproszona rodzina, zburzony dom, pojawi się Raphaël, młody mężczyzna i młoda dziewczyna, wybawiciel”¹²²), daje mu jednak nieograniczone możliwości opisanie historii na różne sposoby i zaskoczenia czytelnika nieprzewidywalnymi zwrotami akcji, przewrotnymi odwróceniami zdarzeń czy paradoksalnymi pointami. Chwiejna tożsamość wzmocniona jest także przez niejednoznaczne określenie wieku narratora. Czasem jest on dzieckiem („A ja bawiłem się cicho moimi bezpiecznymi kolorami, spokojnymi akwarelami, miękkimi ołówkami”¹²³; „Zabrakło nam zabawek. Na Boże Narodzenie chcielibyśmy drewniane wózki z dużymi kołami, samoloty z nikłową końcówką, które

¹²⁰ E. Savitzkaya, *La Disparition de maman*, Minuit, Paris 1982, s. 82.

¹²¹ J. D. de Almeida, *Innocence et cruauté. Approche anthropologique de la poésie d'Eugène Savitzkaya*, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8713.pdf> (28.05.2019).

¹²² E. Savitzkaya, *La Disparition de maman*, op. cit., s. 71.

¹²³ *Ibid.*, s. 16.

wytrzymują najwyższe temperatury”¹²⁴), a innym razem osobą dorosłą („Najpierw tolerowałem dzieci w moim ogrodzie, potem je przeganiałem. Byłem prawie mężczyzną”¹²⁵) lub obiema postaciami jednocześnie. Powoduje to nieustanne zacieranie się czasowych granic, w których przeszłość, teraźniejszość i przyszłość nie są w żaden sposób od siebie zależne. Będąc jednocześnie właścicielem ogrodu zabaw – stanowiącego jedyny stały element fabuły i ulubioną przestrzeń – obserwatorem i jedną z postaci opowiadania, uczestniczy na przemian w rzeczywistości bezpośredniego środowiska wiejskiego i rodzinnego oraz wynikającej z niego wyobraźni: „Lubiliśmy zamykać się w piecu. Wciąż czekaliśmy na potwora, który przejdzie przez dach”¹²⁶. Labilny charakter narratora przejawia się również w przejściach od homodiegetycznego „ja” do heterodiegetycznego „on”:

Nierozłączne, Evoé i Eloé, nie zważając na ogromne niebezpieczeństwo w głębokim lesie, głowa w głowę, ich włosy splecione i zmieszane z trawą, ich stopy w kwiatowej wodzie, głowa w głowę w bezgraniczną noc [...].

Jestem Evoé, a moje rzęsy są czarne. Jestem Eloé, a moje rzęsy są czarne¹²⁷.

Różnorodność przejawów, liczne aluzje, pluralizm wypowiedzi powodują, że „ja” wymyka się wszelkim definicjom. Tożsamości narratora nie da się jednoznacznie określić – podobnie jak opowiadana przez niego historia jest rozbity i niestabilny. Wielość głosów ubogaca opowiadanie, ale też powoduje rezygnację z „ja” narratora. Savitzkaya potwierdza to słowami:

Zapomniałem, jak się nazywam. [...] Zapomniałem nazw kwiatów, nazw drzew [...]. Nie będę więcej mówił. [...] Nie będę więcej jadł. [...] Będę żył nago¹²⁸.

[...] Umarłem, zniknąłem¹²⁹.

Taka postawa pozwala mu znieść ograniczenia językowego tworzywa, schematyzmu konwencji i daje możliwość „opowiadania o wszystkim”¹³⁰ przez powieść i dzięki niej.

¹²⁴ Ibid., s. 118.

¹²⁵ Ibid., s. 111.

¹²⁶ Ibid., s. 34.

¹²⁷ Ibid., s. 73–74.

¹²⁸ Ibid., s. 110.

¹²⁹ Ibid., s. 114.

¹³⁰ F. Delmez, *Entretien avec Eugène Savitzkaya*, „Écritures” 1991, nr 1, s. 41.

2.7. Tożsamość odnaleziona?

W latach osiemdziesiątych, okresie największej aktywności literackiej, Eugène Savitzkaya mieszka w Liège, ale publikuje głównie w Paryżu. Nie ukrywa swojego pochodzenia ani też go specjalnie nie wartościuje: „Dużo spaceruję po Liège – wspomni w wywiadzie. – To dość brzydkie miasto, chociaż jest w nim wiele interesujących rzeczy, opuszczone kopalnie węgla, już nieeksploatowane, które wszędzie pozostawiają ślady – hałdy”¹³¹. Podobny obraz miasta przedstawi w *Un jeune Belge*, kończąc artykuł słowami:

Zostałem miasto takie, jakiego się bałem, będąc dzieckiem, mury pokryte plakatami, strome ulice, budynki z cuchnącymi klatkami, wille wzniesione nad dworcem pośród bałaganu roślinności, zieloną bazylikę świecącą jak forteca, będącą głównym punktem miasta, mętną rzekę, tory kolejowe w głębokiej fosie, ciągnące się z Liège w kierunku Brukseli, Tongeren. [...] Liège, które cuchnie lub śmierdzi glicyną; ugrzęzłem tu naprawdę¹³².

Równie ponure wspomnienia z Liège pojawiają się czasem w powieściach. Tak jest w przypadku modernistycznej epopei *Les morts sentent bon*, którą Savitzkaya zamyka stwierdzeniem: „W Liège nie było dla nich domu. Conspuete od dawna nie żył. W mieście unosił się wielki smród”¹³³. W *La Disparition de maman* z kolei napisze: „Mieszkałem w Liège. Byłem szczęśliwy, byłem smutny”¹³⁴. Najwięcej miejsca rodzinnemu miastu autor poświęca w swojej najbardziej autobiograficznej powieści o znamienym tytule *Fou civil* [Szalony obywatel] (1999). Opisując swoje codzienne życie w Liège, krytykuje urbanistyczny rozwój miasta: „Europa dała pieniądze na budowę pola golfowego wzdłuż slumsów, w miejscu dawnej kopalni”¹³⁵. Młody Savitzkaya nie widział w nim nic, co byłoby godne uwagi. Wyjątek stanowi napisana w 1991 roku sztuka zatytułowana *La Folie originelle* [Pierwotne szaleństwo], powstała na bazie tragicznych wydarzeń wywołanych trzęsieniem ziemi, które dotknęło Liège 8 listopada 1983 roku. Mimo że autor nie zdradza miejsca kataklizmu, subtelnie przemycą opisy reprezentatywnych

¹³¹ H. Guibert, *Entretien avec Eugène Savitzkaya*, „Minuit” mai 1982, nr 49, s. 8.

¹³² E. Savitzkaya, *Un jeune Belge*, op. cit., s. 427.

¹³³ E. Savitzkaya, *Les morts sentent bon*, Minuit, Paris 1983, s. 139. Inne odniesienia do Liège znajdują się na stronach 128 i 129.

¹³⁴ E. Savitzkaya, *La Disparition de maman*, op. cit., s. 113.

¹³⁵ E. Savitzkaya, *Fou civil*, Flohic, Paris 1999, s. 37.

punktów miasta (mury obronne Cytadeli, ulicę Bois Gotha czy wzgórze Saint-Gilles¹³⁶), które wnikliwy obserwator powinien bez trudu rozpoznać. Jednakże i w tym przypadku Savitzkaya pozostaje nad wyraz obojętny. Podobnie jak inni pisarze ponowoczesnego pokolenia (Jean-Philippe Toussaint czy Caroline Lamarche), nie identyfikuje się z Liège. Nie odczuwa też potrzeby poznania własnych korzeni. W 1982 roku w rozmowie ze swym przyjacielem Hervé Guibertem stwierdza:

E. S.: Nie mam też rodziny, ale jest to nieistotne. Oboje moi rodzice opuścili ojczyznę w czasie wojny, zesłani jako robotnicy do pracy w Niemczech. Mój ojciec był sierotą, pracował na małej farmie w Polsce, niedaleko Krakowa. Następnie z Niemiec przybył do kopalni węgla w Liège. Moja matka urodziła się w 1926 roku w Rosji pokrytej śniegiem, niedaleko Smoleńska. Jej dziadek był drobnym ziemianinem, a rodzice przeprowadzili się na Ukrainę. W czasie wojny mama wyjechała do Niemiec, a stamtąd do Belgii. Opuściła rodzinę i nigdy nie wyjaśniła mi, dlaczego nie próbowała się z nią zobaczyć. To tajemnica.

H. G.: Ta sprawa cię interesuje?

E. S.: Kilka razy próbowałem zadać jej pytania, ale odpowiedzi, których mi udzielała, nic mi nie mówiły. Przestałem więc pytać. Wolę niepostrzeżenie przenikać do cudzych rodzin¹³⁷.

Z czasem Savitzkaya zmienił zdanie i historia rodziców zaczęła zajmować coraz więcej miejsca w jego twórczości. W *Fou trop poli* [Zbyt uprzejmy wariat] (2004) sięga do swych rosyjskich i polskich korzeni, ale ich znaczenie szybko umniejsza:

Ci, którzy twierdzą, że Rosja jest biała i szara, są w wielkim błędzie, ponieważ tak nie jest; jest niebieska. [...] Bardzo szybko zapomniałem wszystko, czego się nauczyłem o tych krajach. Tak szybko zapomniałem, że bez strachu przed klątwą pozostawiałem włosy u fryzjera, zęby u dentysty, a u pozostałych lekarzy inne części mojego rosyjsko-polskiego ciała¹³⁸.

Eugène Savitzkaya urodził się 26 lutego 1955 roku w Saint-Nicolas-lez-Liège w rodzinie o słowiańskich korzeniach. Jego matką była Rosjanką, a ojciec Polakiem. Oboje byli ofiarami okrutnych wydarzeń, które wstrząsnęły wschodnią częścią Europy w czasie II wojny światowej. W wyniku

¹³⁶ E. Savitzkaya, *La Folie originelle*, Minuit, Paris 1991, odpowiednio s. 48, 59 i 62.

¹³⁷ H. Guibert, *Une rencontre avec Eugène Savitzkaya*, „Minuit” mai 1982, nr 49, s. 6.

¹³⁸ E. Savitzkaya, *Fou trop poli*, Minuit, Paris 2005, s. 13–14.

deportacji i przymusowych wysiedleń ludności po wojnie znaleźli się w Belgii. Dla matki, która marzyła o spełnieniu amerykańskiego snu, miejsce to miało być jedynie przystankiem przed dalszą podróżą. Jednak nieudane małżeństwo z Flamandem¹³⁹ i drugi związek z ojcem pisarza ostatecznie stłumiły ambicje matki, która na stałe zamieszkała w Liège. Bolesna podróż rodziców na „Zachód” stała się kanwą dla powieści *Les morts sentent bon*, w której Gestroi, naiwny bohater, przemierza Azję i Europę w poszukiwaniu spokojnego miejsca. Ostatnim przystankiem tej podróży inicjacyjnej będzie właśnie Liège. Z kolei w *La Disparition de maman* Savitzkaya opisuje scenę, w której postać z drugiego planu odbywa trudną podróż z Europy Środkowej, podobną do tej, której musiał doświadczyć jego ojciec:

Prawie martwy na polskiej wsi, między Lublinem a Wilnem, będziesz musiał wdychać twarzą przy ziemi glinę i popiół [...]. Ocalały, zbiegłszy, będziesz musiał podążać naprzód, nie szczędząc sił, aż skończy się zima. W Hamburgu będziesz musiał sprzedawać węgiel, w Turynii pracować na kolei; w Ratyzbonie zaśnieś¹⁴⁰.

W tej samej powieści dziecięce fantazje narratora ubogacone zostają polskimi legendami, takimi jak ta o „krakowskim smoku, spędzającym większość czasu w górach Krapacs [sic!]”¹⁴¹, przekazanymi mu przez ojca, który był doskonałym gawędziarzem¹⁴².

Niestety, problemy zdrowotne ojca, który po latach ciężkiej pracy w kopalni cierpiał na pylicę płuc, zmusiły rodzinę do przeniesienia się na wieś, a dokładniej do Petit-Axhe (Waremmes) w Hesbaye. Wydarzenia te Savitzkaya opisze później w autobiograficznym opowiadaniu *Un jeune Belge*, stanowiącym jego wkład w projekt *La Belgique malgré tout*. Życie na wsi, jak wyzna w jednym z wywiadów, „było bardzo konkretne”¹⁴³. W ciężkich warunkach, bez wygód, nie brak było jednak beztrudnych zabaw w ogrodzie, w otoczeniu domowych zwierząt czy starych maszyn. Wiele wydarzeń z tamtego okresu znajdzie odzwierciedlenie w powieściach pisarza. Ta ludyczna przestrzeń stanie się często tłem narracji o dorastaniu chłopca, który odbywa podróż inicjacyjną przez sady, pola i lasy, upaja się

¹³⁹ Z pierwszego małżeństwa matki pochodzi przyrodni brat pisarza.

¹⁴⁰ E. Savitzkaya, *La Disparition de maman*, op. cit., s. 50.

¹⁴¹ Ibid., s. 68.

¹⁴² Zob. wywiad z Antoine de Gaudemar, *Le jardin d'Eugène*, „Libération” 2 avril 1992, s. 20.

¹⁴³ Ibid., 21.

ich bujną przyrodą, smakuje owoców słonecznego lata oraz wdycha zapachy obornika, cystern i siana.

Jeśli myślę o moim dzieciństwie, pamiętam zgniliznę, bezruch – zwierzy się Hervé Guibertowi. – Większość wspomnień, które mi pozostały, nie jest zbyt miła, ale czułem, że mam wielką moc, że jestem bardzo silny. Podczas zabaw zawsze byłem sam. Nie potrzebowałem żadnej konkretnej rzeczy, ciągle doświadczałem przygód, małych przygód [...] ¹⁴⁴.

Dzieciństwo uczyni pisarz głównym tematem swojej twórczości, a sielska atmosfera wsi będzie źródłem narracyjnej inspiracji: „[jego] utracone dzieciństwo to [jego] jedyna przyszłość, [jego] jedyny prawdziwy i konsekwentny cel” ¹⁴⁵.

W 2015 roku, niemal czterdzieści lat po publikacji swojej pierwszej powieści (*Mentir*, 1977), Savitzkaya znów powraca do swych słowiańskich korzeni oraz dzieciństwa spędzonego na walońskiej wsi w książce zatytułowanej *Fraudeur* [Oszust]. Tym razem autor stara się uporządkować pamięć, podsumować swoje życie, zachować szczątki obrazów w obawie przed upływającym czasem, który może wspomnienia rozmazać: „Czas płynie, a my przechodzimy obok powoli. Opiszmy pokój młodego mężczyzny, zresztą Belga w następstwie pierwszego małżeństwa matki” ¹⁴⁶. We *Fraudeur* Savitzkaya porusza też temat migracji rodziców, nawiązując do barbarzyńskiego najazdu Hunów ¹⁴⁷, który wywołał w Europie wielką wędrówkę ludów. Jak zauważa José Domingues de Almeida ¹⁴⁸, huńska inwazja jest metaforą osiedlenia się w Petit-Axhe rodziny o niewymawialnym nazwisku, na oczach podejrzliwych tubylców. Słowiańskie tradycje i obyczaje codziennego życia w ognisku rodzinnym Savitzkaya zestawia z mocno kontrastującymi lokalnymi dziwactwami:

Słowianie lubią odpoczywać, myśleć o wszystkim i o niczym, roztrząsać nieprawdopodobne, cieszyć się kroplą wody, która rośnie na styku dwóch rynien, odbiciem słońca na szklance mocnej herbaty ¹⁴⁹.

¹⁴⁴ H. Guibert, *Entretien avec Eugène Savitzkaya*, op. cit., s. 7.

¹⁴⁵ E. Savitzkaya, *L'écriture en spirale*, „Revue Estuaire” 1981, nr 20, s. 103.

¹⁴⁶ E. Savitzkaya, *Fraudeur*, Minuit, Paris 2015, s. 28.

¹⁴⁷ *Ibid.*, s. 11, 32.

¹⁴⁸ J. D. de Almeida, *Du menteur au fraudeur: Oui-dire et racontages*, „Carnets” 2018, nr 13, <http://doi.org/10.4000/carnets.2580>.

¹⁴⁹ E. Savitzkaya, *Fraudeur*, op. cit., s. 75.

Pochylił się, długo rozmyślał, rozglądając się we wszystkie strony i stojąc na stosach dwuskorupowych muszli zwanych małżami. To dlatego, że w jego rodzinie, gdy matka zajmowała się gotowaniem, nigdy czegoś takiego nie jedli. To była część lokalnej kuchni, a ponieważ nigdy nie był zaproszony do stołu przez mieszkańców wsi, nie znał tego zwyczaju¹⁵⁰.

Ze splątanych fragmentów wyłania się obraz codziennego życia dziecka odkrywającego otaczający go świat. Czytelnik dowiaduje się między innymi, że ojciec był „górnikiem w regionie Liège, [dokąd trafił] z niemieckich koszarów, w których uprawiał sportowe walki w celu zapewnienia rozrywki amerykańskim żołnierzom”¹⁵¹. Opisując matkę, również opiera się na szczątkach wspomnień: „W młodości uwielbiała śpiewać. W komunistycznych młodzieżówkach udawała pilotów, a swoje długie włosy chowała pod czapkę. Który Niemiec ją uwiódł? Dziecko przyszło na świat w środku wojny”¹⁵².

Odpowiedzi na pytanie Savitzkaya nigdy nie udzielił, co tylko potęguje tajemnicę, o której wspominał kilkadziesiąt lat wcześniej. Czytelnik poznaje historię rodziny na podstawie epizodów, które autor-narrator dozuje w niespodziewany i chaotyczny sposób. Savitzkaya często buduje hipotezy wywołane przeglądaniem albumów, wspomnieniami, rodzinnymi opowiastkami, którym stara się przywrócić spójność narracji. Odnosząc się do niespełnionych marzeń matki, opisuje Belgię jako państwo pośrednie, obraz, jaki zachował się w świadomości emigrantów, i na pytanie: „Czym jest Belgia dla Słowianki?”¹⁵³, odpowiada: „Jest blisko Paryża, miasta marzeń”¹⁵⁴.

2.8. Przekraczanie granic językowych w poszukiwaniu tożsamości

W 1976 roku, kiedy Belgia zmagają się z problemem konfliktów społecznych, a zbuntowane pokolenie zwiera szeregi wokół ruchu *belgitude*, Savitzkaya publikuje tomik poezji *Mongolie, plaine sale* [Mongolia, nieczyste stepy].

¹⁵⁰ Ibid., s. 82.

¹⁵¹ Ibid., s. 121.

¹⁵² Ibid., s. 74.

¹⁵³ Ibid., s. 156.

¹⁵⁴ Ibid.

W międzyczasie zwiedza Hiszpanię. Ślady tej wizyty czytelnik znajdzie w *Mentir*: „Czy ona [matka] wie, dokąd jedzie? Zna kraj, który jest celem jej podróży. (Jedź do Santander)”¹⁵⁵, oraz w *La Disparition de maman*: „I bawiłem się spokojnie kolorami [...]. Nadal nie wiedziałem, gdzie znajduje się Santander”¹⁵⁶. W tym samym utworze jedna z dziecięcych postaci, Pierre, jest „szewcem na wąskiej uliczce Oviedo”¹⁵⁷.

Savitzkaya udaje się także w podróż do Andaluzji, niedaleko Gibraltaru, skąd obserwuje Afrykę, zagadkowy i zarazem fascynujący kontynent, który będzie eksplorować, pisząc *La Traversée de l’Afrique*. Relacje z rejsu widoczne są również w *La Disparition de maman*:

Cieśnina [Gibraltarska] była niebieska – powiedziałeś – i nie mogłeś jej przekroczyć. W porcie patrzyłeś obojętnie na statki, które odpływają do Afryki. Kiedy spytałem cię, jak ci się udało przeżyć, odpowiedziałeś, że zadawałaś się kilkoma opuncjami figowymi, które kradłeś [...]”¹⁵⁸.

W latach 1982–1987 często podróżował do Nantes, gdzie poznał francuskiego malarza i rysownika Alaina Le Brasa, z którym opublikował trzy dzieła¹⁵⁹. Poznaje także pisarza Hervé Guiberta, który wkrótce okaże się miłośnikiem jego twórczości¹⁶⁰. W latach 1987–1989 spotykają się w mitycznej Villi Medici w Rzymie.

Nie sposób omawiać twórczości tego pisarza w oderwaniu od kontekstu historycznych zmian w kraju. W *Mentir* Quaghebeur docenia nowoczesny styl, nazywając narrację powieści „werbalną fantasmagorią, rozprzestrzeniającą się ze słów fetyszowych”¹⁶¹, która wypełnia luki w pamięci. Późniejsze utwory pisarza czołowy krytyk literatury belgijskiej wiąże z „instytucjonalnymi zmianami, których doświadcza Belgia w czasach, gdy społecznemu przygnębieniu towarzyszy w Europie triumf łagodnego neoliberalizmu”¹⁶². W *Balises pour l’histoire des lettres belges* określa go mianem poety, który

¹⁵⁵ E. Savitzkaya, *Mentir*, Minuit, Paris 1977, s. 79.

¹⁵⁶ E. Savitzkaya, *La Disparition de maman*, op. cit., s. 16

¹⁵⁷ Ibid., s. 37.

¹⁵⁸ Ibid., s. 40.

¹⁵⁹ Alain Le Bras, *portrait en pied* (Atelier de l’Agneau, 1987), *Portrait de famille* (Librairie Tropisme, 1992); Alain Le Bras we współpracy z Philippem Bordesem (L’Atalante, 1993).

¹⁶⁰ J. D. de Almeida, Guibert, *lecteur amoureux et „frère d’écriture” d’Eugène Savitzkaya*, „www.revues-analyses.org” printemps-été 2012, t. 7, n° 2.

¹⁶¹ M. Quaghebeur, *Brève histoire des lettres belges depuis la Libération*, 1993 (mps), s. 28.

¹⁶² Ibid., s. 30.

„odważy się kiedyś przejść przez lustro i złamać melodię”¹⁶³, a w *Lettres belges entre absence et magie* tematykę i narrację powieści *La Disparition de maman*, utkaną ze szczątków pamięci i zamazanych wspomnień, zestawia z niepewną sytuacją instytucjonalnych zmian w Belgii.

Jego powieści powstają w wyniku „różnych wydarzeń dnia, [i stanowią] rodzaj przesianej codzienności”¹⁶⁴. Narracja budowana jest krok po kroku, jak cząsteczki, które tworzą ludzkie DNA i zapisują historię życia człowieka. Dorobek pisarza jest bardzo zróżnicowany. Wśród jego dzieł znajdują się surrealistyczne wiersze, powieści bez intryg, nowele, kroniki, biografia gwiazdy rocka, sztuki teatralne. Heterogeniczny charakter twórczości utrudnia określenie jej ram gatunkowych. Sam autor pozwala nazywać się „poetą wędrowcem”: „Robiłem to dopiero od siedemnastego roku życia, wędrowałem”, powie w wywiadzie z Frankiem Smithem¹⁶⁵.

2.9. Pamięć i tożsamość – René Kalisky wobec kwestii żydowskich

René Kalisky (1936–1981) to pochodzący z imigracji polsko-żydowskiej, urodzony w Belgii, a tworzący w Paryżu, niezwykle utalentowany, chociaż przez wiele lat niedoceniany dziennikarz i dramaturg. Całkowity rozpad jego rodziny w czasie II wojny światowej i jej życie w diasporze widoczne są w podejmowanych przez autora wątkach literackich. Utwory nasycone są silnymi akcentami polemiki politycznej i stanowią artystyczną transpozycję rozterek autora, który nie może sobie znaleźć miejsca w świecie. Kalisky należy do tej grupy twórców, którym trudno w sposób jednoznaczny określić własną tożsamość. Ze względu na niejednorodne pochodzenie nieobce mu były dylematy związane z narodową przynależnością. Mimo laickiego światopoglądu i krytycznych uwag na temat tradycji judaizmu nigdy nie wyrzekł się swoich żydowskich korzeni.

¹⁶³ M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, op. cit., p. 383.

¹⁶⁴ F. Smith, *La poésie buissonnière. Entretien avec Eugène Savitzkaya*, „Poé/tri” 29 septembre 2013, nr 6, <https://www.nonfiction.fr/article-6705-poetri-6-la-poesie-buissonniere-entretien-avec-eugene-savitzkaya.htm> (18.07.2019).

¹⁶⁵ Ibid.

Doświadczony przez los¹⁶⁶, głównym tematem swych dzieł uczynił najokrutniejsze wydarzenia XX wieku. Słynie głównie z utworów dramatycznych, w których przedstawia różne oblicza systemów totalitarnych: nazizm (*Jim le téméraire* [Jim Śmiały]¹⁶⁷), faszyzm (*Le Pique-nique de Claretta* [Piknik Claretty]¹⁶⁸), rewolucję rosyjską (*Trotsky, etc.* [Trocki itd.]¹⁶⁹), a także historię powstania państwa Izrael (*Dave au bord de mer* [Dave nad morzem]¹⁷⁰) oraz wydarzenia Holocaustu (*Falsch*¹⁷¹ [Falsch], *Aïda vaincue* [Aïda zwyciężona]¹⁷²). Jego dramaty nie wpisywały się w żaden istniejący dotąd nurt, co więcej, łamały ustanowioną konwencję i burzyły estetykę. Szczytowy okres jego kariery przypada na lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku i zbiega się z wprowadzaniem reformy ustrojowej w Belgii. Po II wojnie światowej frankofońska literatura tego kraju, z pewnymi wyjątkami, takimi jak fantastyka czy realizm magiczny, poddaje się nurtowi neoklasycyzmu, a Teatr Narodowy zarządzany przez Jacques'a Huismana ulega postępowym ruchom politycznym, w tym zwłaszcza wpływom socjaldemokratów i chrześcijańskiej demokracji. Podczas gdy paryskie sceny, odnowione tematycznie przez egzystencjalizm, odkrywały teatr absurdu, w Brukseli rozwijała się spokojna, neoklasyczna sztuka broniąca wartości ogólnoludzkich i humanistycznych:

W kraju przechodzącym proces federalizacji – pisze Paul Aron – tylko Flandria dysponuje narzędziami do popularyzacji najnowocześniejszych dzieł. [...] To tak, jakby miejscowi reżyserzy, zamknięci na najbardziej nowatorskie festiwale i niechętni do przyjmowania jeszcze mało znanych zagranicznych trup teatralnych, wycofywali się ze swoich zwyczajów. Wynikiem jest ewidentna „zaściankowość” belgijskiego teatru¹⁷³.

Wielu młodych twórców nie znalazło zrozumienia u starszego pokolenia. Wśród nich znalazł się Kalisky, którego sztuki nie interesowały

¹⁶⁶ Jego ojciec Abraham zginął w Oświęcimiu, sam zaś autor wraz z rodzeństwem zmuszony był ukrywać się podczas okupacji hitlerowskiej.

¹⁶⁷ R. Kalisky, *Jim le téméraire*, Gallimard, Paris 1971.

¹⁶⁸ R. Kalisky, *Le Pique-nique de Claretta*, Gallimard, Paris 1973.

¹⁶⁹ R. Kalisky, *Trotsky, etc.*, Gallimard, Paris 1969.

¹⁷⁰ R. Kalisky, *Dave au bord de mer*, L'Arche, Paris 1992.

¹⁷¹ R. Kalisky, *Falsch*, [w:] idem, *Sur les ruines de Carthage. Falsch*, Labor, Bruxelles 1991, s. 91–240.

¹⁷² R. Kalisky, *Aïda vaincue*, „Cahiers du Rideau” 1982, nr 13, s. 13–79.

¹⁷³ P. Aron, *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, La Lettre volée, Théâtre National de la Communauté française, Bruxelles 1995, s. 249.

dyrektorów belgijskich scen. Trudna sytuacja w kraju zmusiła go do poszukiwania aprobaty dla swojej twórczości w Paryżu. Już w pierwszym roku emigracji – 1969 – jego trzy utwory zostały opublikowane w renomowanym wydawnictwie Gallimard, w słynnej kolekcji „Manteau d’Arlequin”. Prawdziwą sławę zyskał jednak dzięki zaangażowaniu aktora i reżysera Antoine’a Viteza. On jako pierwszy odkrył i docenił niezwykły talent młodego artysty, określając go mianem „twórcy przyszłości”¹⁷⁴. W 1974 roku na deskach paryskiej sceny teatralnej wystawił sztukę zatytułowaną *Le Pique-nique de Claretta*, opowiadającą o ostatnich dniach życia Benita Mussoliniego. Spektakl odniósł ogromny sukces i otrzymał prestiżową nagrodę Stowarzyszenia Twórców Sztuki Dramatycznej (Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques – SACD). Kalisky szybko zyskał uznanie krytyków teatralnych znad Sekwany i stał się częścią paryskiej kultury, wnosząc do przestrzeni francuskiej język i wizję teatralną, które nie współgrały z jej głównym nurtem, mocno przesiąkniętym estetyką neobrechtowską¹⁷⁵. Dlatego też, jak zauważa Marc Quaghebeur:

Po uświęconych w Paryżu Maeterlincku i Crommelyncku, po Ghelderodzie rozpowszechnionym najpierw w Belgii [...] potem dzięki powojennej ghelderomanii, po Willemsie, który jest przypadkiem bardziej złożonym [...], Kalisky zmagają się z całym teatralnym establishmentem lat sześćdziesiątych, który postanowił pozostać głuchy na jego wewnętrzną twórczość, prowokującą i żartobliwą¹⁷⁶.

I nawet jeżeli nie powtórzył on sukcesu Maeterlincka we Francji, stał się jedną z najbardziej krnąbrnych postaci po Fernandzie Crommelyncku, która na stałe zapisała się w historii francuskiego teatru.

Pierwsze pytania Kalisky’ego o własną tożsamość dotykały jego związków z judaizmem. Dramaturg mocno też reagował na wydarzenia, które wstrząsały izraelskim społeczeństwem między 1960 a 1980 rokiem. Po wojnie sześciodniowej w 1967 roku¹⁷⁷ napisał studium na temat cywilizacji islamu zatytułowane *Świat arabski* (1968). W wyniku ponownego konfliktu Izraela z koalicją Egiptu i Syrii w 1973 roku, znanego jako wojna Jom Kippur, Kalisky postanowił przedstawić własną definicję syjonizmu

¹⁷⁴ A. Vitez, *Le Théâtre des idées*, Gallimard, Paris 1991, s. 45.

¹⁷⁵ M. Quaghebeur, *La passion selon René Kalisky*, „Jeu” 1984, nr 32, s. 11.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Trzecia wojna izraelsko-arabska, an-Naksah lub wojna czerwcową, stoczona pomiędzy Izraelem a Egiptem, Jordanią i Syrią.

w eseju *Sionisme ou dispersion* [Syjonizm lub rozproszenie] (1974). Wreszcie dojście do władzy Menachema Begin, który stanął na czele pierwszego prawnicowego rządu izraelskiego (1977), stało się przyczynkiem do napisania powieści *L'Impossible Royaume* [Niemożliwe Królestwo] (1979).

Zdaniem Kalisky'ego uniwersalnym powołaniem Żydów jest życie w diasporze, pośród innych narodów, i pozostanie przy tym wiernym swojej religii. Poczucia tożsamości narodowej nie determinuje przynależność terytorialna, lecz budowanie i pielęgnowanie wspólnych wartości. Naród żydowski nie potrzebuje ziemi, by przetrwać, gdyż jak przypomina autor:

Zwiastowano [już] apokalipsę po upadku Jerozolimy w 70 roku naszej ery, po odkryciu masowych grobów w Auschwitz. [...] Niespełnione obietnice, takie jak Ziemia Obiecana, którą siłą [naród żydowski musiał] wyrwać z rąk Kanańczyków, Filistynów, Palestyńczyków¹⁷⁸.

Z czasem Kalisky nabiera dystansu do kwestii żydowskiej. Jak już wspomniano, w 1979 roku wydaje *L'Impossible Royaume*, utwór łączący w sobie elementy powieści, eseju i autobiografii, którego akcja rozgrywa się w Paryżu, Nowym Jorku i Jerozolimie, a występują w nim czołowe postaci ówczesnej sceny politycznej (Muhammad Anwar as-Sadat, Menachem Begin, Mosze Dajan, Golda Meir) oraz intelektualiści (Arthur Koestler czy Ernst Jünger) i artyści (David Lean, Charlton Heston, Robert Redford, Paul Newman i wielu innych). Czytelnik śledzi w nim losy anonimowego Żyda, scenarzysty marzącego o nakręceniu filmu na temat buntu Machabeuszów przeciw Rzymianom. Ten nieudany zbrojny zryw miał być ostrzegą dla rodzącego się w Izraelu nacjonalizmu. Ogłaszając się współczesnym prorokiem, za pośrednictwem dużego ekranu pragnie przekazać swoją wizję innym Żydom i wstrząsnąć ich sumieniami. Wątki biblijne spletają się z rzeczywistymi wydarzeniami na Bliskim Wschodzie z końca lat siedemdziesiątych, jak choćby ze słynnym spotkaniem egipskiego prezydenta As-Sadata z izraelskim premierem Beginem¹⁷⁹. Ustami swojego bohatera autor wyraża *ipso facto* swoje głębokie zaniepokojenie ewolucją judaizmu oraz identyfikuje się z grupą Żydów, których nazywa „hybrydami” lub „mutantami”:

¹⁷⁸ R. Kalisky, *L'Impossible Royaume*, Seghers, Paris 1979, s. 43.

¹⁷⁹ W 1978 roku obaj przywódcy otrzymali wspólnie Pokojową Nagrodę Nobla.

W Izraelu nie ma już proroków. Co najwyżej świadomy Żyd tu i tam. Ale Żyd świadomy nie jest już Żydem. Jest hybrydą, mutantem takim jak Freud, Spinoza. Stawiają się na marginesie społeczności. [...] Jestem więc hybrydą, mutantem, który zerwał ze wspólnotą i ideologią¹⁸⁰.

Hybrydyczny charakter żydowskiej tożsamości miałby przysłonić obraz pobożnego Żyda, wieczną ofiarę historii. Dla Kalisky'ego „klasyczny” judaizm, ten, który znał, nie jest już wystarczający:

Stopniowo uświadomiłem sobie, że nigdy nie oddaliłem się od moich źródeł, że spędziłem większość młodości, i nie tylko lat, żeglując po burzliwych wodach mojej żydowskiej wrażliwości. Długo myślałem, że jestem żeglarzem, a byłem tylko latarnikiem. Trocki, którego podziwiałem, wypłynął na wielkie wody. Freud odkrywał nieznaną ziemię, nie martwiąc się o swój macierzysty port. Róża Luksemburg, Róża Czerwona, polewała niemiecką ziemię swoją krwią, ale jej krew mogła zalać cały świat¹⁸¹.

Mesjańskie powołanie narodu żydowskiego, o którym pisał autor *Syjonizmu lub rozproszenia*, jest jednoznaczne. W *L'Impossible Royaume* to uniwersalne posłannictwo miało się realizować przez filmowy przekaz; Kalisky czynił to za pośrednictwem swoich sztuk, przywołując biblijne epizody¹⁸², wywołując u odbiorcy katharsis, dotykając jego świadomości. Na tym polegała misja Żyda o hybrydycznej tożsamości. Miał być swego rodzaju współczesnym prorokiem, który zerwał ze swoją wspólnotą wyznaniową, ale wciąż do niej, oraz do innych narodów, przemawiał.

2.10. Kalisky – kontestator tożsamościowej pustki

Kiedy w kraju trwała burzliwa debata poruszająca kwestie tożsamościowe, Kalisky unikał jednoznacznych odpowiedzi. Co więcej, niedługo przed

¹⁸⁰ R. Kalisky, *L'Impossible Royaume*, op. cit., s. 18.

¹⁸¹ Ibid., s. 18, 55.

¹⁸² Wyjątkowy charakter wielopoziomowych sztuk Kalisky'ego w znacznej mierze polega na tym, że nie podsuwają one prostych i uspokajających wyjaśnień tragedii minionego wieku, takich jak stalinizm, nazizm, faszyzm czy komunizm. Autor wyrażał konieczność dwuznaczności teatru chcącego zabierać głos w paradoksalnie trudnych sprawach współczesnego świata. Miał przy tym odwagę obsadzać w swoich sztukach postaci kontrowersyjne (Trocki, Hitler, Mussolini, Pasolini czy też Coppi), zestawiając je często z bohaterami biblijnymi (Saul, Dawid, Machabeusze, rodzina Jakuba).

śmiercią, w styczniu 1981 roku, na łamach „La Quinzaine littéraire” krytycznie wypowiedział się na temat tomu *La Belgique malgré tout*, publikując artykuł zatytułowany *Belgique? Le pays le plus imaginaire du monde*¹⁸³ [Belgia? Najbardziej nierealny kraj na świecie]. Atakuje w nim belgijskie środowisko literackie, któremu zarzuca zbytne skoncentrowanie się na sobie i pomijanie w dyskusji historii kraju. Wytyka uczestnikom debaty nadmierne wykorzystywanie świata wyobraźni w poszukiwaniu własnej tożsamości, przy jednoczesnym marginalizowaniu rzeczywistości historycznej, w której przyszło im żyć¹⁸⁴. Tymczasem to właśnie zamazywanie przeszłości powoduje negację istnienia (fr. *désexistence*) narodu, poczucie pustki, o którym rozpisywali się jego rodacy. Zdaniem Kalisky’ego brak konfrontacji z historią, niezmiernie się z własnymi problemami potęgują belgijską niepewność. Odnosi się przy tej okazji do strajków robotniczych, „cynicznego wyzysku dzieci w kopalniach”, kolonializmu, postawy „wobec społeczności flamandzkiej, która jest poniżana, bezwstydnie wykorzystywana i którą zmusza się w końcu do zrezygnowania z własnej kultury”¹⁸⁵. Według Kalisky’ego, aby temu zapobiec, należy zaprzestać ucieczek w wyobraźnię i skupić się na rewaloryzacji historii kraju, akceptacji jego waśni i antagonizmów. Przykładem może być wskrzeszenie postaci wyklętego przez historyków ostatniego księcia Burgundii, Karola Śmiałego (1467–1477)¹⁸⁶. Zdaniem autora siła, z jaką wciąż potępia się wielkie marzenie o zbudowaniu autonomicznego państwa, niespełnione przez burgundzkiego władcę¹⁸⁷, świadczy paradoksalnie o historycznej i społecznej wartości, jaką miał ten projekt. W opinii Kalisky’ego:

¹⁸³ R. Kalisky, *Belgique? Le pays le plus imaginaire du monde*, „La Quinzaine littéraire” 1^{er} janvier 1981, nr 339, s. 11–12.

¹⁸⁴ Stąd też tytuł artykułu w przewrotny sposób tłumaczy niepokój związany z nadmiernym wykorzystywaniem przez artystów estetyki surrealistycznej.

¹⁸⁵ R. Kalisky, *Belgique?...*, op. cit., s. 11.

¹⁸⁶ Zob. A. Silvestri, *Charles le Téméraire: le retour prophétique d’un „père” manqué*, [w:] eadem, *René Kalisky, une poétique de la répétition*, Peter Lang, Bruxelles 2007, s. 323–344.

¹⁸⁷ Karol Śmiały, kontynuując politykę ojca, Filipa Dobrego, dążył do pełnego usamodzielnienia Burgundii, organizując w latach 1467 i 1472 przeciw Ludwikowi XI koalicję feudałów (tzw. Liga Dobra Publicznego); podejmował starania o zapanowanie nad korytarzem rozdzielającym jego posiadłości w Burgundii i Niderlandach; uzyskał Alzację jako zastaw za pożyczkę, a Lotaryngię opanował siłą, zabiegając równocześnie o zgodę cesarza na koronację; plany zniweczyła kontrakcja dyplomatyczna króla Francji; Karol Śmiały zginął w bitwie pod Nancy, gdy tłumił powstanie w Lotaryngii.

Konsekwentne wyśmiewanie przez francuskich historyków ostatniego księcia Burgundii, którego idea królestwa „pomiędzy” omal nie zachwiała europejską równowagą i zjednoczeniem Francji wokół wszechwiedzącej władzy królewskiej, powinno zwracać uwagę. Wszakże ta nieustępliwość, ta złość, która w nich nie maleje po pięciu stuleciach, świadczy, *a contrario*, na korzyść nieudanego planu [Karola] Śmiałego. Na korzyść istnienia państwa pomiędzy, jego historii, sytuacji geopolitycznej¹⁸⁸.

Warto przypomnieć, że nie po raz pierwszy Kalisky interesuje się postacią czwartego księcia Burgundii. Kiedy w 1961 roku odbywał służbę wojskową, pracował jako redaktor dla dwumiesięcznika belgijskiej armii „Nos forces”. Na łamach jednego z numerów umieścił komiks zatytułowany *Charles le Téméraire contre Louis le Rusé* [Karol Śmiały kontra Ludwik Przebiegły]¹⁸⁹. Tekst, do którego rysunki wykonała jego siostra Sarah, opublikował pod pseudonimem C. Calyre. Splata w nim losy Ludwika XI i jego kuzyna Karola, dwóch najpotężniejszych europejskich władców schyłku średniowiecza. W obrazowy sposób przedstawia pozbawionego skrupułów francuskiego delfina, który niestrudzenie spiskuje za plecami księcia i podburza przeciwko niemu flamandzkie miasta. Piętnuje zdradę cesarza Fryderyka III, który w ostatniej chwili wycofał się z obietnicy oddania burgundzkiemu władcy korony. Przytacza liczne wojny, które książę Karol toczył aż do swojej śmierci pod Nancy. Młody Kalisky wyciągnął z tej opowieści następującą naukę:

Historia o odważnym księciu i królu, który nie był tak silny jak mniemał, przypomina bajkę z morałem: „Bez względu na to, jak mężny jesteś... gniew przysłania ci rozum. To on był powodem klęski Karola, ten zaś wielu ujął swym męstwem i ceni się go bardziej niżeli zwycięzcę”¹⁹⁰

Kalisky powraca do postaci burgundzkiego władcy w artykule dla „La Quinzaine littéraire”. Losy księcia w metaforyczny sposób wiąże z panującym wówczas poczuciem pustki tożsamościowej. Autor zwraca uwagę na kwestie kulturowe i historiograficzne, pod wpływem których znaczna

¹⁸⁸ R. Kalisky *Belgique?...*, op. cit., s. 12.

¹⁸⁹ C. Calyre [R. Kalisky], *Charles le Téméraire contre Louis le Rusé*, „Nos forces” 1961, nr 48, s. 20–21, i nr 49, s. 20–21. Obecnie czterostronicowy komiks znajduje się w brukselskich Archives et Musée de la Littérature, w dziale dzieł sztuki pod sygnaturą AML 01129/0018-0021.

¹⁹⁰ A. Silvestri, *Charles le Téméraire: le retour prophétique...*, op. cit., s. 324.

część belgijskich elit uległa supremacji francuskiej ideologii, uznając jej koncepcje za uniwersalne. Tymczasem prowadzą one często do błędnego odczytania belgijskich realiów i tworzenia nieprawdziwego obrazu państwa. Według Kalisky'ego „Koncepcja nieistnienia – upłynie dużo czasu, zanim stanie się ona ideą – zbiega się z obietnicą jedności Francji w obliczu hegemonii Świętego Cesarstwa Rzymskiego narodu niemieckiego. Belgia jest więc krajem pomiędzy”¹⁹¹. W tej trudnej sytuacji geopolitycznej nie można jednak wypierać się własnej przeszłości. Jako wzór do naśladowania autor podaje kraj swoich przodków, Polskę, która „w najtrudniejszych momentach dziejowych [...] [nie wyrzekła się] swojej historii, dzięki czemu [uniknęła] walki z koncepcją nieistnienia i jej demonami”¹⁹². Problem ten szerzej opisuje w tekście zatytułowanym *Charles le Téméraire ou l'Autopsie d'un prince* [Karol Śmiały czyli sekcja zwłok księcia], scenariuszu powstałym w 1980 roku na zamówienie Radio Télévision Belge Francophone (RTBF) w ramach obchodów sto pięćdziesiątej rocznicy powstania belgijskiego państwa¹⁹³. Kalisky przedstawia tu tragiczną historię życia ostatniego księcia Burgundii, który opętany żądzą sukcesu dążył do utworzenia autonomicznego królestwa między dwoma mocarstwami: Francją i Cesarstwem Niemieckim. Osią utworu jest śledztwo prowadzone w sprawie wyłowionych ze stawu św. Jana zwłok mężczyzny¹⁹⁴. Identyfikacja ciała należącego prawdopodobnie do ostatniego burgundzkiego księcia okazuje się niezwykle trudna, ponieważ jego twarz jest pogryziona przez wilki i zamarnięta. Cała uwaga w scenariuszu skupiona jest na obsesyjnym dążeniu do ustalenia tożsamości topielca. Przedstawienie tragicznej, chwilami groteskowej śmierci burgundzkiego księcia kłóci się z powszechnie

¹⁹¹ R. Kalisky, *Belgique?...*, op. cit., s. 300.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Scenariusz napisany między październikiem 1978 a czerwcem 1979 roku ostatecznie nigdy nie został zrealizowany przez RTBF, prawdopodobnie z powodu problemów finansowych. Więcej na ten temat zob. A. Silvestri, *Charles le Téméraire ou l'Autopsie d'un prince de René Kalisky. Un défi contre la „désexistence”*, [w:] *Les Écrivains francophones interprètes de l'Histoire: entre filiation et dissidence: colloque de Cerisy-la-Salle, 2-9 septembre 2003*, dir. par B. Chikhi, M. Quaghebeur, Peter Lang, Bruxelles 2007.

¹⁹⁴ Kalisky nawiązuje do śmierci Karola Śmiałego po klęsce jego wojsk w bitwie pod Nancy w 1477 roku, która ostatecznie rozbiła potęgę Księstwa Burgundii. Po przegranej walce książez uciekł na zamarnięty staw św. Jana, ale lód nie wytrzymał ciężaru jeźdźca oraz konia i załamał się. Tonący Karol zauważył na brzegu rycerza. Krzyknął do niego: „Uratuj księcia Burgundii!”. Niestety rycerz był głuchy. Uznając Karola za zwykłego burgundzkiego żołnierza, dobił go ciosem miecza. Poszukiwania zwłok księcia rozpoczęto zaraz po tym, jak zorientowano się, że nie ma go między jeńcami. Znalaziono je 7 stycznia, nadgryzione przez wilki.

uznanymi historycznymi faktami kompromitującymi klęskę wojsk Karola Śmiałego w bitwie pod Nancy. Dla scenarzysty niepowodzenie politycznego planu staje się punktem wyjścia do rozważań nad niespełnionym marzeniem ambitnego władcy i skomplikowaną sytuacją geopolityczną jego terytorium. Brak w nich bezwzględnych osądów historyków piętnujących nieroztropne decyzje butnego księcia i potępiających jego utopijne ambicje. Autor scenariusza zdecydowanie sprzeciwia się dyskredytacji władcy i podkreśla złożony charakter jego polityki. Mnożące się w scenariuszu śledztwa, prowadzone w celu identyfikacji ciała „bez twarzy”, stanowią *de facto* szczegółową analizę życia Karola Śmiałego, jego pasji, charakteru, czynów. Ta swoista wiwisekcja monarchy jest, jak twierdzi Quaghebeur, „rozszyfrowaniem [jego] osobowości”¹⁹⁵. Jeszcze przed przejęciem władzy po swoim ojcu Filipie Dobrym (1419–1467¹⁹⁶) wiedział on, że nie jest w stanie przewyższyć jego dokonań:

W wieku trzydziestu lat wciąż jestem nikiem! – zwierzał się swojemu powiernikowi. – W tym wieku Aleksander podbił Azję i pozostały mu tylko trzy lata życia... A ja, ja jestem synem księcia Burgundii, który trwoni swój czas i energię na zabawy i uciechy z napotkanymi kobietami... Chciałbym dorównać Aleksandrowi, Hannibalowi, a jestem zaledwie nic nieznającym hrabią *Charolais*...¹⁹⁷.

Niesprostanie oczekiwaniom otoczenia, niesprzyjające okoliczności sprawowania władzy w księstwie usytuowanym pomiędzy dwoma mocarstwami rodziły poczucie niemocy i niską samoocenę. Tuż po objęciu książeckiego tronu Karol Śmiały uświadomił sobie, że:

[...] nie może zmienić faktu, iż Belgia jest księstwem tylko na chwilę oddanym w jego posiadanie przez Francję i Burgundię wskutek rodzinnych koligacji i które pewnego dnia powróci do królestwa... [...] Od pierwszych chwil na

¹⁹⁵ M. Quaghebeur, *Vers la métamorphose finale: Charles le Téméraire*, [w:] R. Kalisky, *Sur les ruines de Carthage...*, op. cit., s. 246.

¹⁹⁶ Prawie półwieczne panowanie Filipa Dobrego było okresem dominacji Burgundii na arenie władzy w tej części Europy. To za panowania tego władcy nastąpiła pełna integracja wewnętrzna państwa burgundzkiego w jego strukturze administracyjnej. Centrum władzy wyraźnie przeniosło się z Dijon i Burgundii właściwej na północ, do Niderlandów – do Lille, Valenciennes, Brugii, Brukseli – głównych siedzib księcia. Kultura burgundzka przestała być wyłącznie dworska – jej podłożem stała się relacja między dworem a wielkimi niderlandzkimi miastami.

¹⁹⁷ R. Kalisky, *Charles Le Téméraire ou L'Autopsie d'un prince*, Éditions Jacques Antoine, Bruxelles 1984, s. 14.

dworze narasta w nim gniew, [...] pragnienie śmierci, fascynacja własną śmiercią. Jest samotny nie ze względu na swoje usposobienie, ale przez swoje ambicje, jest osamotniony w swoich marzeniach, w nadziei na coś, co nie istnieje [...]”¹⁹⁸.

Słowa te jednoznacznie nawiązują do poczucia tożsamościowej pustki, wyrażanego w komentarzach autorów *La Belgique malgré tout*: Paul Willems¹⁹⁹ mówi o szczęściu wynikającym z „nie-państwowości”, Anne-Marie La Fère nie jest pewna, „czy Belgia istnieje”, i przyznaje, że „żyć tutaj, znaczy być może nigdzie”²⁰⁰, Jacques-Gérard Linze odczuwa „dziwne zmieszanie”²⁰¹, kiedy pytany jest o narodowość, i opisuje się jako „bezpaństwowiec”, a Joseph Noiret powtarza w prowokatorskim tonie, że „Belgia nie istnieje”²⁰².

W stu dwóch sekwencjach scenariusza Kalisky nieustannie przeplata sceny dotyczące autopsji znalezionych zwłok oraz moralnej i historycznej wiwisekcji księcia, który jego zdaniem już w odległych czasach stworzył fundamenty współczesnej Belgii. W historycznych faktach, których nieszczęśliwy przebieg zniweczył plan budowy autonomicznego państwa, a wstyd porażki wywołał w ludności poczucie hańby i rozczarowania, autor widzi przyczyny obecnego kryzysu tożsamościowego. Tymczasem, wbrew powszechnym opiniom, to właśnie te bolesne doświadczenia dowodzą istnienia narodu. Przedstawiona przez Kalisky’ego wersja zdarzeń jest dramatem *à rebours*, w którym historia nie kończy się porażką. Kalisky ostatecznie nie uśmierca księcia, lecz nadaje mu twarz, wskazując na potencjalny symbol tożsamości narodowej, którą belgijscy pisarze wyparli ze swojej świadomości. Daleki jest jednak od głoszenia pełnych patosu patriotycznych haseł. Jego celem nie jest pocieszenie Belgów przez szerzenie legendy z upragnionym happy endem ani tym bardziej zachęcanie do zrywów nacjonalistycznych. Podziwiając jednak polityczne ambicje Karola Śmiałego w tworzeniu niezależnego królestwa, Kalisky wskrzesza jego postać oraz uznaje go za hipotetycznego ojca i założyciela Belgii, z pewnym jednak zastrzeżeniem. Kalisky nie zgadza się z unitarnym modelem państwa. W scenariuszu burgundzki książę włada wieloma językami (francuskim, flamandzkim, portugalskim, angielskim i włoskim), a jego tożsamości nie określają granice państw: „Nie jestem ani

¹⁹⁸ Ibid., s. 46.

¹⁹⁹ P. Willems, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 481–488.

²⁰⁰ A.-M. La Fère, [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 239.

²⁰¹ J.-G. Linze, *Belgique s.a.*, op. cit., s. 287.

²⁰² J. Noiret [w:] *La Belgique malgré tout...*, op. cit., s. 371–372.

Francuzem, ani Flamandem, ani Portugalczykiem... Jestem wierny swoim czynom”²⁰³. W wypowiedziach przez monarchę słowach wyczuć można wyraźny sprzeciw wobec żądań regionalistów oraz niektórych ówczesnych polityków w Belgii²⁰⁴. Kalisky przedstawia Karola Śmiałego jako człowieka naiwnego, lecz niezwykle odważnego, swobodnie odnajdującego się w różnych kulturach, wyznającego wartości odmienne od uznawanych przez jemu współczesnych i ze względu na swoje nieschematyczne postępowanie podejrzewanego o niejednoznaczną tożsamość płciową. A jednak ten zepchnięty w zapomnienie idealistyczny i jednocześnie szalony książę zostaje przez autora wytypowany na nieszablonowego architekta państwa, który ma odwagę marzyć o czymś, co według wszelkich logicznych ustaleń nie ma prawa istnieć, i ośmiela się walczyć z silniejszymi. Zjawia się niczym *deus ex machina* i podobnie jak mesjasz przez swoją ofiarę ma do przekazania ludzkości swoje przesłanie. Tym razem nie liczy się zwycięstwo nad Francuzami, Niemcami czy Szwajcarami. Jego ambicje i koncepcja władzy koncentrują się na bieżących sprawach kraju: „Strzeżcie się notable, strzeżcie się księży a ludzie Kościoła! – głosi. – Będę księciem ludu, robotników, chłopów i żebraków... Do więzienia zdrajcy! Do szeregu książęta! Nie umarłem na próżno! [...] Zamierzam prowadzić wojnę z bogatymi!”²⁰⁵.

Bardziej niż ustalenie przynależności narodowej Kalisky’ego interesują kwestie sprawiedliwości społecznej, które opisuje w liście do matki i brata z 6 lutego 1980 roku – w czasie, kiedy powstawał scenariusz:

To kapitalistyczna hańba sprzyja rozwojowi marksistowsko-leninowskiego totalitaryzmu. Przypomnij sobie życie naszego ojca, życie milionów takich jak on i milionów pracowników na Zachodzie skupionych pod tym samym szyldem. Kto stworzył Marksa, jeśli nie bezlitosny przedsiębiorca, rasistowski, poniżający, bezwstydnny wyzyskiwacz duszy i ciała drugiego człowieka? Co potentaci robią dzieciom tego świata? Kto prostytuuje dzieci w społeczeństwie XX wieku, jeśli nie znów hydra kapitalizmu, w tym przypadku reprezentowana przez chciwego zbrodniarza żadnego pieniędzy, zysku²⁰⁶.

²⁰³ R. Kalisky, *Charles Le Téméraire ou L'Autopsie...*, op. cit., s. 114.

²⁰⁴ Zob. É. Lentzen, *Le processus de fédéralisation*, [w:] *Où va la Belgique? Les Soubresauts d'une petite démocratie européenne*, éd. par M. Martiniello, M. Swyngedouw, L'Harmattan, Paris 1998, s. 35–38; X. Mabille, *Histoire politique de la Belgique. Facteurs et acteurs de changement*, CRISP, Bruxelles 1986, s. 351–354.

²⁰⁵ R. Kalisky, *Charles Le Téméraire ou L'Autopsie...*, op. cit., s. 134–135.

²⁰⁶ Cyt. za M. Quaghebeur, *Une autopsie qui va plus loin que celle du cadavre de Charles le Téméraire*, „Francofonia” 2016, nr 71, s. 28.

Kalisky nie uczestniczył bezpośrednio w debacie na temat kryzysu narodowej tożsamości, którego źródła należałoby według niego doszukiwać się w historycznym upadku pierwszego planu utworzenia autonomicznego państwa. W swojej ostatniej publicznej wypowiedzi w „La Quinzaine littéraire”, utrzymanej w prowokacyjnym tonie, nie staje w szeregu czołowych belgijskich literatów negujących istnienie państwa, wzywa raczej do walki z taką postawą, stawiając na „Belgię mimo wszystko”.

2.11. Jean-Claude Pirotte wobec tożsamości narracyjnej

Jean-Claude Pirotte (1939–2014) w świat fikcji²⁰⁷ wszedł stosunkowo późno. Rodzice byli nauczycielami, ale relacje z nimi miał napięte, dlatego będąc małym chłopcem, znalazł schronienie u babci, u której zanurzał się w niekończących się lekturach. Resztę czasu poświęcał na coraz dalsze wycieczki rowerowe. Podczas jednej z nich poznał Willema Prinsa, naukowca i lingwistę, który zabrał go do Ede, niedaleko Arnhem, w którym młody Pirotte uczył się i dorastał. Po ukończeniu studiów z literatury oraz prawa pracował jako adwokat. Bronił wykluczonych, marginalizowanych, przestępców, ubogich i imigrantów. W 1975 roku został oskarżony o pomoc w zorganizowaniu ucieczki jednemu ze swoich klientów. Za popełnione przestępstwo usunięto go z palestry i skazano na karę osiemnastu miesięcy pozbawienia wolności. W celu uniknięcia wykonania kary Pirotte zbiegł do Francji, rozpoczynając swoją migrację po Europie. Mieszkał w Hiszpanii, Portugalii i we Włoszech. W 1981 roku, kiedy kara uległa przedawnieniu, powrócił do rodzinnego miasta Namur, gdzie poświęcił się pisarstwu oraz malowaniu obrazów. W ciągu kilku dziesięcioleci opublikował blisko pięćdziesiąt utworów, a wśród nich powieści, tomiki poezji, kroniki, a także liczne artykuły. Ze wspomnień uczynił wiodący motyw swojej twórczości. Do najważniejszych jego utworów należą *La Pluie à Rethel* [Deszcz w Rethel] (1982), *Un été dans la combe* [Lato w dolinie] (1986), *Sarah, feuille morte* [Sarah, zeschnięty liść] (1989), *La Table ronde* [Okrągły stół] (1993). Wśród głównych powieści wymienić wypada również *Cavale* [Ucieczka] (1997), *Boléro* [Bolero] (1998), *Mont Afrique* [Mont Afrique] (1999), *Ange Vincent* [Anioł Vincent] (2001), oraz *Absent de Bagdad* [Nieobecny w Bagdadzie] (2007). W 2006 roku otrzymał

²⁰⁷ Wcześniej autor opublikował trzy tomiki poezji: *Goût de cendre* [Smak popiołu] (1963), *Contrée* [Kraina] (1965) i *D'un mourant paysage* [O umierającym pejzażu] (1969) oraz esej *Journal moche* (1981, 1993).

prestżową nagrodę prix des Deux Magots za utwór *Une adolescence en Gueldre* [Dorastanie w Gueldre] (2005)²⁰⁸. W 2013 roku na rynku wydawniczym pojawiła się powieść zatytułowana *Brouillard* [Mgła]. Pirotte opisuje w niej swoje zmagania ze śmiertelną chorobą, w której ukojenie daje możliwość pisania. Najnowszym opowiadaniem wydanym pośmiertnie jest nowela *Le Silence* [Cisza] (2016).

Jego pierwsze dzieła, *Journal moche* [Brzydki pamiętnik] (1981) i *La Pluie à Rethel*, ukazują się na rynku wydawniczym w okresie zmian, które zapowiadały zniknięcie historycznej Belgii w kształcie proponowanym przez instytucje literackie od ponad wieku. Pirotte nie porusza w nich kwestii tożsamościowych. Nie był autorem żadnych komentarzy w *La Belgique malgré tout* ani też w *Lettres françaises de Belgique. Mutations*. Jednak jego twórczość miała na wiele sposobów potwierdzić nadzieje związane z odnową literackiego świata Belgii. Osobista historia pisarza, jego spory z belgijskim wymiarem sprawiedliwości doprowadziły do zerwania ścisłych związków z państwem i całym jego literackim establishmentem. „Sprawa Pirotte’a”, którą autor uważał za mściwą rozgrywkę systemu sądownictwa, stała się przyczyną rozvodu pisarza z ojczyzną, uznaną przez niego za niesprawiedliwą i „niewdzięczną matkę”²⁰⁹, oraz skazała go na banicję i wieloletnią tułaczkę po Europie. Jego wykluczenie wynikało również z opracowania przez Pirotte’a w swojej twórczości wyjątkowego postmodernistycznego języka, wykraczającego poza wszelkie współczesne normy, którego neoklasyczna przejrzystość była sprzeczna z barokowym charakterem dostrzeganym u niektórych belgijskich autorów od czasów Charles’a De Costera. Autofikcyjną twórczość Pirotte’a wypełniają nostalgiczne obrazy dzieciństwa, ukazujące również trudne relacje z autorytatywną matką. Historie, co podkreśla sam autor-narrator, podlegają często niespójnej i chaotycznej naturze jego pamięci. Pirotte dezawuował zresztą znaczenie własnej biografii, przyznając, że „nie jest [ona] dla [niego] bardzo ważna [...]. Istotna jest wędrówka, smakowanie przygód, wina, starych ziem, zapomnianych terenów”²¹⁰. Supremacja literatury nad zebra-

²⁰⁸ Pirotte jest laureatem licznych nagród literackich, wśród których wymienić należy: prix Marguerite Duras (2002) za kroniki *Autres arpents* [Inne morgi], prix Roger-Kowalski (2008) za tomik poezji *Passage des ombres* [Pasaż cieni], prix Maurice Carême (2009), prix Apollinaire (2011) za tomiki *Cette âme perdue* [Ta zagubiona dusza] i *Autres séjours* [Inne pobyty], a także Grand Prix de Poésie de l’Académie française (2012) i Prix Goncourt de la poésie (2012).

²⁰⁹ M. Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, Labor, Bruxelles 1990, s. 452.

²¹⁰ Cyt. za: P. Charles, *Les Cavales de Jean-Claude Pirotte*, Talus d’approche, Bruxelles 1999, s. 9.

nym życiowym doświadczeniem stanowi fundament jego narracji, która łączy introspektywną i autoreferencyjną praktykę z fikcyjnymi niejasnymi epizodami. Już w *La Pluie à Rethel* narrator przyznaje, że wskrzesić może tylko nieuporządkowane wątki ze swojej przeszłości: „Przywołuję w myślach równoległe fragmenty życia, niepowiązane ze sobą, jakby było nas więcej, jakbym był bytem mnogim”²¹¹.

Wśród elementów biograficznych splątanych z literacką fikcją niewiele jest bezpośrednich odniesień do losów ojczyzny. Nawet jeśli wspomina dzieciństwo czy dorastanie w „kraju Północy”²¹² – w *La Légende des petits matins* [Legenda o wczesnym poranku] (1990), *L'Épreuve du jour* [Wyzwanie dnia] (1991) – opisując znane powszechnie miejsca, nie pozwala czytelnikowi być pewnym co do ich identyfikacji. Bohaterowie jego powieści w zdecydowanej większości nie określają swojej tożsamości. Niewiele też wiadomo o ich przeszłości. Tak jest w przypadku *La Pluie à Rethel*, *Fond de cale* [Podwójne dno] czy *Sarah, feuille morte*. Brak przynależności rekompensuje selektywna pamięć narratora, który stawia sobie pytania: „Czy mam ojczyznę?”²¹³; „Oczywiście nigdy tu nie byłem, ale skąd pochodzę?”²¹⁴. Pirotte wierzył głęboko we „współistnienie społeczności etnicznych w belgijskim [unitarnym] państwie”²¹⁵. Swoje uwagi notował z perspektywy wygnańca. W liście do Daniela Zimmermanna, zaopatrzonym w ironiczny podtytuł „O broszurze, której nie napiszę”, Pirotte wyjawiał swoje obiekcje odnośnie do kursu, jaki obrały belgijskie instytucje. W samokrytycznym i prowokacyjnym tonie autor dochodzi do wniosku, że „przyjście na świat w Belgii” jest „przekleństwem”²¹⁶, przez co wyrażnie włącza się w dyskurs dotyczący belgijskości, wzmacniając jego kluczową kategorię „pustki” mocną deklaracją: „ten kraj nie istnieje”²¹⁷. Ze smutkiem też patrzył na coraz bardziej widoczny rozłam między Flandrią a Walonią. Wyobrażeniom o „Flandrii z niekończącym się niebem i lepką ziemią uwiecznioną w obrazach Permekego”²¹⁸, które czytelnik odnajduje w *La Pluie à Rethel* czy *Fond de cale*, Pirotte przeciwstawia wizję

²¹¹ J.-C. Pirotte, *La Pluie à Rethel*, Labor, Bruxelles 1991, s. 71.

²¹² J.-C. Pirotte, *La Légende des petits matins*, La Table ronde, Paris 1997, s. 127.

²¹³ J.-C. Pirotte, *L'Épreuve du jour*, Le temps qu'il fait, Cognac 1991, s. 72.

²¹⁴ J.-C. Pirotte, *Fond de cale*, Le temps qu'il fait, Cognac 1991, s. 13.

²¹⁵ J.-C. Pirotte, „Lettre à Nanou”, 14 décembre 1979, Archives et Musée de la Littérature, sygn. AML 6942.

²¹⁶ J.-C. Pirotte, *Lettre à Daniel Zimmermann*, [w:] idem, *Plis perdus*, La Table ronde, Paris 1994, s. 73.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Ibid., s. 74.

chciwego regionu zawłaszczającego kolejne instytucje, będącego śmiertelnym ciosem dla mitycznego wizerunku transetnicznej i unitarnej Belgii. W obliczu terytorialnych zmian pisarz podkreślał szczególne przywiązanie do „ziem nad Mozą, które były [dla obu regionów] wspólne tak samo jak idea Francji, której, przez historię i język, czują się dziećmi”²¹⁹. Belgijską tożsamościową pustkę rekompensował licznymi podróżami. Każda z nich znalazła swoje odniesienie w literackiej fikcji Pirotte’a, tworząc krajobraz, który Marc Quaghebeur nazywa panoramą rozciągającą się „od Ardenów do Burgundii i dalej do Holandii”²²⁰. Sam autor w metaforyczny sposób przyznał, że „w [jego] młynie jest mąka z Mozy, Ardenów, Burgundii, Lotaryngii, Szampanii i tak dalej. W każdym razie jest to literatura prowincjonalna”²²¹.

Poszukiwanie własnej tożsamości w pewien sposób definiuje historia tytułowej bohaterki powieści *Sarah, feuille morte*, która od samego początku przedstawia się jako nieokreślony byt, rzucony w świat i pozbawiony silnych terytorialnych więzi: „Nie [ma] wspomnień. Nie [ma] ojczystego języka. Język francuski poznała w książkach. [Jej] matka jest Holenderką”²²². Pragnąc zrekonstruować swoją przeszłość, gubi się w gąszczu wspomnień, które ujawniają się w selektywny sposób. Heterogeniczny, a czasem nawet antagonistyczny charakter reminiscencji sprawia narratorce-bohaterce trudność w poskładaniu ich w spójną wizję. W rezultacie pogrąża się w splecionych zdaniach tworzących „nieskończoność zamazanych obrazów, które rekonstruuja niestabilny świat”²²³. Fragmenty wspomnień wydobywane z najgłębszych pokładów pamięci są jednak jedynym gwarantem poznania siebie. Takiej historii doświadcza między innymi bohater powieści *Fond de cale*, który przyznaje: „Nie zrodziłem się z kobiety, zrodziłem się ze słów, z metafory w książce lub tajemnicy mgły nad morzem”²²⁴. W *Sarah, feuille morte* punktem wyjścia z labiryntu pamięci jest Paryż, a Strasburg oznacza kres poszukiwań prawdy o sobie. Z mnemicznego chaosu wyłaniają się miejsca związane z mityczną Lotaryngią, *Lotharii regnum*, które Pirotte doskonale poznał, bohaterka utworu zaś eksploruje, odkrywając w nich łańcisko-germańskie ślady.

²¹⁹ J.-C. Pirotte, „Lettre à Nanou”, 14 décembre 1979, op. cit.

²²⁰ M. Quaghebeur, *Lettres belges entre absence et magie*, op. cit., s. 452.

²²¹ Cyt. za: A. Bertrand, *Jean-Claude Pirotte* [wywiad], „Temps Livres” octobre 1990, s. 9.

²²² J.-C. Pirotte, *Sarah, feuille morte*, Le temps qu’il fait, Cognac 1989, s. 9.

²²³ *Ibid.*, s. 17.

²²⁴ J.-C. Pirotte, *Fond de cale*, op. cit., s. 119.

Narratorka-bohaterka, w tym przypadku żeńskie *alter ego* Pirotte'a, przemierza prowincje Burgundii, Franche-Comté, wędruje przez Pays-Haut, tereny skupiające około sześćdziesięciu gmin, od granicy belgijsko-luksemburskiej po okolice Audun-le-Roman. Jej podróż w symboliczny sposób nawiązuje do utraconej jedności historycznego Królestwa Lotaryngii i, *per analogiam*, do federalizacji Belgii, wobec której pisarz nie szczędził krytycznych uwag. Ostatnim miejscem peregrynacji postaci utworu jest Strasburg, wielokulturowe i heterogeniczne miasto, które otworzyło swoje podwoje dla takich europejskich humanistów jak Erazm z Rotterdamu czy Johann Wolfgang von Goethe. Tutaj też Sarah, która przez swoje podwójne pochodzenie – holenderskie (ze strony matki) i francuskie (ze strony ojca) – należy do rozległej kultury germańsko-łacińskiej, odnajduje swoje miejsce na ziemi, gdzie „czuje się wreszcie bardzo daleko od wszystkiego, bardzo daleko od [swojego] życia, lub raczej [...] bardzo blisko innego życia, które też jest obojętne, ale migoczące jak zamarzniete jezioro”²²⁵. Wybór miasta usytuowanego u zbiegu dwóch cywilizacji – germańskiej i łacińskiej – na kres podróży wydaje się nieprzypadkowy. Leżące w podobnej odległości od Bałtyku i wybrzeża Atlantyku, Morza Śródziemnego i Północnego oraz Adriatyku jest ono również symbolicznym miejscem w sercu Europy²²⁶.

Kontestując swoją narodową przynależność, Jean-Claude Pirotte poszukuje w swej twórczości alternatywnych miejsc, które mogłyby wypełnić tożsamościową pustkę. Obok wspomnianej Lotaryngii, Holandii i Burgundii, imperialna i poetycka Portugalia staje się kolejnym przystankiem w jego peregrynacji. Dziennikiem z tej podróży jest *Un voyage en automne* [Podróż jesienią] (1996), powieść przepiękna ojcowskim bólem po stracie córki²²⁷. Nostalgiczna Lizbona pozwala narratorowi łatwiej znieść te tragiczne wydarzenia²²⁸. Autor ostatecznie pogrąża się w portugalskiej rzeczywistości, stając się komentatorem dokonujących się wówczas zmian społeczno-politycznych. Odkrywa przy tej okazji historię kraju, jego przejście od imperium przez salazaryzm, rewolucję goździków do narodzin

²²⁵ J.-C. Pirotte, *Sarah, feuille morte*, op. cit., s. 130.

²²⁶ A. Ślusarska, *Quand l'Histoire se fond dans un paysage remémoré: l'écriture de la mémoire et de l'oubli dans Sarah, feuille morte de Jean-Claude Pirotte*, „Studia Romantica Posnaniensia” 2016, t. 43, nr 4, s. 111.

²²⁷ Latem 1992 roku Geneviève, córka pisarza, popełniła samobójstwo. *Un voyage en automne* jest zbiorem wspomnień pogrążonego w żałobie ojca o córce i jej matce, Annie Costy.

²²⁸ Warto zauważyć, że Conrad Detrez w Lizbonie przeżywał bezsens rewolucyjnych ideologii i pośrednio utratę unitarnego charakteru Belgii.

demokracji i integracji europejskiej. Biorąc za przykład rozpad jedności belgijskich prowincji – chociaż nigdy nie użył ich nazw – narrator przestrzega jednak przed wyparciem się własnych tradycji na rzecz standaryzacji regulowanej dyrektywami z Brukseli.

Obsesyjne tematy twórczości Pirotte'a – kult dzieciństwa, nomadyzm, poszukiwanie tożsamości w „mało prawdopodobnym kraju”²²⁹, tęsknota za utraconą jednością i dążenia do idealnej przestrzeni – zdają się odzwierciedlać stan mentalności we francuskojęzycznej Belgii po 1980 roku. Podróżowanie dawało mu wolność, której bronił do końca. Czuł się obywatelem świata, chociaż jak sam przyznawał: „Nie oczekiwał niczego po zmianie scenerii. W jego oczach najbardziej egzotycznym krajem wciąż pozostawała Belgia”²³⁰.

2.12. Podsumowanie

Dokonana w niniejszej części analiza tekstów ma na celu ukazanie złożoności kwestii tożsamościowych, z którymi zmierzyło się nowe pokolenie francuskojęzycznych twórców belgijskich, reprezentowane przez Detreza, Savitzkayę, Kalisky'ego i Pirotte'a. Marc Quaghebeur domaga się wręcz „wpisania [tych] pisarzy w realia historii narodowej, historii w ogóle, a zwłaszcza w kontekst historii indywidualnej”²³¹, podkreślając ich wkład w kształtowanie się specyfiki literatury krajowej. Szczególną rolę w odbudowie dziedzictwa narodowego odegrał René Kalisky, postulujący uznanie ostatniego burgundzkiego księcia Karola Śmiałego za mit założycielski współczesnej wielokulturowej Belgii. Z kolei narracja Pirotte'a, oparta na legendach i ciągłym przekraczaniu granic, pomija wprawdzie rozważania o Belgii, ale wpisuje się w ramy literatury migracyjnej, która wskrzesza wieczną i utopijną Lotaryngię. Nieobce są mu także pytania o własną tożsamość, którą próbuje zdefiniować, przywołując z pamięci epizody ze swojego życia, nadające sens jego egzystencji, a przy tym ułatwiające proces samookreślenia. Fragmentacja wspomnień pomaga mu nadać spójność życiowym doświadczeniom i odnaleźć siebie przez pisarską aktywność.

Wprowadzenie do narracji o charakterze autobiograficznym elementów fikcyjnych ułatwiło omawianym autorom przeprowadzenie autoanalizy

²²⁹ J.-C. Pirotte, *Sarah, feuille morte*, op. cit., s. 88.

²³⁰ Cyt. za: A. Bertrand, op. cit., s. 9.

²³¹ Zob. posłowie P. Arona do M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, op. cit., s. 412.

i w rezultacie określenie własnej tożsamości na tle wydarzeń historycznych. Ich skłonność do autofikcji w naturalny sposób wiązała się z omówionym wcześniej deficytem tożsamościowym. O ile autobiografia zakłada ścisły związek między autorem, narratorem i główną postacią, o tyle autofikcja pozwala pisarzowi w tych relacjach zasiać ziarno niepewności, wprowadzić element gry tożsamościowej, o której pisał Mertens w *Du retour à l'autobiographie* [Powrót do autobiografii]. Analizując specyfikę powrotu do autobiografii w literaturze francuskojęzycznej Belgii, Mertens nie tylko wskazuje na przekraczanie granic tego gatunku²³² (Detrez, Pirotte), ale także podkreśla konfrontację autora z językiem (Savitzkaya), który staje się istotnym instrumentem samopoznania i pośredniczy w kształtowaniu obrazu świata. W tym przypadku narracje są strukturą samozrozumienia, przyjmując często formę solilokwium, które nie zachowuje linearności czy sekwencyjności zdarzeń. Opiera się raczej na wspomnieniach, które na zasadzie asocjacji przywoływane są w kontekście bodźca wyjściowego, najczęściej związanego z topografią określonych miejsc. Charakterystyczne dla tego typu twórczości fabularyzowanie utworów o charakterze autobiograficznym na ogół nie wynika z intencji autora, lecz raczej z niemożności dokonania pełnej rekonstrukcji przywołanego doświadczenia. Widać to wyraźnie zwłaszcza w utworach Pirotte'a. Z kolei twórczość Detreza realizuje założenia Paula Ricœura, który podkreślał, że „historia życia jest nieustannie refigurowana przez wszystkie prawdziwe lub fikcyjne historie, które podmiot opowiada o sobie samym. Owa refiguracja czyni z samego życia splot historii opowiadanych”²³³. W autofikcyjnych powieściach tego autora narracja oscyluje między historycznym i autoreferencyjnym zapisem zdarzeń powiązanych w pośredni sposób z sytuacją polityczno-społeczną rodzimego kraju. Jego narracje są jak:

[...] mosty, które prowadzą niby linie rozpięte między dwoma punktami: narodzinami i śmiercią, wyznaczając bezwarunkową pewność i kierunek [...]. Przez drzwi wyobraźni, z kolei, życie rozlewa się „bezgranicznie” we wszystkich kierunkach, rozsadzając struktury narracyjne, eksplodując w fajerwerkach obrazów, kakofonii dźwięków, wszystkich, nieudolnie kolonizowanych przez języki, doświadczeń ciała²³⁴.

²³² P. Mertens, *Du retour à l'autobiographie*, op. cit., s. 62.

²³³ P. Ricœur, *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 353–354.

²³⁴ E. Rewers, *Więźniowie transkulturowej wyobraźni*, [w:] *Narracja i tożsamość I. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Fundacja Centrum Międzynarodowych

Nomadyzm autora pozwala mu na weryfikację własnej tożsamości, będącej rezultatem autoanalizy dokonywanej w konfrontacji z otaczającym go światem. W takim znaczeniu spisane w halucynacyjnej autobiografii losy Detreza – by posłużyć się terminologią Ewy Domańskiej – traktować można jak mikrohistorię, rozumianą jako opowieść o człowieku, który:

[...] został wrzucony w świat, o ludzkim byciu w świecie, o ludzkim doświadczaniu świata i o sposobach tego doświadczania. Jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów, [...] miniatur, antropologicznych opowieści, które jak sonda pozwalają wnikać w codzienną rzeczywistość²³⁵.

Autorefleksyjna i niejednoznaczna postmodernistyczna twórczość Savitzkayi, która według Laurenta Demoulina „polega na niesamowitym wysiłku, by oddać głos dziecku” – tym bardziej że „pierwsze teksty wydają się nawet pochodzić z łona matki”²³⁶ – stanowi z kolei głos pokolenia, dla którego kwestie tożsamościowe wiążą się z pracą z językiem. Oscylująca tożsamość narratora pozwala mu koncentrować uwagę na pojedynczym epizodzie wyznaczającym krąg obrazów i skojarzeń, którym można też grać i odgrywać go wielokrotnie. Dzięki rozluźnieniu przez niego, a także pozostałych omawianych autorów relacji między autorem, narratorem i bohaterem, ich twórczość wpisuje się w:

[...] nowoczesny dyskurs autobiograficzny, [który] zaświadcza, że wypowiedanie prawdy o podmiocie i jego statusie prowadzi do dostrzeżenia procesualnego charakteru podmiotowej tożsamości oraz jej współkonstituowania przez język [...]. Samowiedza podmiotu o własnej tożsamości nie jest kwestią werbalnej proklamacji ukrytej (a wcześniej i gdzie indziej ustalonej) istoty osobowości, uzewnętrznienia wewnętrznej prawdy o własnej odrębności i integralności, uprzedniej i niezależnej od artykulacji. Jest bowiem przede wszystkim rezultatem autokreatywnej sztuki opowieści²³⁷.

Badań Polonistycznych, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2004, s. 49.

²³⁵ E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007, s. 23.

²³⁶ L. Demoulin, *Eugène Savitzkaya, à la croisée des chemins*, „Écritures contemporaines” 1999, nr 2, s. 43.

²³⁷ R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*, [w:] idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2012, s. 200.

Dla pisarzy młodego pokolenia określenie własnego „ja” było jednym z kluczowych wątków dyskursu literackiego w piśmiennictwie belgijskim XX wieku. Podjęte przez nich poszukiwania własnej tożsamości, rozpatrywanej w kategoriach otwartości, wielogłosowości i zaangażowania, dały podstawę do odbudowy własnego dziedzictwa kulturowego.

3. Poza dyskursem „swój-obcy”. Mariana Pankowskiego hybrydyczna tożsamość bycia „pomędzy”

Rozważając zagadnienie literackich migracji i tożsamościowego samo-określenia się pisarzy związanych – biograficznie i/lub twórczo – z Belgią, w tym zwłaszcza omawiając istotną kwestię bycia/niebycia „sobą” oraz „u siebie”, nie sposób nie poświęcić osobnego miejsca polskiemu, chociaż zarazem „belgijskiemu”, a w sferze ducha i artystycznego temperamentu także „flamandzkiemu” pisarzowi Marianowi Pankowskiemu, urodzonemu w 1919 roku w Sanoku, a zmarłemu w 2011 w Brukseli. Gwoli przypomnienia: ten płodny prozaik, poeta, dramaturg, tłumacz, publicysta, krytyk, sławista, laureat wielu nagród literackich na emigracji i w wolnej Polsce debiutował literacko jeszcze przed II wojną światową. Podczas okupacji aresztowany i osadzony w kilku obozach koncentracyjnych, pośród których pierwszym był Auschwitz, a ostatnim Bergen-Belsen, osiadł po wojnie właśnie w Belgii, gdzie ukończył studia slawistyczne i rozpoczął pracę na Wolnym Uniwersytecie Brukselskim. Mocno zaangażowany w życie literacko-artystyczne Belgii, nie zrywał jednak więzi z Polską, do której regularnie przyjeżdżał od 1958 roku. Współpracował z ośrodkami i czasopismami Paryża i Londynu, jednocześnie publikując w krajowych czasopismach naukowych. Jego wiersze, utwory prozatorskie oraz sceniczne, które w polskojęzycznej bibliografii tworzą zbiór kilkudziesięciu tomów, były tłumaczone – głównie na język francuski, ale też niemiecki, niderlandzki i angielski¹.

¹ Najważniejsze fakty związane z życiem i bogatym dorobkiem Mariana Pankowskiego można odnaleźć m.in. w monografii: T. Chomiszczak, *Mistrz ceremonii*.

Sytuacja biograficzna Pankowskiego, jego pozycja literacka, artystyczny światopogląd, twórcze podejście do zjawisk językowych i norm gatunkowych – wszystko to powoduje, że jest on świetnym przykładem procesu dekomponowania, a następnie sztuki ponownego konstruowania swojego złożonego jestestwa: jako Polaka, jako emigranta, jako mieszkańca regionalnego terytorium pogranicza kultur i języków, jako obywatela Belgii, a równocześnie – jako pisarza polskiego i zarazem europejskiego.

3.1. „Tu” i „tam” – czyli gdzie?

Już ta wielokrotność mogłaby stanowić podstawę do analizy przypadku szczególnego, ale z Pankowskim jest problem poważniejszy i znacznie bardziej wyjątkowy: otóż owe wymienione powyżej „wcielenia” (czy też może raczej „refleksy”) tożsamościowej struktury człowieka twórcy bezustannie na siebie oddziałują, ustanawiając osobliwe połączenia oraz kontrasty, a tym samym mnożąc kolejne warianty możliwych odczytań kondycji pisarza Polaka-Belga na (nie)obczyźnie.

Pankowski był bowiem emigrantem nietypowym, skoro publikował jednocześnie w ośrodkach zachodnioeuropejskich i w kraju. Dla krajowych krytyków pozostawał wciąż przykładem pisarza „stamtąd”, z emigracji. Zarazem jednak jego „obczyzna” to przecież zjawisko (i środowisko) niejednorodne. Panowskiemu nie po drodze więc najpierw z ideologią londyńskich „Wiadomości”, na których łamach przez pewien czas regularnie gościł²; potem zrywa też współpracę z paryską „Kulturą”, tym

Marian Pankowski – od filologii do rytuału, Miejska Biblioteka Publiczna im. Grzegorza z Sanoka, Sanok 2014. Kalendarium biograficzne i bibliografia zostały zestawione w opracowaniu: *Pisarska rozróżba. W 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*, red. S. Barć, T. Korzeniowski, B. Przystasz, Miejska Biblioteka Publiczna, Sanok 1990, a kontynuowane są w kolejnych numerach nieregularnego pisma „Acta Pancoviana”, wydawanego w rodzinnym mieście pisarza – Sanoku. Wiele dodatkowych informacji można też znaleźć w dwóch wywiadach rzekach z Pankowskim: *Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000, oraz P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, Ha!art, Kraków 2011.

² Stałą współpracę podjął z kolei wówczas z londyńskim wydawnictwem Oficyna Poetów i Malarzy prowadzonym przez Krystynę i Czesława Bednarczyków. Publikował tam niektóre książki, a także drobniejsze teksty – w kwartalniku literacko-artystycznym „Oficyna Poetów”.

samym podkreślając niejako własną niezależność światopoglądową i artystyczną – a może tylko próbując ustanowić odrębny ośrodek polski w Brukseli? Faktem jest, że dla rodaków w Paryżu i Londynie Pankowski pozostawał wciąż nieco odrębnym – jak na ówczesne standardy i sytuację polityczną – przypadkiem artysty marzącego o druku w PRL-u, gdzie nakłady i rzesze czytelników były nieporównywalnie większe.

Taka sytuacja rozdwojenia czy też rozszczepienia stanie się znakiem rozpoznawczym Pankowskiego. „To zderzenie dwóch kultur, właściwie Wschodu i Zachodu, jest obecne w moim światopoglądzie”, mówił w jednym z książkowych wywiadów³. Rozszczepienie dotyczyło zresztą nie tylko jego sytuacji geograficzno-politycznej, lecz nawet czysto artystycznej. Nie miejsce tu na rozwinięcie pewnych odrębnych wątków, ale warto zwrócić uwagę na zjawisko dość szczególne: autor *Matugi* – jak mało kto w karierze literackiej – z powodzeniem próbował się we wszystkich trzech rodzajach literackich. Debiutował wszak jako poeta i takie też były jego pierwsze powojenne lata, owocujące kilkoma tomikami wierszy; potem zaś zasmakował w prozie i dramacie, pisząc odtąd i wydając niezliczoną ilość utworów⁴. Pisanie na pograniczu rodzajów i gatunków sprawiało niekiedy czytelnikom i krytykom Pankowskiego problemy klasyfikacyjne: niektóre jego książki prozatorskie są bowiem melanzem różnych stylów, raczej rodzajem sylw niż czystych formalnie opowiadań lub powieści; z kolei w jego sztukach teatralnych nie brak elementów czysto epickich, choćby monologów o charakterze narracyjnym. Warto przy okazji zauważyć, jak pod tym względem polski pisarz potrafił wpisać się w specyfikę literatury belgijskiej, której jedną z cech była hybrydyzacja czy nieczystość gatunkowa; odrębność tę określano w Belgii mianem *irrégularité* [nieregularności], zwłaszcza w obrębie realizmu fantastycznego⁵.

Podobnie niedookreślona jest pozycja Pankowskiego w jego przybranej od czasów powojennych ojczyźnie – Belgii. Wydaje się, że polski przybysz dość szybko asymiluje się w Brukseli: zakłada rodzinę, rozpoczyna

³ *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, op. cit., s. 79.

⁴ W swojej ponad siedemdziesięcioletniej karierze pisarskiej Pankowski wydał oficjalnie osiemnaście sztuk teatralnych, po trzy tomy poetyckie w Polsce i Brukseli, a także dwadzieścia tomów prozatorskich w kraju oraz dziesięć za granicą, nie licząc przekładów na obce języki oraz utworów rozproszonych w wielu periodykach polskojęzycznych.

⁵ Zob. R. Bizek-Tatara, *De la transgression à la norme. Le fantastique belge*, „Synergies Pologne” 2019, nr 16, s. 101–111.

pracę na Wolnym Uniwersytecie, gdzie przejdzie kolejne szczeble kariery akademickiej, aż po profesurę i objęcie kierownictwa tamtejszej slawistyki; współpracuje przy organizacji Biennale Poetyckiego w Knokke, pisze i tłumaczy do pisma „Journal des Poètes”⁶, wygłasza odczyty, słowem – jest czynnym i twórczym uczestnikiem artystyczno-kulturalnego życia belgijskiego środowiska. W swoich oficjalnych wypowiedziach, tekstach pisanych i wywiadach Pankowski nie omieszcza zresztą wielokrotnie wychwalać „odkrywanego” przezeń kraju i jego tradycji. „Pokochołem Belgię od chwili, kiedy tu przybyłem. Odpowiada mojemu wrodzonemu zamiłowaniu do nadmiaru, mojemu upodobaniu do transgresji”, mówi⁷; gdzie indziej następująco komentował swój powieściowy debiut: „Sądzę, że moja pierwsza powieść, *Matuga idzie*, ujawnia [...] moje przystąpienie do tej aury umysłowej, że tak powiem, Breughlowskiej”⁸. Nawet swój antyromantyczny światopogląd nazywał wprost „brukselskim”, Michelowi de Ghelderode’owi zaś – poznał go osobiście i otrzymał dość szybko jego błogosławieństwo artystyczne – spłacał swój dług wdzięczności przez całe życie, w superlatywach wyrażając się o flamandzkim autorze, którego kilka tekstów literackich tłumaczył zresztą na polski⁹.

Warto zatrzymać się na chwilę przy przywołanym przykładzie autora *Szkoły błaznów*, bo Pankowski cenił nie tylko jego dorobek literacki, ale też – a może zwłaszcza – postawę człowieka „osobnego”. Ghelderode to według Pankowskiego „pisarz wolny i uczący wolności”¹⁰, zwłaszcza w czasach, gdy „popularność staje się miarą talentu”, a „skandalik zastępuje nowość”¹¹. Swoboda twórcza stanie się u Pankowskiego – jak i u Ghelderode’a – konsekwencją świadomego trzymania się na uboczu, rezultatem życiowego wyboru samotnego rozwoju, bez oglądania się na współczesne mody; często nawet tworzenia wbrew nim. Nie oznacza to

⁶ Tak wspominał lata pracy w redakcji „Journal des Poètes”: „To było drugie miejsce mojej asymilacji. Cotygodniowe spotkania, organizowanie Biennale Poezji w Knokke, wreszcie moje pierwsze przekłady polskich poetów na francuski”; M. Pankowski, *Une dette de reconnaissance*, [w:] *Lettres ou ne pas Lettres. Mélanges de littérature de Belgique offerts à Roland Beyeu*, Presses Universitaires de Louvain, Louvain 2001, s. 308.

⁷ Za: P. Lieberman, *Polish relish*, „The Bulletin” 1 March 2001, s. 28.

⁸ A. Bertrand, [Wywiad z Marianem Pankowskim], „Temps Livres” décembre 1990, s. 7.

⁹ „De Ghelderode i Flamandowie nauczyli mnie, jak odzyskać moją *joie de vivre*, jak stać się zdrową istotą ludzką” – podkreślał Pankowski, cyt. za: P. Lieberman, op. cit., s. 29.

¹⁰ M. Pankowski, *Michel de Ghelderode*, „Kultura” 1956, nr 11, s. 59.

¹¹ *Ibid.*, s. 52.

jednak kultu artystycznego egotyzmu czy solipsyzmu. Pisarz według Pankowskiego nie może bowiem ignorować nowych trendów czy nowinek; ba, wypada nawet, by był z nimi na bieżąco. Tyle że, „przyjrząwszy się pstrokaćźnie i ciźbie”, powinien powrócić do „samotnego warsztatu”, gdyż wielkie dzieła „nie powstają [...] na tekturkach pod piwo, lecz w ciszy czterech ścian”; tylko wtedy samotnikowi będzie darowany „piękny grzech samotności”, a czytelnik otrzyma „książki napisane w miłości i trwodze, a nie po to, aby zdążyć na termin jednej ze stu nagród Paryża”¹². Jeśli do tego polski twórca wyznawał, że od dziecka stronił „od postaw wspólnych, tłumnych, gremialnych”, że zawsze szukał „miejsca samotnego czy stroju indywidualnego”¹³ – można nawet posunąć się do hipotezy, iż ten rys charakterologiczny był jednym z elementów decydujących o życiowo-zawodowym wyborze właśnie Brukseli, oddalonej od głównych ośrodków kulturalnych, także tych narodowo-emigranckich. Wyborze, dodajmy, dość ryzykownym, gdyż Pankowski, odcinając się od ówczesnego dyktatu literackiego Paryża, przyznawał, że pod względem artystycznym Bruksela była w tamtym czasie – pospołu z Rzymem, Londynem, Sztokholmem, a nawet Nowym Jorkiem – „prowincjonalną agencją”, ledwie „jednym z kulturalnych przedmieść Paryża”¹⁴. Tym bardziej widział jednak, wzorem Ghelderode’a, palącą potrzebę „opierania się łatwym urokom Paryża”¹⁵. Podobnie jak jego flamandzki mistrz, Pankowski zatem „mówi tak, jak mu się podoba – ponieważ jest artystą”¹⁶.

3.2. Oswajanie „obcego”

Programowe odcięcie się od Paryża jednocześnie przysporzyło Pankowskiemu popularności w samej Brukseli. Krytycy belgijscy, zwłaszcza po opublikowaniu tych utworów dramaturgicznych i prozatorskich Pankowskiego, w których mowa była o urokach – niejednokrotnie cokolwiek jednak wątpliwych – życia w ich kraju, dość szybko uznali pisarza

¹² *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, op. cit., s. 110. Por. dalszy fragment wypowiedzi Pankowskiego z tego wywiadu rzeki: „na pewno czuję się marginesowy i wyrotowy w stosunku do tej literatury upaństwowionej, uhonorowanej nagrodami, Noblami i tak dalej” (ibid., s. 112).

¹³ Ibid., s. 110.

¹⁴ M. Pankowski, *Michel de Ghelderode*, op. cit., s. 51.

¹⁵ Ibid., s. 52.

¹⁶ Ibid., s. 54.

za „swojego”. To on bowiem potrafił o karnawale w Binche mówić „niejako od środka”¹⁷; poświęcił zresztą flamandzkiemu świętowaniu zarówno opowiadanie, jak i wiersz¹⁸. To dla Pankowskiego, według krytyków, „kraj Breughla, Ropsa, Verhaegena był tą ziemią wybraną, która mu się należała” i na której znalazł „idealny grunt na przeszczep”¹⁹.

Rzeczywiście, pisarz szybko się w nowej ojczyźnie zadomowił²⁰ i z zaskakującą wprawą potrafił rozpracować jej porządek administracyjno-społeczny, trafnie rozpoznać i opisać istotę tamtejszej kulturowo-obyczajowej aury. Tym bardziej to znamienne, że intensywność obserwacji nie idzie w parze z jakąś nadzwyczajną liczbą utworów prozatorskich, których wydarzenia osadzone są właśnie w Belgii. Część z nich, mimo umieszczonej w tym kraju akcji, ogranicza się przede wszystkim do opowieści o polskim środowisku emigracyjnym, raczej hermetycznym, niestawiającym na asymilację, interesującym się życiem zewnętrznym tylko w takim stopniu, w jakim było to potrzebne do osiągnięcia ewentualnych praktycznych korzyści. Bruksela, Ostenda, Brugia, a sporadycznie także Antwerpia, Gandawa, nie mówiąc o pomniejszych miejscowościach – stanowią zatem zwykle mniej czy bardziej egzotyczne dekorum dla zamkniętego kręgu rodaków, którzy w towarzystwie wzajemnej adoracji międlą stare tematy natury narodowej lub obyczajowej. Tak jest w obszernych częściach powieści *Matuga idzie*²¹ i *Rudolf*²² oraz mikropowieści *Bal wdów i wdowców*²³;

¹⁷ J. de Decker, *La mémoire inspirée de Marian Pankowski*, „Le Soir” 10 août 1989, s. 28.

¹⁸ Odpowiednio: M. Pankowski, *Binche na szaro*, [w:] idem, *Złoto żałobne* [zbiór], Milenium, Koszalin 2002, s. 65–77, oraz M. Pankowski, *Karnawał w Binche*, [w:] idem, *Pieśni pompejańskie*, Éditions R.-J. Stenuit, Bruxelles 1946, s. 74–76. Dodajmy, że w pośmiertnie wydanym zbiorze opowiadań Pankowskiego pojawił się jeszcze tekst o procesji flandryjskiej – M. Pankowski, *Beatus ille, qui procul negotiis...*, [w:] idem, *Nastka, śmieję się!*, Ha!art, Kraków 2013, s. 89–98. Do walońskich obrzędów świeckich odnosi się z kolei jeden z utworów dramatycznych tego autora – zob. M. Pankowski, *Nasturcje polują w Bécausines. Prawie że komedia*, [w:] idem, *Królestwo. Dramaty*, wyb. i wstęp T. Chomiszczak, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 455–492.

¹⁹ J. de Decker, *La mémoire inspirée de Marian Pankowski*, op. cit., s. 28

²⁰ Na przykład w opowiadaniu *Zwin* narrator, zwiedzający po raz kolejny słynny rezerwat przyrodniczy, pisał: „Dziś, kiedy uważnym krokiem przemierzam ten niby-łąd, czuję się na tych diunach jak u siebie” (M. Pankowski, *Zwin*, [w:] idem, *Złoto żałobne* [zbiór], op. cit., s. 44).

²¹ M. Pankowski, *Matuga idzie. Przygody*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1983.

²² M. Pankowski, *Rudolf*, Czytelnik, Warszawa 1984.

²³ M. Pankowski, *Bal wdów i wdowców*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006.

tak też jest w niektórych opowiadaniach: *Zwin*²⁴, *Kule*²⁵, *Pismo w stronę miłości*²⁶, *Pralinki*²⁷, *Krawczyńni*²⁸ czy *Złoto żałobne*²⁹.

Ten ostatni tekst wydaje się o tyle interesujący, że na drugim planie wydarzeń traktuje również o kwestii fałszowanej relacji „swój–obcy”. Już zresztą w opowiadaniu *Zwin* narrator przyznawał: „Jako emigrant nie-źle znam się na aktorstwie i w ogóle na udawaniu, że jest się kimś innym, niż to wynika z dowodu osobistego”³⁰. Narrator *Złota żałobnego* odgrywa codzienne przedstawienie „asymilowania” się w swojej dzielnicy, już w nowej ojczyźnie, które tak naprawdę polega na powielaniu gestów podpatrzonych u miejscowych:

O siódmej rano w poniedziałki i czwartki ulicą naszą przejeżdżała śmieciarka komunalna. Schodziłem wtedy na dół, żeby zabrać opróżniony kubek. Wymieniałem przy okazji ukłony z sąsiadami. Lewą ręką przytrzymując rozchylający się szlafrok, prawą ujmowaliśmy obrzydliwe naczynie. Łączyło nas wspólne zażenowanie tym brudem. Byłem nowy. Pomału, po skinieniach głową, po uśmiechach, przyszły słowa: „Dzień dobry” i stwierdzenia stanu pogody, najpierw obiektywne, z czasem zabarwione typowym humorem meteorologicznym.

Taki był początek mej integracji w dzielnicy uniwersyteckiej³¹.

Następnie na jego „roli” asymilującego się emigranta budowane jest przez Belgijkę – gospodynię przyjmującą egzotycznego przybysza – „przedstawienie”. Oto więc z „autochtonką” spotyka się „uchodźca z Polski” i oboje zaczynają uprawiać „teatr”: ceremonialną grę w spotkanie przedstawicieli dwóch odległych światów Wschodu i Zachodu. Ten swoisty rytuał powitalny wydaje się nieodłączną częścią takich pierwszych kontaktów, w trakcie których obie strony towarzyskiego spektaklu muszą się wzajemnie utwierdzić w swoich *emploi*:

²⁴ M. Pankowski, *Zwin*, op. cit., s. 43–64.

²⁵ M. Pankowski, *Kule*, [w:] idem, *Złoto żałobne* [zbiór], s. 122–148.

²⁶ M. Pankowski, *Pismo w stronę miłości*, [w:] idem, *W stronę miłości*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001, s. 5–107.

²⁷ M. Pankowski, *Pralinki*, „Oficyna Poetów” 1974, nr 1, s. 5–8.

²⁸ M. Pankowski, *Krawczyńni*, [w:] idem, *Bukenocie* [zbiór], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 64–82.

²⁹ M. Pankowski, *Złoto żałobne*, [w:] idem, *Złoto żałobne* [zbiór], op. cit., s. 86–101.

³⁰ M. Pankowski, *Zwin*, op. cit., 45.

³¹ M. Pankowski, *Złoto żałobne*, op. cit., 87–88.

Pierwsza wizyta u pani D. nie odbiegała, jak to się mówi, od typowych spotkań cudzoziemców z autochtonami. Obie strony gotowe były odegrać tradycyjną, socjologicznie uwarunkowaną rolę. Przybysz słowem pogodnym gotów był zapewnić o swej nierewolucyjności, gospodarz zaś cytował imiona i daty z heroicznej historii przybysza. „Tacy jesteście; wiem, kogo wpuściłem do domu: Chopina, Marie Curie, tych ułanów, co z szablą, dzielni, ach, jacy dzielni!”³²

Można przypuszczać, że Pankowski skomponował tę scenę na podstawie własnych podobnych doświadczeń, których miał przecież bez liku, a których przynajmniej jedno świadectwo potwierdza się w jego wspomnieniach. Oto przytacza autor *Matugi* okoliczności swojego pierwszego spotkania z Michele de Ghelderode’em:

Obecność Polski w wyobraźni Belgów była zgoła innej natury. Od przeszło stu lat stała ona pod znakiem naszych, sławnych w Europie, dramatów i nieszczęść Narodu, naszych powstań i Sybiru.

Z tamtych lat pokutowało w zachodnioeuropejskiej pamięci wyrażenie *La Pologne martyre* – „Polska męczeńska”...

Kiedy, już jako lektor języka polskiego, zgłosiłem się do dramaturga Michela de Ghelderode’a, żeby uzyskać jego zgodę na przekład jednego z jego dramatów, *Hop Signor!*, dla paryskiej „Kultury” – przywitał mnie słowami: „Pan Polak? Biedna Polska... te śniegi... Kozacy...”.

Ta żałobna XIX-wieczna aura przesłoniła na lata wizję naszego kraju. A melancholijny czy tragiczny fortepian Szopena wtórował owej wizji...³³

Wracając jednak do dalszego ciągu zdarzeń w opowiadaniu *Złoto żałobne*:

Po wymianie wyżej wspomnianych ogólności nastąpił etap identyfikacji. Na pytania uprzejme, pełne troski o nasz los uchodźczy, odpowiadaliśmy wyczerpująco, starając się jednak owijać fakty, jak to się mówi, bolesne – w szary papier pakunkowy. Żeby nie rzucały się w oczy te... pałasze, no i ten popiół człowieczy. Że my tacy sobie, że nie zajmujemy dużo miejsca, w tym dobrym kraju.

³² Ibid., s. 88.

³³ M. Pankowski, *Na brukselskiej sławistyce, czyli polonistyka na obczyźnie*, „Acta Pancoviana” 2005, nr 4, s. 6. Pankowski potwierdza przebieg tego pierwszego spotkania z Ghelderode’em w wywiadzie rzece, w którym dodatkowo opisuje inne ceremonialne zachowania i teksty flamandzkiego pisarza; zob. P. Marecki, *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba!*, op. cit., s. 160–161.

Nasze kwiaty wzruszyły panią D. do łez. Były to, jak to jeszcze powtórzyła przy pożegnaniu, jej „drugie kwiaty polskie”³⁴.

Z biegiem czasu gospodyni, oswajając się z nową sytuacją i z przybyszem, a nawet z jego żoną, wychodzi poza standardową rolę:

[...] staruszka wyrosła wówczas poza model „tubylca”. Przede wszystkim dlatego, że obdarowała nas szczerze: „środek stołu... z koronki brabanckiej” był prezentem niepotrzebnie drogim... do naszego mieszkania, gdzie dwóm meblom z darów towarzyszyły etażerki zbite przez nas z jasnych olchowych desek, pociągniętych rumianym pokostem³⁵.

W rewanżu emigrancka para zaprasza autochtonkę do siebie na „polską” – choć z oczywistych powodów pozbawioną wielu religijnych rekwizytów – wigilię:

Kolację wigilijną pamiętam raczej jako atmosferę, której dominantami były rozczulenie staruszki na widok barszczu i karpia po polsku i nasze zdenerwowanie (słowa stres wtedy jeszcze nie używano); było to bowiem pierwsze przyjęcie kogoś z miejscowych, i to nie z naszego pokolenia³⁶.

W ten sposób dopełnia się towarzysko-społeczna ceremonia włączenia nowo przybyłych w lokalną społeczność i potwierdzenia pełnego ich zaakceptowania.

Opowiadanie *Bukenocie*³⁷ odróżnia się od wcześniej przywołanych. Autor porzuca tu zakłętą krąg polskich emigrantów: wydarzenia mają miejsce w zamkniętej przestrzeni sanatorium (prawdopodobnie w niewielkiej miejscowości Eupen w Ardenach), gdzie gromadzi się wielonarodowe i wielojęzyczne towarzystwo. Tu też główny bohater, Polak, kieruje swą baczną uwagę na pozostałych kuracjuszy, wnosząc wiele ciekawych, „zewnętrznych” spostrzeżeń na temat relacji Walonów i Flamandów. Oto zauważa, iż przy stoliku:

Walonowie osobno, Flamandzi osobno. Dopiero w Brukseli się mieszają, tu nie. Walonowie podskakiewcze. Jak te pitaszki, to główka w lewo, to w prawo.

³⁴ M. Pankowski, *Złoto żałobne*, op. cit., s. 88.

³⁵ Ibid., s. 90.

³⁶ Ibid., 91–92.

³⁷ M. Pankowski, *Bukenocie*, op. cit., s. 83–128.

I tenorkiem. I wszyscy naraz. A Flamandzi nie. Jeden gada. Niedużo. Tylko reszcie jakby śmiech w gardle odpinał zapięty. On coś tam zabasuje, a ci się zginają i huczają od śmiania. [...] I klną, ale tak, że tylko dzióbek klętego słowa z gęby im wystaje; reszta w gardle i w brzuchu się toczy³⁸.

Pankowski nie tylko wprzęgał w swoje utwory obserwacje realiów walońsko-flamandzkich; dość szybko stał się też literackim smakoszem specjałów lokalnej kuchni. Pisała o nim belgijska krytyczka:

I faktycznie, jeśli wziąć pod uwagę sposób, w jaki delectuje się on nazwami i składnikami tutejszych specjałów kulinarnych, przyznamy, że Marian Pankowski jest idealnym Belgiem. A przynajmniej Brukselczykiem. [...] ten myślowy rozkosznych słów objada się ogromną ilością wyrazów z takim skutkiem, jakby wchłaniał to, co one oznaczają. [...] Ciasteczka *kuki*, sałatka z endywi, rodzynkowe chlebki *cramiques* – a jednocześnie surrealizm i inne typowe dania. Tak oto łasuch szczęśliwie przebrnął przez wielki, legendarny ludowy i kulturowy jarmark belgijski³⁹.

Podobnymi kulinarnymi skojarzeniami poszedł też opiniotwórczy dziennikarz brukselski:

Pankowski odnajduje w swojej drugiej ojczyźnie niewyczerpane źródło osobliwości. Nic nie pozostawia go obojętnym przy zbieraniu okrucich życia. Kultura belgijska jawi mu się jako wielki kocioł, w którym nawet nie ma co przebierać. Jego zdaniem ciasto *al' djote*, na przykład, warte jest miana arcydzieła naszych protoplastów w wielkim naczyniu ich fantazmatów. A małżeński podwieczorek, któremu poświęcił sztukę, to coś więcej niż tylko folklor: to rytuał, który należałoby postawić na równi z ceremoniami więziennymi⁴⁰.

3.3. Zdejmowanie masek

Postawa Pankowskiego pisarza daleka jest od bezkrytycznej aprobaty i apologii nowej ojczyzny. Owszem, w odniesieniu do kuchennych „przy-

³⁸ Ibid., s. 85–86.

³⁹ P. Haubruge, *Ces écrivains belges d'ailleurs* [b.d.].

⁴⁰ J. de Decker, *Une polonité belgeicaine*, „Le Soir” 27 septembre 1995, s. 8. O roli Belgii w twórczości Pankowskiego zob. K. Łatawiec, *Belgijskie realia w prozie Mariana Pankowskiego*, „Acta Pancoviana” 1999, nr 2, s. 35–43.

smaków” stosuje jeszcze raczej humor i ironię, jak w tym komentarzu do stereotypowych dań belgijskich, notabene wyraźnie nawiązującym do dzieł malarskich wielkich mistrzów flamandzkich, przede wszystkim bardzo cenionego przezeń Breughla:

Co oni z tymi frytami? Przecież to durnowate kartofle, tyle że pocięte w kluchy. I nie na smalcu, a oni aż się dławią. A już te mule! Świntuchy to oni są, że nasermater. Nażreć się, naćpać, potem pod drzewem leżeć albo się o dom oprzeć i rzygać. [...] Wstydu nie mają⁴¹.

Ważniejsze jednak, że dość szybko polski pisarz – analizując melanżowane scenki rodzajowe i doniesienia prasowe z właściwą sobie przenikliwością psychologiczną – odkrywa ciemniejsze strony pozornie idyllicznego życia. Staje się tym samym czymś w rodzaju „obywatelskiego sumienia” Belgów, na co ci zresztą szybko zwracają uwagę, bynajmniej nie potępiając surowego autorskiego oglądu tamtejszej rzeczywistości. Przy okazji wydania powieści *Putto*, która odsłaniała perwersyjno-kryminalny proceder pedofilskiej siatki w zacnej Brugii⁴², Jacques de Decker przyznawał: „[autor] dawał do zrozumienia, że pod powierzchnią naszej poczciwości mogą hulać największe bezceństwa, jak na przykład pedofilia”, i kończył retorycznym pytaniem: „Zdumiewająca przepowiednia?”⁴³. Faktycznie, dopiero po napisaniu *Putta* ujawniono w Belgii zakrojony na dużą skalę proceder wykorzystywania seksualnego dzieci, a sprawa pedofila i mordercy Marca Dutroux wstrząsnęła nie tylko krajem, lecz całą Europą. Co ciekawe, Pankowski w swojej narracji nie epatował okrucieństwem opisów znanych potem z relacji dziennikarskich, wręcz przeciwnie – efekt dziecięcego horroru osiągnął, odmalowując istic sielankowe obrazki miejskie i stosując liczne zdrobnienia, niemalże jak z książeczki dla maluchów: „Domy piętrowe. W oknach zawieszono witrażyki, żeby słońko natrafiające na to sitko spadało na niedzielny obrus gołębicą liturgiczną...”⁴⁴. Brukselski komentator dopowiadał zatem w innym esej: „Bo Pankowski [...]

⁴¹ M. Pankowski, *Bukenocie*, op. cit., s. 90. Do stereotypu kulinarno-narodowego nawiązywał też narrator opowiadania *Kule*, pisząc: „Jemu śnią się wciąż tamte blond Flamancki, które kiedy pijesz piwo, fryty ci do ust wkładają...” (M. Pankowski, *Kule*, op. cit., s. 141).

⁴² Temat pedofilski w Belgii Pankowski poruszył już zresztą znacznie wcześniej w opowiadaniu *Przyjaciele dzieci*, [w:] M. Pankowski, *Kozak i inne opowiesci*, nakł. aut., Bruksela 1965, s. 65–74.

⁴³ J. de Decker, *Une semaine au purgatoire*, „Le Soir” 21 mai 1997, s. 8.

⁴⁴ M. Pankowski, *Putto*, Wydawnictwo Softpress, Poznań 1994, s. 27.

daje do zrozumienia, iż belgijski rajski ogródek jest, być może, tylko tą jedną, stale widoczną i przyjetą przez ogół stroną piekła; piekła, które – będąc przecież podziemiem – okazuje się po tej «drugiej» stronie w równym stopniu przerażające⁴⁵.

Kwintesencją demaskatorskiej i oczyszczającej mocy „belgijskich” książek Pankowskiego może być ten oto passus jednego z felietonistów pisma – co ciekawe – satyrycznego:

Wszyscy wytwarzamy – bądź już wytworzyliśmy – skorupę, która nam odpowiada. Przy podmuchach zimnego powietrza jest nam w niej ciepłutko; z kolei w upały tam właśnie zaznamy chłodu. Świat jest przyjazny. A w wymiarze literackim? Akademik ma swoją akademię, nasza złota młodzież ma swoją ideologię, nasze pisarki mają swoje ciasteczka z kremem albo – ni z gruszki, ni z pietruszki – wędlinę z piklami. A publika domaga się tekstów budzących zaufanie. Przypomina mi tym samym ową pocziwą kobiecinę zarzucającą naszemu autorowi pisanie utworów, w których słowa „wciskają ból i brud w uszy ludzi poszukujących w książkach wsparcia, nadziei”. [...] Są takie rzadkie fragmenty, w których Pankowski – podobnie jak jedna z jego postaci – „uśmiecha się całą swoją blizną”. W Belgii niemal wszyscy pisarze mają kamienne gęby. Co za powaga! „Zobaczcie, jaki jestem poważny i genialny!”. Niemal wszyscy robią „miny do przechodniów przez mieszczańską szybę”. A ich „kapuściane łby nafaszerowane są zjełczałymi ciastkami kultury literackiej”. Pankowski umie zrobić z tego uśmiechu użytek. [...] A wtedy pojawia się to, na co zwykle przymykamy oczy: nasza hipokryzja, podłość, nikczemne leniwość, wstrętna żarłoczność, nasze okrucieństwo⁴⁶.

Nie bez powodu zatem Jan, bohater powieści Pankowskiego *Gość*, tak ostentacyjnie i uparcie odmawia oficjalnego wpisania się na listę obywateli krainy „szczęśliwości”, jakże bardzo przypominającej Królestwo Belgii. Przeciwwstawia się bowiem w ten sposób

[...] temu wyjałowionemu i zrjonalizowanemu światu, w którym wszelkie emocje zostały zamazane; gdzie nawet agresja jest wpuszczona w kanał obowiązkowego „codziennego kwadransu przemocy”, czyli „nowego, wspaniałego świata”, w sumie bardziej wiarygodnego niż ten w powieści A. Huxleya⁴⁷.

⁴⁵ J. de Decker, *Une polonité belgeicaine*, op. cit., s. 7.

⁴⁶ Panurge, *Le thé au citron*, „Pan” 4 avril 1990, nr 2362, s. 18.

⁴⁷ J. Schouters, *Immigrés: tous citoyens en l’an 2000?*, „Espaces de Libertés” mars 1990, nr 179, s. 26.

Postawa kontestująca Jana, który uprzejmie, acz stanowczo i konsekwentnie odrzuca ofertę – rodzaj „obowiązkowego przywileju” – niczym tytułowa postać ze znanej powieści Hermana Melville’a powtarzająca swoją formułkę „wolałbym nie”⁴⁸, jako żywo odzwierciedla postawę życiową samego Pankowskiego, który wydaje się nieustannie uciekać przed sformalizowaniem swojego życiowego statusu i zaszufładkowaniem. Bezblędnie wychwycił to jeden z belgijskich krytyków:

W swojej powieści *Gość* Marian Pankowski zajmuje się, nie ukrywając swojej dłań aprobaty, historią Jana, starego imigranta ze Wschodu. Tenże zмага się z programem przymusowej asymilacji, stworzonym przez administrację kraju przyjmującego azylantów. W owym kraju – jakimś królestwie XXI wieku – nietrudno będzie rozpoznać Belgię. [...] To przyspieszona asymilacja coraz liczniejszych imigrantów, podjęta w imię unifikacji narodu (!) u progu trzeciego tysiąclecia⁴⁹.

Podobnie jak jego bohater, Pankowski nie chce dać się ująć w jakiegokolwiek ramki; co więcej, jego sytuacja biograficzno-artystyczna nie jest tak łatwa do określenia, jak wynikałoby to z wcześniej przytoczanych cytatów. Spełniony obywatel sytego kraju? Niekoniecznie. Wydaje się, iż żywiołem Pankowskiego jest nieustanne wymykanie się: nie tylko czytelnikom i krytykom, lecz także powszechnie przyjętym sposobom określania narodowej i literackiej tożsamości. Obwieszcza to już w słynnym programowym wstępie do powieści *Matuga idzie*, pisząc: „Jestem węgorz uciekający z oschłego Nieba Praw rządzonych Prawami. Jestem uciekinier od Panprawidłowości”⁵⁰. Idzie tym samym w ślady Witolda Gombrowicza, który na zarzut, że „wymyka się jak piskorz”, odpowiadał w *Rozmowach z Dominikiem de Roux*: „To nie ja się wymykam, to literatura. Cóż by się stało z piskorzem, gdyby pan go złapał? Zjadłby go pan. Literatura i piskorz póty żyją, póki się wymykają”⁵¹. To samo, lecz mniej anegdotycznie, a bardziej w formie imperatywu, wyraził autor *Ferdydurke* w swoim *Dzienniku*: „Bądź zawsze obcy! [...] Nie daj się swoim oswoić, przyswoić! Twoje miejsce nie jest wśród nich, ale p o z a [podkreślenie – T. Ch.] nimi,

⁴⁸ H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.

⁴⁹ J. Schouters, op. cit., s. 26.

⁵⁰ M. Pankowski, *Matuga idzie...*, op. cit., s. 8.

⁵¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1967–1969*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 10, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 110–111.

jesteś jak sznur, zwany przez dzieci skakanką – wyrzuca się go przed siebie aby przeskoczyć”⁵².

Skojarzenie sytuacji Pankowskiego z Gombrowiczem wydaje się jak najbardziej uzasadnione, bo – zachowując oczywiście wszelkie proporcje i pozycje tych pisarzy w „rankingu” – obaj przechodzą podobny etap: pisania na obczyźnie i związanych z tym rozterek identyfikacyjnych. Jeden w Belgii, drugi w Argentynie – każdy pozostaje na styku dwóch literatur peryferyjnych; literatur, które dodatkowo będąc w dużej mierze zjawiskami nieprzekładalnymi, tylko szcążkowo umacniają kanon światowy⁵³. Obaj, jako przybysze „z innego świata”, więcej mogą powiedzieć o krajach swojej rezydentury niż rodowici mieszkańcy; na pewno ich „oko Innego” dostrzeże więcej w – odpowiednio – Belgii czy Argentynie niż w Polsce. Obaj wreszcie pozostają poza klasycznym wyborem imigranta, czyli poza opcją „bunt lub asymilacja”, i wybierają oryginalną „trzecią drogę”: mianowicie budują swoją tożsamość na opozycjach, „odmawiają wszelkiego samookreślenia”⁵⁴, nie akceptują przynależności, a wręcz przeciwnie – na tym właśnie konstruują swoją tożsamość: tożsamość hybrydyczności albo inaczej, jak mawiał Pankowski, „mieszkańca”, „bękartą”. Notabene popularne w Belgii pojęcie *bâtardise* (dosłownie „bękarstwo”, „nierasowość”) było z powodzeniem używane tam jako pozytywny synonim terminu „metysaż” na określenie iście postmodernistycznego pomieszania stylów, gatunków i języków⁵⁵. Dla niektórych tamtejszych pisarzy sam fakt bycia Belgiem oznaczał taki właśnie „nieczysty” status; na przykład Jean Muno definiował przymiotnik „belgijski” słowami: „podwójny, potrójny, [...] marginalny od urodzenia, [...] bękart stąd i znikąd, zawsze na granicy, [...] dwujęzyczny, dwugłowy”⁵⁶.

⁵² W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 7, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 194.

⁵³ O sytuacji Gombrowicza w Argentynie i jego recepcji tamtejszej literatury w perspektywie historii zob. E. Kobyłecka-Piwońska, *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970–2014)*, Universitas, Łódź–Kraków 2017.

⁵⁴ *Ibid.*, s. 126.

⁵⁵ Szczególnie wśród zwolenników ruchu *belgitude*; ukuto nawet pojęcie *irréguliers du langage* [rozregulowani w języku] w odniesieniu do pokolenia mówiącego o niepełnej tożsamości i „nierasowości”. Więcej na ten temat zob. R. Bizek-Tatara et al., *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*, Universitas, Kraków 2017, zwłaszcza s. 306 i następne.

⁵⁶ Cytowane słowa Muno padły w rozmowie z F. Andriatem przeprowadzonej w roku 1979 (*ibid.*, s. 329).

W tym właśnie tkwi sedno tożsamościowej konstrukcji autora *Rudolfa*: w owej „nieczystości” narodowej, językowej, religijnej, a także, w konsekwencji – we wspomnianym wcześniej zamazaniu granic uprawianych gatunków i rodzajów literackich. Pogranicze Pankowskiego ma zatem kilka wymiarów: lingwistyczny, kulturowy, antropologiczny, a wreszcie genologiczny. Można oczywiście wskazać na źródło: tkwi ono w biografii pisarza, ma swoje dokładne geograficzno-topograficzne odniesienia. Wyniesioną z młodych lat aurę heterogeniczności kulturowej pogranicza karpackiego, rodzinnego Sanoka, regionu kilku języków i religii – zatem obszaru „nieczystego” – Pankowski zakonserwuje we wspomnieniach i przetworzy literacko w językowo-onomastyczno-topograficzny idiom. A jednocześnie odnajdzie się znakomicie w Belgii, wszak kraju dwóch narodów i języków, właśnie z uwagi na tę sytuację dwoistości społeczno-kulturowej. Zdarza się, że powie o tym wprost, tak jak w wywiadzie dla prasy krajowej, w którym przywoływał rodzinny Sanok z czasów przedwojennych: „Tam spotykali się Polacy, Żydzi, Ukraińcy. [...] To dało mi łatwość i przyjemność zawierania znajomości z człowiekiem innym. Łatwiej mi więc było tam, w Brukseli, wśród Flamandów i Walonów”⁵⁷.

3.4. Ani „tu”, ani „tam” – czyli paneuropejskość

Paralelność tych dwóch sytuacji „pogranicznych” jest aż nadto widoczna. Podobnie jednak widoczne jest powstrzymywanie się pisarza od jednoznacznego opowiedzenia się po której ze stron. Bycie „pomiędzy” – zupełnie jakby nawiązujące do belgijskiego wzorca *pays entre deux* – oto credo życiowo-artystyczne autora *Smagłej swobody*; notabene tytuł tego akurat utworu jakże wydaje się w tym kontekście znamienne.

Pankowski, mimo zarówno pochwał, jakie miał dla Belgii, jak i wielu ciepłych wspomnień z kraju młodości – widzi się więc raczej „poza” i jednym, i drugim światem. Wyznawał w wywiadzie: „Zazdrośnie strzegę mojej niezależności, mojej samotności. Nie chcę być do kogokolwiek podobny”⁵⁸. Widzi to i docenia belgijska krytyka: „Nie lubi ani podążać udeptanymi ścieżkami, ani przyjmować ustalonych idei”⁵⁹, pisze pewna krytyczka,

⁵⁷ F. Piątkowski, *Marian Pankowski, czyli szlakiem ładu, rzeką żywiołu* [wywiad], „Trybuna Ludu” 3–4 marca 1984, s. 4.

⁵⁸ Cyt. za: P. Haubruge, op. cit.

⁵⁹ M.-L. Bernard-Verant, *Un Polonais entre deux mondes*, „La Libre Belgique” 29 février–1 mars 1992, s. 13.

a inny dziennikarz tytułuje swoją recenzję tymi słowami: „Wolny strzelec Pankowski”⁶⁰. Doceniał to także de Ghelderode, który kolejne książki Pankowskiego określał mianem „dzieł wolnego człowieka”⁶¹. Przykład tego, co się dzieje z osobnikiem „bezwolnym” – przybyszem, który wpada w koleiny życia w nowej ojczyźnie, upodabnia się do miejscowych, ztracając cenny status osoby „poza” i „ponad” – odnajdziemy w zakończeniu powieści *Matuga idzie*. Finał to gorzkie uświadomienie sobie utraty własnych „rysów twarzy”, w sensie przenośnym, ale i dosłownym. Warto zacytować kilka fragmentów z tego kluczowego w dorobku pisarza rozdziału zatytułowanego *Miseczka do golenia*, w którym tytułowego bohatera – do tej pory marginesowca, sprytnie lawirującego pomiędzy „tu” i „tam” – dopada tożsamościowy dylemat przy porannej toalecie:

Gdy wycierał miseczkę do golenia, usłyszał, jak ustąpiła pod naciskiem palca. Wziął ją w ręce świadomie. Znali się od dawna. Przyłączyła się do niego w czasie owych dni, kiedy ważył sześćdziesiąt kilo, i odtąd towarzyszyła mu, szara i niepokazna, nieśmiało metalowa jedynie na brzegach załamań. Podniósł ją do ucha i ścisnął nieco mocniej. W metalowej muszli zaczął rósć jakiś szepc, jakby przesypywanie się gruboziarnistej szarości w tuż obok otwartą próżnię. Ugniatając ją łagodnie, spojrzał na swą twarz, twarz Matugi. Dawno już nie miał okazji patrzeć na nią z tak daleka, przy szepcie kruszonej cyny. Twarz była wielka, nie, raczej tęga. Szczęki sterczały szeroko, obłożone i aż napięte od... od czego? Od tłuszczu – pomyślał prędko. [...]

Czoło też się rozrosło. Ostryimi klinami weszło we włosy, rzadziutkie w tym miejscu i cherlawe. [...] Głowa jakby urosła. Łeb mi tyje, psiakrew! Łeb mi puchnie! [...] Krawat był ciemnoszary, w ukośne malinowe pasy. Podjechał węzłem od szyję i znowu spojrzał na twarz. Wydało mu się, że zajmuje całe lustro. Czyj to łeb? Mój, tyle że trochę przybrał ostatnio. Czyj to łeb, oprócz tego że mój? Naraz, jak stał, w koszuli wypuszczonej na spodnie, zobaczył swoją głowę jedzącą. Ruszała, mlaskała ogromnymi szczękami, wyrzucała z ust co chwila język, który zmijowato zbierał z kącików to odrobinę kurczaka, to ciuczek sałatowego liścia, lepki od oliwy. Jakaś ręka podawała tym ustom wino jasne, jakaś ręka dorzucała wciąż nowych kartofli i dolewała sosu. A głowa Matugi jadła, ruszała wszystkimi mięśniami, chybotąca luźną i dobrze wygoloną powierzchnią policzków. To moja głowa. No i co z tego, że moja? Jeść mi nie

⁶⁰ F. Lepar, *Pankowski, le franc-tireur*, „L'Express” 25–31 août 1989, s. 33.

⁶¹ Cyt. za: S. Kocik, *Marian Pankowski et l'exil*, „Le Monde” 10 mai 1969, nr 7564, s. 7.

wolno? W tym kraju wszyscy jedzą dobrze. [...] myśli pomieszały mu się i ustąpił. Patrzył teraz, jak jego własna głowa układa się w tłusty śmiech [...].

[...] Matuga usłyszał, jak w lustrze tamten jego Matugowy lebrycyna całogardło:

Les bourgeois c'est comme les cochons,

Plus ça devient vieux, plus ça devient sale,

Les bourgeois c'est comme les cochons,

Plus ça devient vieux, plus ça devient con...

Odwrócił głowę, ale tamta, w lustrze, szczęśliwa i tłusta ryczała nadal. Wtedy, siły nie mając, żeby odejść od siebie samego, zmrużył oczy. [...] I naraz charknął w pysk tamtej głowie rechocącej. I patrzył, jak ślina ścieka po lustrze, wpierw szybko, potem coraz wolniej i jak zatrzymuje się do wyczerpania⁶².

Tożsamościowy dylemat jest udziałem samego autora. Nie będąc pisarzem „krajowym”, Pankowski nie chce też być twórcą „emigracyjnym” – zwłaszcza że to określenie wydaje mu się raczej politycznej niż społecznej natury⁶³. Powie więc: „Nie należę do literatury emigracyjnej. Jestem Polakiem piszącym za granicą”⁶⁴. Albo jeszcze bardziej obrazowo: „Ja, pisarz europejski o polskich korzeniach, który rozkwita, oddychając belgijskim powietrzem”⁶⁵.

To sytuowanie polskiej literatury w kontekście europejskiego dziedzictwa widać również wyraźnie w antologii poezji polskiej, którą Pankowski przygotował własnym sumptem na potrzeby francuskojęzycznego czytelnika⁶⁶.

⁶² M. Pankowski, *Matuga idzie...*, op. cit., s. 203–205.

⁶³ W jednym z wywiadów dla polskiej prasy stwierdzał, a właściwie powtarzał: „ja już mówiłem, że emigracja mnie nie dotyczy. Że jestem Polakiem przebywającym na obczyźnie” (cyt. za: F. Piątkowski, *Marian Pankowski, czyli szlakiem ładu, rzeką żywiołu*, op. cit., s. 4). Parę lat później zapewniał w podobnym stylu w wywiadzie dla innego periodyku krajowego: „nie mam świadomości pisarza emigracyjnego. Bo to nie chodzi wyłącznie o biografię, o miejsce zamieszkania. Pisarz emigracyjny jest pisarzem politycznym. Jeżeli nie pisze politycznie, nie jest pisarzem emigracyjnym, tylko żyjącym na obczyźnie. Sprawa komplikuje się, ponieważ ja jestem pisarzem pracującym na obczyźnie, a jednak zaangażowanym. Nie politycznie, ale w obronie pewnych wartości tu i ówdzie pomijanych czy też niedopatrywanych. Mam na myśli moralność świecką i tolerancję” (*Nie jestem pisarzem emigracyjnym. Z Marianem Pankowskim rozmawia Zofia Gebhard*, „Kultura” 1987, nr 2, s. 1). Na marginesie – ciekawe, że ten problem nurtował w zasadzie tylko krajowych krytyków; w Belgii nie roztrząsano kwestii „emigracyjności” Pankowskiego.

⁶⁴ M.-L. Bernard-Verant, op. cit., s. 13.

⁶⁵ Cyt. za: A. Bertrand, op. cit., s. 8.

⁶⁶ M. Pankowski, *Anthologie de la poésie polonaise du XV^e au XX^e siècle*, Éditeur André de Rache, Aalter 1961.

Otóż, prezentując krótko sylwetki i dokonania polskich pisarzy w końcowych notkach biobibliograficznych, autor zadbał o to, aby wkomponować rodzimą twórczość w panoramę kulturowego dorobku Europy ostatnich pięciu stuleci i wykazać wszelkie możliwe paralele. I tak: „jeden z największych poetów renesansu”, Jan Kochanowski, „podczas studiów we Francji spotkał Ronsarda”, a jego *Pieśni* były „inspirowane Horacym”⁶⁷. Ignacy Krasicki liczne literackie „nowinki pstrokate chętnie ściągał z zagranicy”. W wierszach Wacława Potockiego nie brak ani „werwy rabelaisowskiej”, ani „zdumiewającej znajomości kondycji ludzkiej”⁶⁸. I dalej: dzięki sztukom Stanisława Wyspiańskiego „Grecja starożytna narodziła się ponownie nad brzegami Wisły”, a *Balladyna* Juliusza Słowackiego to „tragedia, która oddycha atmosferą fantazji szekspirowskiej”. Zaletą Jana Brzękowskiego będzie zaś to przynajmniej, iż „pisze także po francusku”...

Na inne związki z europejskim dorobkiem literackim mają wskazywać w notkach liczne informacje przypominające o tłumaczeniach literackich, jakich dokonywali polscy twórcy. Józef Czechowicz przekładał więc „poetów rosyjskich, czeskich, anglosaskich i francuskich”, Julian Tuwim z kolei to „błyskotliwy tłumacz rosyjskich poetów”. Jan Kasprowicz był „tłumaczem Ajschylosa, Eurypidesa, Szekspira, Keatsa i Browninga”, Andrzejowi Morsztynowi „zawdzięczamy w Polsce przekład *Cyda*, wystawionego w 1661”, a Stanisław Trembecki, „doskonały znawca literatury antycznej i francuskiej”, „pozostawił przekład *Syna marnotrawnego* Voltaire’a”. „Znakomity tłumacz” Adam Ważyk, to „autor polskiej wersji arcydzieła Puszkina *Eugeniusz Oniegin*”, on także „wydał w Polsce *Antologię współczesnej poezji francuskiej*”. Leopold Staff dał Polakom „piękne przekłady Leonarda da Vinci, Nietzschego i d’Annunzia”, a Czesław Miłosz to bezdyskusyjnie „znakomity tłumacz poetów angielskich i czarnych poetów Ameryki”. Zdarzają się tu też przykłady „transferów” translatorskich dokonywanych w drugą stronę: Pankowski przypomina, że chociażby dzieła Szymonowica „doczekały się wielu wydań za granicą”.

Wskazywanie na takie europejskie związki lub paralele kulturowe pojawiało się także, choć sporadycznie, w innych szkicach czy w artykułach

⁶⁷ Te i kolejne przytoczenia z notek biobibliograficznych Pankowskiego pochodzą z ostatniej części antologii; *ibid.*, s. 127–136.

⁶⁸ To ostatnie stwierdzenie z pewnością nawiązuje do francuskiego tytułu przedwojennej, ale wciąż modnej wówczas w Europie książki *La Condition humaine* André Malraux – pisarza, a zarazem świeżo powołanego ówczesnie na stanowisko ministra kultury. Oczywiście w Polsce ta powieść też była znana z przekładu – zob. A. Malraux, *Dola człowieka*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1965.

naukowych Pankowskiego, a zatem można domniemywać, że także podczas wykładów uniwersyteckich⁶⁹. Przypominał on, że Kochanowski był „rówieśnikiem Kopernika”, a Sebastiana Petrycego nazywał „depozytariuszem wartości kultury śródziemnomorskiej”⁷⁰. Ponadto frazę Słowackiego zestawiał on ze stylem Michela de Ghelderode’a⁷¹, a aktywność słowotwórczą Leśmiana analizował równoległe z przykładami neologizmów w poezji Laforgue’a⁷².

Jeśli zatem Pankowskiemu potrzebna była Belgia, to bardziej do „zeuropeizowania” albo nawet, wcześniej, do „odpolszczenia” rodzimej literatury⁷³. Skutecznej lekcji „odojczyźnienia” zjawisk literackich udzielił mu jego uniwersytecki mentor, profesor Claude Backvis. Pankowski wspominał: „Po jakimś czasie poczułem się uwolniony od podwójnych polskich dybów: nasilonego patriotyzmu i dogmatycznej religijności. [...] Polskie teksty literackie przestały być dla mnie czymś w rodzaju liturgii odprawianej przez kolejne stulecia przez żarliwych patriotów”⁷⁴. Dziedzictwo kultury flamandzkiej wyznacza zatem Pankowskiemu nowy kurs artystyczny, który pozwoli na zerwanie z fatalistycznym polskim – jak określa pisarz: „świętym” – obowiązkiem pisania o ojczyźnie w sposób nabożny i martyrologiczny. Potępi dychotomię właściwą postawie Polaka wychowywanego od pokoleń na stereotypach, wedle których „obywatel jest przede wszystkim człowiekiem wierzącym i patriotą”, a język ma być głównie „wierny dziedzictwu narodowemu” i sprzyjać ustawicznemu hołdowi pamięci – „tej nabożnie podtrzymywanej sagi”⁷⁵. Podsumowując w innym artykule uniwersyteckim dorobek polskiej przedwojennej poezji awangardowej, obwieszczał zaś z triumfem: „W miejsce wiersza opowieści, wiersza

⁶⁹ Potwierdza to zresztą autor w wywiadzie rzece, mówiąc: „Kiedy [...] mogłem prowadzić wykłady z literatury współczesnej, a następnie klasycznej, starałem się wybrać w każdym z okresów teksty i autorów, którzy by mogli obudzić rezonans kulturalny u młodzieży zachodnioeuropejskiej” (*Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, op. cit., s. 65).

⁷⁰ M. Pankowski, *La littérature et les arts, mémoire d'une nation*, „Journée des slavissants 1980–1981” [Bruxelles] 1982, s. 47.

⁷¹ „Aż wzrusza dosłowne niemal podobieństwo wypowiedzi obu poetów” – pisał (M. Pankowski, *Michel de Ghelderode*, op. cit., s. 57).

⁷² M. Pankowski, *De la nature du néologisme dans une œuvre littéraire*, „Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves” 1968, t. 19, s. 760.

⁷³ „Jeśli chodzi o *Rudolfa*, to cała jego polskość kończy się na autorze” – twierdził (cyt. za: A. Bertrand, op. cit., s. 7).

⁷⁴ M. Pankowski, *Une dette de reconnaissance*, op. cit., s. 307–308.

⁷⁵ M. Pankowski, *La littérature et les arts, mémoire d'une nation*, op. cit., s. 53.

przemowy czy wiersza modlitwy wyśpiewywanego na tradycyjną nutę rodzi się nowoczesny wiersz złożony ze słów, a nie z idei”⁷⁶. Niewątpliwie widać tu też osobistą niechęć Pankowskiego do przeładowywania literatury pięknej doraźną publicystyką. W wywiadzie rzece odnosił wprost tę kwestię do własnej twórczości:

Być może jakaś instynktowna ostrożność przestrzegала mnie przed pisaniem tekstów mających aktualny wydźwięk, ponieważ aktualność mija i teksty w niej osadzone stają się właściwie załącznikiem do rzeczywistości byłej; dziennikarstwem ubranym w literackie piórka. Poza tym z praktyki profesorskiej wiem, że teksty, które mają trwać, nie powinny być obciążone komentarzami⁷⁷.

I znowu warto zauważyć, że w swym uwielbieniu „depatriotyzacji” literatury autor *Matugi* podziela poglądy Witolda Gombrowicza, pisarza równie wrażliwego na kwestię samoidentyfikacji. Pankowski poświęcił temu pisarzowi osobny szkic, tak między innymi charakteryzując niewygodną sytuację autora *Ferdydurke*: „chce uwolnić się spod jarzma polskości [...], nie może całkowicie oderwać się od problemów polskiej literatury narodowej; nie może także abstrahować od swojej przynależności do tej literatury”⁷⁸. Kolejny passus tego tekstu wręcz idealnie ilustruje sytuację, w jakiej znalazł się on sam – Marian Pankowski, pisarz tworzący poza kręgiem twórców zarówno emigracyjnych, jak i krajowych: „nie odnajduje się ani pośród patetycznych i sentymentalnych pisarzy na obczyźnie, ani pośród twórców dopasowujących swoją sztukę do wymogów politycznych, wykuwających oręż, który ma posłużyć do nauczania mas”⁷⁹.

3.5. Dwoistości i antynomie

Należy tu przypomnieć, że polsko-belgijska dwoistość Pankowskiego była oczywiście w dużej mierze wymuszona sytuacją polityczną. W nowym

⁷⁶ M. Pankowski, *Dix ans de la poésie polonaise (1945–1955). Une tentative de littérature dirigée*, „Annuaire de l’Institut de Philologie et d’Histoire Orientales et Slaves” 1957, t. 14, s. 362.

⁷⁷ *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, op. cit., s. 109–110.

⁷⁸ M. Pankowski, *Trans-Atlantique de Witold Gombrowicz. Une victoire de la rhétorique*, „Annuaire de l’Institut de Philologie et d’Histoire Orientales et Slaves” 1977, t. 21, s. 57.

⁷⁹ *Ibid.*

porządku europejskim ustanowionym po II wojnie światowej należało określić się w sposób wyrazisty, czarno-biały: „Gdybym opublikował za granicą, ryzykowałbym zakazem powrotu do Polski wydanym przez nową, komunistyczną władzę. Ale jeśli wydałbym coś w Polsce, pojawiałoby się nie mniejsze ryzyko, że zostanę zakładnikiem pravicowych, klerykalnych ugrupowań”, mówił pisarz⁸⁰. Stąd niestereotypowe ustawienie się Pankowskiego pomiędzy krajem a Zachodem, a na Zachodzie – także pomiędzy Londynem a Paryżem⁸¹. W jego rodzinnych korzeniach, w jego genach była zakodowana taka postawa niedookreślenia, niezdefiniowania. Przy okazji premiery powieści *Fara na Pomorzu* – dotyczącej trudnych losów Kaszubów – przypominał:

Krajem mojego dzieciństwa są Karpaty Wschodnie – region, w którym stykają się Polska i Ukraina. [...] to bez wątpienia takie właśnie korzenie sprawiają, że staję się bardziej uczulony na problem pięknych, pobocznych obszarów – tam, gdzie zetknięcie się grup etnicznych prowadzi do powstania społeczności mieszanych, nieczystych⁸².

Belgijska krytyka literacka oraz literaturoznawcy wielokrotnie wskazują na tę właśnie fundamentalną „nieczystość” artystycznej tożsamości Pankowskiego. Podkreślają upodobanie pisarza do trwania „pomiędzy”, do nieopowiadania się za jednym konkretnym miejscem jako osnową życia. Widać ową dwoistość już w samych tytułach prasowych, którymi opatrywano w Belgii wywiady z Pankowskim, eseje na jego temat lub recenzje książek. Wybór kilku przykładów świetnie ilustrują tę optykę: „Polak rozpięty pomiędzy dwoma światami”⁸³; „Pankowski, Polak z Brukseli”⁸⁴;

⁸⁰ Cyt. za: P. Lieberman, op. cit., s. 28.

⁸¹ „Na szczęście Bruksela wydawała mi się miejscem neutralnym” – podkreślał pisarz (ibid., s. 29). Gdzie indziej wyjaśniał, że stał się „zwolennikiem sytuacji trzeciej, w której pisarz polski świadomie czy też skłoniony okolicznościami, opiera się w miarę możliwości siłom dialektyki binarnej, wybierając na emigracji status twórcy niezależnego” (M. Pankowski, *Tożsamość pisarza polskiego na obczyźnie po II wojnie światowej*, „Konspekt” 2004, nr 20, s. 155).

⁸² Za: J. de Decker, *Je me sens bien dans mon écriture*, „Le Soir” 21 mai 1997, s. 12.

⁸³ M.-L. Bernard-Verant, op. cit., s. 13.

⁸⁴ A.-M. Pirard, *Pankowski, Polonais de Bruxelles*, „La Cité” 1991, nr 28, s. 17.

„Polskość Belgią podszyta”⁸⁵; „Dwaj pisarze z Polski i skądinąd”⁸⁶; „Ci belgijscy pisarze skądinąd”⁸⁷.

Również w samej treści belgijskich tekstów prasowych poświęconych Pankowskiemu raz po raz powraca wątek kulturowego „rozpięcia”, zgodne z kulturowym samookreśleniem się pisarza, który wskazywał: „To zderzenie dwóch kultur, właściwie Wschodu i Zachodu, jest obecne w moim światopoglądzie”⁸⁸. O tym swoistym dialogu kultur Śródziemnomorza i Kartoflanii, o konfrontacji genetycznie zaszczerpionej słowiańskości i nabytej paneuropejskości pisywał już zresztą przed laty w kraju Stanisław Barć⁸⁹. Znamienne, że podobnie odbierano to w Belgii; bodaj najwyrazistsze, najbardziej wymowne było stwierdzenie brukselskiej krytyczki: „Pankowski jest jednocześnie «stąd» i «stamtąd»”⁹⁰. Frapuje też odwrotne – wobec naszego – stosowanie określeń „tu” i „tam”; to dla Belgów polski pisarz jest „tutejszy”, Polska zaś pozostaje bliżej nieokreślonym „tam” – odległą krainą, podkarpackim pograniczem. Jeszcze bardziej frapuje jednak fakt, że w recepcji belgijskiej owo „tam” nie staje się zbiorem pięknych, acz niezrozumiałych znaków, egzotyczną ornamentyką. Przeciwnie: według nich „świat wyobraźni – zarówno w wydaniu polskim, jak i belgijskim – wsparty jest na tych samych fundamentach”⁹¹. Dlatego też spotkanie „obcy–autochton” nie kończy się tu agresją czy chociażby wrogością; przeciwnie – brukselscy czytelnicy z zaciekawieniem obserwują oryginalne łączenie w literaturze odległych biegunów, gdyż takie doświadczenie „ten Polak z Belgii przeprowadza na sobie samym, i to z jaką wirtuozerią! [...] Lubieżnik Pankowski miesza z premedytacją lasek la Cambre

⁸⁵ J. de Decker, *Une polonité belgecaine*, op. cit., s. 8.

⁸⁶ E. Destrée-van Wilder, *Deux écrivains de Pologne et d'ailleurs*, „Le Bulletin trimestriel du Cercle Culturel Polonais” octobre–novembre–décembre 1989, s. 2.

⁸⁷ P. Haubruge, op. cit. Dwa ostatnie tytuły w oryginale zawierają słowo *ailleurs*, czyli „gdzie indziej” – pojęcie dość popularne w Belgii, mogące również wskazywać na „inność” albo „obcość”, chociaż trudną do zdefiniowania. Warto przy okazji zwrócić uwagę, że Belgom w takich tytułach bazujących na polsko-belgijskich opozycjach wtórują znawcy Pankowskiego w naszym kraju: Krystyna Latawiec jeden ze swoich artykułów literaturoznawczych zatytułowała *Marian Pankowski – między Karpatami a europejską Civitas* („Konspekt” 2004, nr 20, s. 159–160), inny zaś jej esej nosi tytuł *Sanok i Brugia – peryferyjne miasta Mariana Pankowskiego* („Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2015, t. 3, s. 9–22).

⁸⁸ *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, op. cit., s. 79.

⁸⁹ Zob. fragment jego wstępu w: M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987, s. 10.

⁹⁰ M.-L. Bernard-Verant, op. cit., s. 13.

⁹¹ J. de Decker, *Une polonité belgecaine*, op. cit., s. 8.

i rezerwat Zwin z barszczem lub karpem po polsku”⁹². W rezultacie dochodzi do pozytywnego zaskoczenia zachodniego odbiorcy:

Ten fakt nie stwarza jednak dla tutejszego czytelnika jakiegoś dodatkowego dystansu, wywołuje raczej uczucie „zdziwienia”: tak bardzo postaci wydają się u siebie w domu, choć wtłoczone w te same ramy, co my. A przecież pochodzą skądinąd! [...]. Jednakże pod piórem Mariana Pankowskiego polski spacer nabiera charakteru uniwersalnego.

W Polsce, czyli gdzie? Nie: w Polsce – czyli wszędzie⁹³.

Mówiąc zatem i pisząc o Pankowskim – w kontekście zarówno jego doświadczenia biograficznego, jak i dorobku literackiego – można, a nawet trzeba wskazywać na istotę problemu: samoidentyfikacja artysty buduje się na nieustannej dwoistości, ba – na całej serii dwoistości i antynomii. Z tych nieustannie rozdławiających się korzeni wyrasta heterogeniczna, niedookreślona tożsamość pisarza. Jakie to więc dwoistości? Okazuje się, że nie ograniczają się one tylko do w sumie dość oczywistego zderzenia cywilizacji Wschodu i Zachodu.

Poza przywołanymi już przykładami opozycji tu–tam, Polak–wyznaniec/uchodźca czy rodak–emigrant, a wreszcie, szerzej: swój–obcy, tożsamy–nieokreślony, homogeniczny–heterogeniczny – mamy w przypadku Pankowskiego do czynienia z licznymi antynomiami niezwiązanymi z granicami polityczno-administracyjno-kulturowymi⁹⁴.

Na poziomie państwowym i narodowym będzie to przede wszystkim skontrastowanie Ojczyzna–Macierzyzna lub Ojczyzna–Kartoflania, a także sumienie osobiste–pamięć narodowa oraz spokój–zadra. W tym kontekście zestawiane są u pisarza również Historia–historia czy inaczej historyzm–indywidualizm, jednostka–zbiorowość. W wymiarze filozoficzno-symbolicznym, obok klasycznych podziałów Eros–Thanatos oraz Natura–Kultura, mamy w dorobku Pankowskiego dwoistości duch–ciało, wiedza–wiera (w wersji ortodoksyjnej: kartezyjanizm–dewocja), *sacrum–profanum* i podniosłość–błuznierstwo, a wreszcie eschatologia–skatologia.

W kontekście porządku antropologiczno-społecznego pojawia się kilka naczelných opozycji Pankowskiego: Dzień–Noc, ład–żywiół,

⁹² A.-M. Pirard, *Le monde saisi par la séduction*, „La Cité” [b.d.].

⁹³ P. Maury, *Les secrets de la vie*, „Le Soir” 5 janvier 1994, s. 11.

⁹⁴ Przyporządkowania poszczególnych antynomii do konkretnych utworów literackich Pankowskiego dokonano w monografii twórczości tego pisarza, zob. T. Chomiszczak, op. cit., zwłaszcza s. 83–86.

zachowawczość–anarchistyczność, powaga–śmiech. Jako ich pochodne odnotujemy przeciwstawne wzorce postaw życiowych: humanista–hedonista, kat–ofiara, a zwłaszcza męskość–kobiecość (także w wersjach: kapłaństwo–kobiecość, rycerz–dama, gimnazjalista–podłotek, ale i w odniesieniu jednopłciowym: wdowiec–macho, dama–podłotek, wreszcie heteroseksualizm–homoseksualizm) i wynikające stąd opozycje: miłość–erotyka (uczucie–cielesność), zmysłowość–powściągliwość, przyzwoitość–perwersja, liryzm–oschłość lub czułość–szyderstwo (a nawet miłosny landsaft–obsceniczność). Prowadzi to do kolejnych antynomii związanych z obyczajami i kodeksem towarzyskim: konwenans–marginesowość, konformizm–konfrontacja, wyrafinowanie–nieokrzesanie, poprawność–transgresja (lub *savoir-vivre*–impertynencja i podniosłość–zgorszenie), Para czystość–brud mogłaby być uznana za przynależną zarówno do kategorii etyki, jak i estetyki.

W obrębie tej ostatniej dziedziny, odnosząc się do poetyki twórczości Pankowskiego, należałoby jeszcze wymienić dwoistości: tradycja–dystans (w tym ludowość–antyromantyczność), forma–treść (ale też gatunek–„rysy” gatunkowe), szczerłość–udawanie, perswazja–kpina, a na poziomie językowym: styl wysoki–gwara, poezja–wulgarność, akademickość–nieregularność.

Polski pisarz pozostaje zatem – podobnie jak chociażby Belg Jean Muno – już nawet nie „zawsze na granicy”, on jest wręcz „targany sprzecznościami”⁹⁵. Ta nadreprezentacja antynomii w biografii, a zwłaszcza w dorobku literackim Pankowskiego skłania do zastanowienia nad wyborem pisarza. Na której z dwóch szal kładzie on swój światopogląd życiowy i artystyczny? Otóż autor *Matugi* nie skłania się wyraźnie ku żadnej ze stron, jest permanentnie dwuznaczny, programowo podaje czytelnikowi przeciwstawne tropy. Jego dwoistości przypominają figury na kartach do gry narysowane jak w lustrzanym odbiciu; przy czym, o ile te karciane są identyczne, o tyle u Pankowskiego jest to raczej kontrast czarno-biały, ustanawiający „lewą” i „prawą” stronę życia. Gdzie w tym wszystkim odnajduje się sam twórca? Gdzie tkwi jego jestestwo? Wydaje się, że właśnie w tej ciągłej kontrastowości, skoro – paradoksalnie – „zmiennność” jest „czymś zasadniczym i trwałym”, jak twierdził jeden z jego narratorów⁹⁶.

⁹⁵ R. Bizek-Tatara et al., op. cit., s. 329.

⁹⁶ M. Pankowski, *Zwin*, op. cit., s. 60.

3.6. Od języka do Mowy, czyli tożsamość odnaleziona

Pankowski przebywa więc raczej pomiędzy obydwoma opcjami. A może nawet – poza nimi, bez względu na nie? Jest bowiem taka kategoria, która u Pankowskiego stoi ponad wszelkimi dychotomiami, chociaż sama jest tworzywem bardzo heterogenicznym. To właśnie ona godzi wszystkie inne opozycje, stanowi tożsamościową opokę, staje się identyfikacyjnym papierkiem lakmusowym. Jest nią mowa, a właściwie „Mowa” – bo tak zwykle, od dużej litery, zapisywał ją Pankowski.

Pisarz w swojej karierze dość szybko przeszedł od tradycyjnej kategorii „języka” właśnie do „Mowy”. Po latach wspominał ten moment: „Po raz pierwszy użyłem świadomie słowa «Mowa» w moim wstępie do *Matugi*. Tym terminem ogarnąłem wówczas cały dyskurs wywrotowy, podziemny, nocny, tajemniczy, ludzki, plebejski”⁹⁷. Tak więc ze „słowem” – polszczyzną oficjalną, grzeczną, konwencjonalną – zderzał „Mowę”, nacechowaną „stylistyką języka mówionego”, będącą mieszanką stylu potocznego, gwary i żargonu, idiomu lokalnego, a nawet wulgaryzmów. Deklarował zatem: „Ja piszę mową, a nie polszczyzną jako taką. I moje pisarstwo to mowa, żywe słowa, pokrętne, zakazane, łowione gdzie się da”⁹⁸.

Jego „odkrycie”, jakkolwiek nawiązuje przecież do klasycznych podziałów lingwistów epoki de Saussure’a, jest rezultatem już belgijskiej rezydentury i wpływu tamtejszych artystów: „Oni nauczyli mnie rozróżniać *la langue* i *le langage* – pierwsze to język ogólny, drugie to mój prywatny język, którego używam, który jest moją własnością i moim odkryciem. W polskim słownictwie nie mamy tego rozróżnienia, więc zastąpiłem je parą nazw: «język» i «mowa»”⁹⁹. Owa „Mowa” właśnie staje się tożsamościową opoką – do tego stopnia, że w jednym z prywatnych zapisków, trawestując rewolucyjne hasło, pisarz zanotował sobie nawet wyrażenie: „*langage* albo śmierć”¹⁰⁰.

Wybór „Mowy” to wybór stylu i słownictwa niejednorodnego i „nieczystego”; to wielość wyrastający z estetyki ludowego, plebejskiego

⁹⁷ *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, op. cit., s. 117.

⁹⁸ Za: P. Marecki, op. cit., s. 155.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ „Spuścizna Mariana Pankowskiego”, Biblioteka Narodowa,teczka: „Dramaty (Teatrowanie)”, sygn. akc. 019407.

nadurodza i permissywności językowego¹⁰¹. Sam Pankowski nadał temu rejestrowi językowemu miano „polszczyzny porannej i ludycznej”¹⁰², której forma, wywiedziona wprost z korzeni tradycji, „nadaje słowom autentyczność”¹⁰³. W pojęciu tradycji mieści się u pisarza konwencja przekazu ustnego, skoro – jak pisze – „na początku było matczyne słowo”¹⁰⁴. To dlatego Pankowski poeta jest gotów wyznać: „piję mowę na korzeniach ojcowizny”¹⁰⁵; dlatego też powraca do tej figury jako prozaik, gdy pisze o czerpaniu mowy prowincjonalnej „z domowej studni”¹⁰⁶. Wciąż bowiem doskonale pamięta, że wszystkie „słowa mają swój dom”¹⁰⁷. „Dom”, rozumiany tu metaforycznie, to dla Pankowskiego także topografia rzeczywistości: Sanok i dom rodzinny. W pewnym wywiadzie pisarz mówił: „Ja zatrzymałem w swoim słowniku tysiące wyrażen, wspomnień, od wczesnego dzieciństwa. Są to słowa odnoszące się do naszego ciała albo do uczuć, albo związane ze świadomością przekroczeń normy. I to wszystko wpływa na powierzchnię w momentach sprzyjających twórczości literackiej”¹⁰⁸. Z tego „domu” – i dosłownie z domu rodzinnego – przez następne dziesięciolecie czerpie zatem mowę będącą spoiwem jego tożsamości.

Ta „Pankowska” mowa będzie więc czymś więcej niż tylko systemem językowym, stylem, zestawem słownikowym. To pomost między współczesnością a chwilami przeszłymi, przywoływanymi raz po raz przez

¹⁰¹ Na efekty ludowych korzeni mowy wskazywał m.in. Wiesław Myśliwski w przemówieniu wygłoszonym na Uniwersytecie Opolskim z okazji otrzymania tytułu doktora *honoris causa*, mówiąc o kulturze chłopskiej: „Jak wiadomo, była to kultura mowy, nie pisma. [...] słowo służyło nie tylko do porozumiewania się, słowo miało moc sprawczą, [...] z przestróg, snów i wyobrażeń ustanawiało rzeczywistość [...]. Człowiek był wolny od wszelkich kanonów i konwencji, jakie są znamieniem pisma. Był twórcą i panem swojego języka. I to mowa jest przestrzenią mojego pisarstwa, z niej czerpię inwencję mój język, moja wyobraźnia, moje widzenie ludzkiego losu. [...] staram się stworzyć z ducha wolności mowy żywej” (W. Myśliwski, *Piszę, bo nie wiem*, „Gazeta Wyborcza” 23–24 maja 2020, s. 19).

¹⁰² *Polak w dwuznacznych sytuacjach...*, op. cit., s. 64.

¹⁰³ M. Pankowski, *Matuga idzie...*, op. cit., s. 105. W innym utworze nazywa to autor „pulsującym słowem” i jedyną autentyczną mową – zob. M. Pankowski, *Smaęła swoboda*, Instytutu Literacki, Paryż 1955, s. 55.

¹⁰⁴ M. Pankowski, *Kora i nóż*, [w:] idem, *W stronę miłości*, op. cit., s. 138.

¹⁰⁵ M. Pankowski, *Moje słowo prowincjonalne*, Muzeum Historyczne, Sanok 1998, s. 47.

¹⁰⁶ M. Pankowski, *Kora i nóż*, op. cit., s. 114.

¹⁰⁷ M. Pankowski, *Rudolf*, op. cit., s. 106.

¹⁰⁸ D. J. Cirlić, *O pamięci można nieskończenie. Rozmowa z Marianem Pankowskim*, „Dialog” 2003, nr 12, s. 75. Nieco dalej pisarz określał zachowane w pamięci słownictwo mianem „śmietnika fermentującego” (ibid., s. 76).

pisarskie postaci; pozostanie ona, jak pisze autor, „najcenniejszym aliażem, który już tam wytapiałem i dziś wytapiam, ja, hutnik”¹⁰⁹. Zestawione w jednym miejscu dwa określenia czasoprzestrzeni, rodzaj skrótu myślowego – „tam” i „dziś” – przywodzą na myśl atemporalny charakter obrzędu, tak częstego u Pankowskiego, a rozgrywanego w jego prozie na dwóch poziomach: w planie narracji oraz pomiędzy postaciami świata przedstawionego¹¹⁰. Tym samym „Mowa” okazuje się rytualnym narzędziem pomagającym w „wyjściu” poza *hic et nunc*. W obrzędzie bowiem dokonuje się „niszczenie” czasu przez zatrzymanie jego upływu, zaburzenie chronologii i linearności opowieści, retrospekcje, prowadzenie historii na równoległych poziomach czasowych, zapętlanie wydarzeń, a nawet wywołanie poczucia bezczasu, swoistej czasowej czarnej dziury, gdy zdarzenia wydają się poza wszelkim władaniem Kronosa i wszystko dzieje się *hors-temps* i *hors-lieu*¹¹¹. W rytuale czas nie stanowi więc konkretnej teraźniejszości; to czas z „kiedy indziej”, czas „spoza”, zatem płynący w wymiarze mitologicznym.

Ten atemporalny wymiar „bycia poza” znowu przypomina o Pankowskiego trwaniu „pomiędzy” w sensie topograficznym i kulturowym: między Polską a Belgią, cywilizacją Wschodu i Zachodu. Pomagają w tym rytualne, wyobrazeniowe powroty do czasu i miejsca lat dziecięcych. Wskazywał na taką zbieżność czasowo-przestrzenną jeden z badaczy:

Powroty do inicjalnych momentów własnej biografii, myślowo-wyobrażeniowe retrospekcje harmonijnego obrazu dzieciństwa uzyskują w tym kontekście walor niemal magicznej mocy, która może uchronić jednostkę przed wyobcowaniem, zagrażającym jej ze strony gwałtownych przemian cywilizacyjnych [...] i odczyznianego odosobnienia¹¹².

Rozwarstwieniu czasowemu odpowiada zatem także zróżnicowanie przestrzenne: opozycji „teraz” i „kiedyś” emigranta/wygnança/uchodźcy towarzyszy wspomniana już wcześniej antynomia „tu” (obczyzna) i „tam”

¹⁰⁹ M. Pankowski, *Z Auszvicu do Belsen. Przygody*, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 26.

¹¹⁰ Por. np. te dwie wypowiedzi narratora w opowiadaniu *Wieczór u doktorostwa B.*: „Tak siebie ówczesnego słyszę dziś, kiedy piszę” oraz: „brat naszym słowem słowiańskim [...] śmiercią moją potrząsnął i głos mi przywrócił!” (M. Pankowski, *Wieczór u doktorostwa B.*, [w:] idem, *Nastka, śmieje się!*, op. cit., s. 9 i 22).

¹¹¹ Por. A. Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Belin, Paris 1996, s. 134.

¹¹² S. Barć, *Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1991, s. 152.

(kraj rodzinny); w sztuce *Mój Król przegrany* pewna postać mówi w tym kontekście o „dwóch brzegach”, z których jeden nosi nazwę *patria*, a drugi – *eksilium*¹¹³. To „napięcie między negacją i aprobatą”¹¹⁴ ma oczywiście głównie wymiar symboliczno-rytualny.

Wracając do autorskiego *langage*: ma tak nadnaturalną proveniencję, a jego moc bywa tak wielka, że słowo może nawet stworzyć swojego autora i nadać mu pisarską tożsamość. Stwierdza to *alter ego* pisarza w jednej z powieści: „myślę, że wszystko widzę i opisuję, ale też jestem przez siebie samego słowem wyjawiany”¹¹⁵. Oto właśnie kluczowa funkcja „Mowy” Pankowskiego: konstruowanie lub rekonstruowanie tożsamości. Identyfikacja w jego świecie literackim bardzo często przebiega bowiem w procesie rozpoznania językowego. Liczne u tego autora szermierki słowne, istne pojedynki na klisze językowe, przysłowia, frazeologizmy mają na celu nie tylko autorskie zdynamizowanie wydarzeń, ale także – i przede wszystkim – ustalenie głęboko nieraz ukrytej tożsamości interlokutora. Celem jest zatem rozpoznanie i zidentyfikowanie „obcego”, jego wspólnotowe „uwierzytelnienie”, odkopanie korzeni wspólnych dla osoby inicjującej rymowanekę i jej przybywającego „z zewnątrz” rozmówcy. Krążące w ten sposób repliki – podawane na zasadzie hasła i odzewu, w konwencji niemal konspiracyjnej – zapożyczone są głównie z tradycji folkloru wiejskiego i miejskiego, bazują na porzekadłach i ludowych mądrościach. Leksykalne, a zarazem kulturowe rozpoznanie i ewentualne zaakceptowanie „obcego” to ekwiwalent oficjalnego, urzędowego sprawdzenia dokumentu tożsamości i „wpisania na listę”.

Tak właśnie jest w bliźniaczo skonstruowanych scenach dialogowych w powieściach *Granatowy Goździk* oraz w *Matuga idzie*. W pierwszym przypadku oficjalna francusko-angielska konwersacja dwóch nieznanym sobie dotąd polskich emigrantów zostaje „zanieczyszczona” przez jednego z nich przypadkowym wykrzyknieniem w ojczystym języku. Po ustaleniu rzeczywistej, wspólnej tożsamości narodowej obu rozmówców zaczyna się ich próba języka, przy czym nie wystarczy im sam fakt wymieniania się przysłowiami i porzekadłami; muszą te „hasła” i „odzewy” odwołać się do języka nieokrzesanego, wstydliwego, jakby uczynić bohaterów

¹¹³ Por. kwestię Doktorantki w: M. Pankowski, *Mój Król przegrany*, „Twórczość” 2012, nr 9, s. 57.

¹¹⁴ Zob. S. Barć, *Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*, op. cit., s. 157.

¹¹⁵ M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, op. cit., s. 133.

wspólnikami w nieprzyzwoitości¹¹⁶. Językowy wywiad z użyciem ostrych słów przypomina rytualną próbę ognia. Wypowiedzenie przez obu na głos „brzydkich” słów przełamuje ceremonial oficjalnego spotkania, tworzy szybko familiarny klimat sprzyjający nawiązaniu lub odtworzeniu więzi plemiennej – tym cenniejszej, że idealnie hermetycznej, idiomatycznej z punktu widzenia tubylców. Bohaterowie budują sobie coś na kształt „dżentelmeńskiego klubu wtajemniczonych”.

W drugim z wymienionych powyżej tytułów powieści odpada kwestia identyfikacji narodowościowej; tym razem chodzi o rozpoznanie „swojego” jako krajana, osoby pochodzącej z tego samego regionu. Przerzucanie się krótkimi słowami przez Władzia i Olgę przypomina niestrudzoną wymianę ciosów, tyle że tym razem najważniejszą rolę gra już nie tylko znajomość i kontekst stosowanych wyrażań, lecz także ich aspekt rytmiczny. Zaczyna się co prawda od znanej dziecięcej rymowanki, w której jeszcze postaci dokonują wymiany „słowo za słowo”, jednak w chwilę później językowe jednostki semantyczne zostają rozbite na mniejsze części – sylaby. W rezultacie dochodzi do „przegadywania” się w języku urojonym, jakimś nieistniejącym narzeczu, a sens jego użycia nie wychodzi już poza walory akustyczne¹¹⁷.

Fechtunki na repliki, te swoiste „pasjansy na dwie osoby”¹¹⁸ czy raczej „boje głosek-samogłosek”¹¹⁹, w których na pierwszy plan wybija się ich walor rytmiczny, zatem porządkujący – również zdradzają ich autorskie, rytualne zastosowanie. Tak jest na przykład w dramatach Pankowskiego *Nasz Julio czerwony* oraz *Nasze srebra*, w których kilkakrotnie następuje opozycyjna wymiana „refrenów” – odpowiednio – Szlachty i Chłopów oraz klasy inteligenckiej i marginesowców mówiących warszawską gwarą. Znamienne, że w obu tych przypadkach nie chodzi już, jak w przywołanych wcześniej powieściach, o „rozpoznanie” statusu interlokutorów – ten jest jasny i ustalony od samego początku – lecz raczej o jego werbalne utrwalenie, prowadzące do umocowania się w swoim społecznym *status quo*.

¹¹⁶ Zob. M. Pankowski, *Granatowy Goździk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1972, s. 15–16.

¹¹⁷ Zob. M. Pankowski, *Matuga idzie...*, op. cit., s. 175–177.

¹¹⁸ Zob. M. Pankowski, *Putto*, op. cit., s. 88.

¹¹⁹ M. Pankowski, *Wieczór u doktorostwa B.*, op. cit., s. 22. W opowiadaniu *U starszego brata na przyzbie* Pankowski opisuje wymieniane przez obu braci „hasła plemienia podgórzaków” (mieszkańców dzielnicy Podgórze w rodzinnym Sanoku), będące pastiszami dawnych zaklęć „indiańskich” z lat dzieciństwa – zob. M. Pankowski, *U starszego brata na przyzbie*, [w:] idem, *Nastka, śmieję się!*, op. cit., s. 45.

3.7. Podsumowanie

Wielokrotne przywoływanie powyżej aspektu rytualnego w wymiarze czasowo-językowym u Pankowskiego ma oczywiście swój ważny cel w niniejszym wywodzie.

Można bowiem uznać, iż odprawianie obrzędu – odwołującego się między innymi do mitu wiecznego powrotu, każącego wciąż na nowo odtwarzać dawne zdarzenia – byłoby świadectwem ciągłego poszukiwania własnej tożsamości przez pisarza, który – zarówno jako obywatel, jak i artysta – spędził całe życie „pomiędzy dwoma światami”: obczyzną i ojczyzną. Poszukiwania... a może raczej zamazywania, fałszowania, ukrywania? Komplementarność „tu-tam” nie prowadzi bowiem u Pankowskiego do zaburzeń osobowościowych, do rozszczepienia osobowości, a raczej przeciwnie: umocowuje go, uprawomocnia jako człowieka i artystę. Notabene to, jak ten „polski Belg” przebywający na „(nie)obczyźnie” rozgrywa kwestię swojej „polskości/belgijskości”, przypominać może nieco przeżywanie belgijskości przez pisarzy znad Skaldy i Mozy; przywodzi też na myśl topos literacki bycia wygnańcem we własnym kraju, który w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia stał się lejtmotywem narodowej twórczości Belgów i jedną z wielu „małych mitologii belgijskich”... Wróćmy jednak do Pankowskiego.

Jak się wydaje, objaśnianie dorobku literackiego autora *Matugi* kluczem rytualnym uwalnia czytelnika od niepotrzebnego trudu doklejania ideologii natury narodowo-polityczno-społecznej, historyczno-biograficznej czy pseudopsychologicznej. Skoro każde działanie w rytuale jest porzuceniem konwencji realistycznej i psychologicznej motywacji; skoro rytuał skutecznie unieważnia „tu i teraz”; skoro wreszcie nawet „Mowa” wydaje się tu wyrwana z tradycyjnych klasyfikacji, skutecznie niwelując tradycyjny, uładowany styl – to właśnie obrzęd nie tylko uporządkowuje wszystkie kwestie w dyskursie Pankowskiego i w jego świecie wyobrażonym, ale także nadaje logiczny sens – zgodny z logiką wydarzeń rytualnych – jego sytuacji biograficznej, unieważniając tradycyjne, przyczynowo-skutkowe wyjaśnianie zdarzeń.

Nie w odprawianym tradycyjnie obrzędzie, lecz w formie obrzędowej zamkniętej w języku dokonuje zatem Pankowski wzniesienia się ponad tradycyjnie ukuty podział „my-oni”, „tu-tam”, „ojczyzna-obczyzna”. Jest „pomiędzy”, jest „ponad”, jest „poza” – tak jak „poza” jest uczestnik procesu obrzędowego. Marian Pankowski wymyka się skutecznie tradycyjnym i oficjalnym klasyfikacjom, znajdując źródło swojego jestestwa

w osobistym, niejednorodnym, „nieczystym” *langage*. Wypada powtórzyć w tym miejscu cytowany już fragment z programowego wstępu *Do Czytelnika* z powieści *Matuga idzie*, ale teraz uzupełnić go o istotne zdanie poprzedzające przywołany już *passus* i pokazać w ten sposób egzegezę Pankowskiego tożsamości bycia „poza”. Oto ten fragment w pełniejszej wersji: „A ja jestem Mowa. Jestem węgorz uciekający z oschłego Nieba Praw rządzonych Prawami. Jestem uciekinier od Panprawidłowości”¹²⁰.

Nie można zatem nie zgodzić się z narratorem opowiadania *Złoto żałobne*, który stwierdza, że „literatura jest kunsztem nowego nazywania”¹²¹. I nie można nie ulec wrażeniu, iż owo „nowe nazywanie” w przypadku pisarstwa Mariana Pankowskiego stanowi jedyny uwierzytelniony dokument, w którym zapisuje się jego tożsamość.

¹²⁰ M. Pankowski, *Matuga idzie...*, op. cit., s. 8.

¹²¹ M. Pankowski, *Złoto żałobne*, op. cit., s. 87.

Zakończenie

Wszystkie trzy części niniejszej publikacji, aczkolwiek wyraźnie wyodrębnione, miały ten sam zasadniczy cel: przeanalizowanie różnorodnych rodzajów związków między zagadnieniami migracji, tożsamości i twórczości literackiej w Belgii, zwłaszcza frankofońskiej, z dodatkowym uwzględnieniem szczególnego przypadku polskiego. Teren tego niejednorodnego przecież kulturowo kraju wydaje się – jak wynika z licznie zestawionych tu przykładów – obszarem wyraźnie wyróżniającym się w Europie pod względem przenikania się i współistnienia różnych tradycji i doświadczeń artystycznych.

Rozważania i analizy prowadzone tu przez pryzmat kategorii „bycia pomiędzy” i „bycia poza” nieprzypadkowo stanowią zatem wątek przewodni książki. Peryferyjna pozycja Belgii w świecie frankofońskim sprzyjała wszak mobilności belgijskich twórców, którzy chętnie przemieszczali się w kierunku centrum, czyli Francji, a zwłaszcza Paryża. Ponadto Belgia, ze względu na swoją historię – zarówno doświadczenia reżimów okupacyjnych (hiszpańskiego, austriackiego, francuskiego czy niderlandzkiego), jak i relatywnie późne ukształtowanie się niezależnej państwowości – dość chętnie przyjmowała wszelkiego rodzaju wygnańców. Często bywała – żeby przywołać tytuł jednej z powieści znanego współczesnego pisarza belgijskiego Pierre’a Mertensa – *terre d’asile* [ziemią azylu]. Intensyfikacja migracji ekonomicznej w związku z dynamicznym rozwojem kraju po II wojnie światowej, a także rola stolicy Europy, jaką uzyskała w drugiej połowie XX wieku Bruksela, jeszcze bardziej wzmocniły związki „belgijskości” z „migracyjnością”. Nie ulega zatem wątpliwości, że kwestia migracji jest szczególnie istotna dla rozważań nad całą francuskojęzyczną literaturą belgijską.

Dowodzi tego każde z zamieszczonych w niniejszej publikacji studiów. Bez względu na to, czy przedmiotem refleksji był szczególny charakter

prozy tworzonej przez przybyłych do Belgii imigrantów – uwzględniający specyfikę wydawniczą tej twórczości, jej rozległy obszar tematyczny oraz aspekty językowo-historyczne i gatunkowe – czy też, odwrotnie, analizowano przyczyny i artystyczne skutki emigracji belgijskich pisarzy do innych krajów, za każdym razem jednym z najistotniejszych zagadnień okazywał się problem zachwiania bądź próby odzyskiwania/ustalania tożsamości. Kwestia identyfikacji artystycznej, językowej, narodowej czy państwowej łączy twórców tych tekstów bez względu na ich techniki pisarskie i na to, jak różne drogi literackie w swoim życiu przebyli. Potwierdza to także zamykające książkę „studium przypadku”, czyli twórczości literackiej i sytuacji biograficznej Mariana Pankowskiego, który swoje podejście do kwestii tożsamościowych formułował w wielu tekstach publicystycznych poświęconych casusowi artysty przebywającego na obczyźnie i żyjącego w nieustannym „pomiędzy”, ale też podejmował je w licznych utworach, w których kwestia identyfikacji rozstrzyga się tak naprawdę na poziomie językowym.

Do sytuacji „bycia pomiędzy” lub „poza” w sposób naturalny odnoszą się widniejące w tytule książki „wędrujące tożsamości”; wędrujące, a więc przemieszczające się, będące w ciągłym ruchu, nigdzie do końca niezakorzenione. Można je odnosić nie tylko do autorów oraz bohaterów analizowanych tu utworów, lecz także do samej literatury migracyjnej, wychodzącej poza sztywne podziały na literatury narodowe.

Jak każda poświęcona tej problematyce praca, również nasza wkroczyła zatem na teren identyfikacyjnej niejednoznaczności, a może i nierozstrzygalności, stanowiąc jedynie próbę jej opisania. Jednym zaś z ciekawych wniosków płynących z owych rozważań będzie stwierdzenie, że – paradoksalnie – to być może właśnie w owej literackiej wędrowce, w tym nieustannym trwaniu pisarzy „pomiędzy”, a nawet „poza” kryje się sedno tożsamości frankofońskich twórców z/w Belgii.

Bibliografia

Bibliografia do części 1

Literatura podmiotu

- Assal S., *À l'ombre des gouttes*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2000.
- Baran E., *Pressé immobile*, Maelström Révolution, Bruxelles 2012.
- Barboni T., *Affaires de famille. Pays noir*, Éditions Weyrich, Neufchâteau 2016.
- Belize I. A., *Calendes maghrébines. Le Fils du péché III*, Éditions Luce Wilquin, s.l. 2008.
- Belize I. A., *Noces sarrasines. Le Fils du péché II*, Éditions Luce Wilquin, s.l. 2006.
- Belize I. A., *Racines et épines. Le Fils du péché I*, Éditions Luce Wilquin, s.l. 2005.
- Bielecki I., *Les Mots de Russie*, InterCommunications & E.M.E., Fernelmont 2006.
- Blasband P., *De cendres et de fumées*, Gallimard, Paris 1990.
- Caldor Y., *Le Train des enfants*, Éditions M.E.O., s.l. 2015.
- Carracillo C., *L'Italienne*, EPO, Bruxelles 1999.
- Cecchi L., *Faux témoignages*, Onlit Éditions, Amay 2014.
- Görgün K., *Anatolia Rhapsody*, Vents d'ailleurs, La Roque d'Anthéron 2014.
- Görgün K., *Anatolia Rhapsody*, przeł. K. Czerska, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 4–5 (26–27), s. 102–108.
- Gotto M., *Le Bouillon noir de ma mère*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2015.
- Hamadi, *Récits des hommes libres. Contes berbères*, Seuil, Paris 1998.
- Hildebrand J., *Wanda. De la Sibérie à Anvers, le courage de la différence*, Éditions M.E.O., s.l. 2013.
- Houari L., *Le Chagrin de Marie-Louise*, L'Harmattan, Paris 2009.
- Houari L., *Ni langue ni pays*, L'Harmattan, Paris 2018.
- Houari L., *Zeida de nulle part*, L'Harmattan, Paris 1985.
- Jarfi H., *Ihsane Jarfi. Le Couloir du deuil*, Éditions Luc Pire, Liège 2013.
- Kalb Beller Z., *L'immigré Herschel Schaarbeeker raconte*, Éditions Pierre de Méyère, Bruxelles 1978.
- Lekhder A., *Le Retour de l'absent*, Éditions Dricot, Liège-Bressoux 1996.
- Lentini G., *Francesco et François*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2011.
- Madi M., *Nuit d'encre pour Farah*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2000.
- Malinconci N., *À l'étranger*, Le grand miroir, s.l. 2003.

- Malinconci N., *Da solo*, Les éperonniers, Bruxelles 1997.
- Mattiato E., *La Légion du sous-sol*, Éditions des artistes, Bruxelles 1959.
- Montserrat R. i Annexe 26 bis, *No woman's land*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2007.
- Montserrat R. i Annexe 26 bis, *Nora, le chemin vers la lumière*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2009.
- Nguyèn T.-N., *Les Guetteurs de vent*, Le grand miroir, Bruxelles 2013.
- Nguyèn T.-N., *Le Journaliste français*, Le grand miroir, Bruxelles 2007.
- Nguyèn T.-N., *Soleil fané*, Le grand miroir, Bruxelles 2009.
- Niyonteze M., *Retour à Muganza. Récit d'un avant-génocide*, Éditions M.E.O., s.l., 2011.
- Oualldhadj M., *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*, Éditions Clepsydre, Nivelles 2011.
- Russo A., *Exils africains*, Ginkgo éditeur, Paris 2010.
- Russo A., *Sang mêlé ou Ton fils Léopold*, Ginkgo éditeur, Paris 2007.
- Saidi I., *Les Aventures d'un musulman d'ici*, La boîte à Pandore, Paris 2015.
- Santocono G., *Dinddra*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 1998.
- Santocono G., *Rue des Italiens*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2001.
- Serghini A., *La Nuit par défaut*, Éditions de l'Aube, s.l. 1988.
- Skowronek N., *Un monde sur mesure*, Grasset, Paris 2017.
- Slongo O., *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2007.
- Tessa F., *Les Enfants polenta*, Bernard Gilson, Bruxelles 1996.
- Thiry F., *Sous le rideau, la petite valise brune*, Éditions M.E.O., s.l. 2017.
- Tshibanda P., *Czarny wariat w krainie białych*, przeł. P. Szczur, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 4–5 (26–27), s. 94–101.
- Tshibanda P., *Un fou noir au pays des Blancs*, Bernard Gilson, Bruxelles 1999.
- Walachniewicz A., *Il ne portait pas de chandail*, L'Arbre à paroles, Amay 2018.

Literatura przedmiotu

- Adolphe Nysenholc nous parle de son roman Bubelè, <https://vimeo.com/69605743> (29.05.2018).
- Alaluf M., *Des clandestins aux sans-papiers*, [w:] *À la lumière des sans-papiers*, éd. par A. Pickels, Éditions Complexe, Bruxelles 2001, s. 89–98.
- Albert Ch., *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Karthala, Paris 2005.
- Aron P., *Littératures de l'immigration*, [w:] idem, *La Littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Éditions Labor, Bruxelles 1995, s. 197–205.
- Atangana Kouna Ch. D., *La Symbolique de l'immigré dans le roman francophone contemporain*, L'Harmattan, Paris 2010.
- Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Bauman Z., *Obcy u naszych drzwi*, przeł. W. Mincer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.
- Benvindo B., Falek Alhadeff P., Kesteloot Ch., *Bruxelles, terre d'accueil? Dossier pédagogique*, Musée Juif de Belgique, Bruxelles 2017.
- Bettini M., *Contre les racines*, trad. P. Vesperini, Flammarion, s.l. 2017.
- Bhabha H., *Le tiers-espace. Entretien avec Jonathan Rutherford*, trad. Ch. Degoutin, J. Vidal, „Multitudes” 2006, nr 26, s. 95–107.

- Bizek-Tatara R., Quaghebeur M., Teklik J., Zbierska-Mościcka J., *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*, Universitas, Kraków 2017.
- Bojda W., *Kompleks Izaaka (Tadeusz Różewicz: „Ocalony”)*, [w:] *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939–1989)*, red. Nawarecki A., Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1999, s. 28–53.
- Borriello T., *Préface*, [w:] G. Santocono, *Rue des Italiens*, Éditions du Cerisier, Cuesmes (Mons) 2001, s. 5–8.
- Bouju E., *Histoire immédiate et paradigme „istorique”. Notes sur l’actualité du roman*, [w:] *Pour un récit transnational. La Fiction au défi de l’histoire immédiate*, sous la dir. de Y. Parisot, Ch. Pluvinet, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2015, s. 325–333.
- Braidotti R., *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.
- Casanova P., *Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal*, „Actes de la recherche en sciences sociales” 2002, nr 144, s. 7–20.
- Casanova P., *Światowa republika literatury*, przeł. E. Gałuszka, A. Turczyn, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Charlot M., *Préface*, [w:] L. Houari, *Zeida de nulle part*, L’Harmattan, Paris 1985, s. 7–11.
- Clémens R., Minon P., Vosse-Smal G., *L’Assimilation culturelle des immigrants en Belgique. Italiens et Polonais dans la région liégeoise*, Imprimerie H. Vaillant-Carmanne, Liège 1953.
- Clerc T., *Les Écrits personnels*, Hachette, Paris 2001.
- Collès L., Lebrun M., *La Littérature migrante dans l’espace francophone. Belgique – France – Québec – Suisse*, InterCommunications & E.M.E., Fernelmont 2007.
- Dällenbach L., *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Éditions du Seuil, Paris 1977.
- Dąbrowski M., *Tekst międzykulturowy. O przemianach literatury emigracyjnej*, Elipsa, Warszawa 2016.
- Dąbrowski M., *Współczesna literatura emigracyjna/migracyjna. Rewizja pojęć analitycznych*, „Rocznik Komparatystyczny” 2015, nr 6, s. 395–413.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A. Z. Jaksender, K. M. Jaksender, wstęp i red. C. Rudnicki, Wydawnictwo Éperons-Ostrogi, Kraków 2016.
- Dupuis G., *Littérature migrante*, [w:] *Vocabulaire des études francophones. Les Concepts de base*, sous la dir. de M. Beniamino, L. Gauvin, Presses Universitaires de Limoges, Limoges 2005.
- Falicki J., *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
- Garcia T., *Nous*, Grasset, Paris 2016.
- Geiser M., *La „littérature beur” comme écriture de la post-migration et forme de „littérature-monde”*, „Expressions maghrébines” 2008, t. 7, nr 1, s. 121–140.
- Gemra A., *Powieść zeszytowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 491–494.
- Genette G., *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 2002.
- Giraud-Claude-Lafontaine M., *Kenan Görgün, enfant de l’exil et repriseur d’histoires dans Anatolia Rhapsody*, „Acta Philologica” 2017, t. 51, s. 271–281.
- Grande N., *Le Roman au XVII^e siècle. L’Exploration du genre*, Éditions Bréal, Rosny 2002.

- Gravet C., Halen P., *Sensibilités post-coloniales*, [w:] *Littératures belges de langue française (1830–2000). Histoire et perspectives*, sous la dir. de Ch. Berg, P. Halen, Le Cri, Bruxelles 2000, s. 543–566.
- Grutman R., *Les motivations de l'hétérolinguisme: réalisme, composition, esthétique*, [w:] *Eterogolossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura*, a cura di F. Brugnolo, V. Orioles, Il Calamo, Roma 2002, s. 329–349.
- Gunnesson A.-M., *Les Écrivains flamands et le champ littéraire en Belgique francophone*, Göteborg 2001 (Acta Universitatis Gothoburgensis. Romanica Gothoburgensia, 48).
- Hennuy J.-F., *Des iconoclastes heureux et sans complexe*, Peter Lang, New York 2007.
- Henry J., *De l'érudition à l'échec: la note du traducteur*, „Méta” 2000, t. 45, nr 2, s. 228–240.
- Histoire des étrangers et de l'immigration en Belgique de la préhistoire à nos jours*, sous la dir. de A. Morelli, Couleur livres a.s.l.b., Bruxelles 2004.
- Iaria D., *Incontri di lingue nei romanzi di Toni Santocono*, [w:] *Dallo zolfo al carbone. Scrittura della miniera in Sicilia e nel Belgio francofono*, a cura di J. Gousseau., Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 2005, s. 293–309 (Annali della Facoltà di Lettere e di filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche, 43).
- Il ne portait pas de chandail – Annick Walachniewicz*, <http://maisondelapoesie.com/index.php?page=il-ne-portait-pas-de-chandail---annick-walachniewicz> (30.07.2018).
- Jastrzębski J., *Powieść odcinkowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 473–476.
- Jonassaint J., *Migration et études littéraires. Essai de théorisation d'un problème ancien aux contours nouveaux*, „Revue d'études canadiennes/Journal of Canadian Studies” 1996, t. 31, no. 3.
- Lejeune Ph., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Autobiografizm dzisiaj*, „Ruch Literacki” 1991, z. 5 (188), s. 457–474.
- Mabille X., *Comment les Belges sont-ils confrontés tout au long de leur histoire aux mêmes débats sur la nation, la langue, l'identité que les communautés issues de l'immigration?*, [w:] *Territoires de la mémoire. Histoires, identités, cultures: des Maghrébins et des Belges parlent. Actes du colloque*, Communauté française de Belgique. Commission communautaire française de la Région Bruxelles-Capitale, Bruxelles 1993, s. 91–99.
- Malela B., *(Hyper)mobilité et littérature migrante en Belgique postcoloniale. L'exemple d'Un fou noir au pays des Blancs de Pie Tshibanda*, „Synergies Pays Riverains de la Baltique” 2007, nr 4, s. 81–92.
- Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Universitas, Kraków 1996.
- Marks K., Engels F., *Manifest partii komunistycznej*, <http://www.filozofia.uw.edu.pl/skfm/publikacje/marks-engels01.pdf> (20.03.2018).
- Métraux J.-C., *La Migration comme métaphore*, La dispute, Paris 2017.
- Morelli A., 1986. *Girolamo Santocono publie Rue des Italiens. La littérature métissée*, [w:] *Histoire de la littérature belge. 1830–2000*, dir. par J.-P. Bertrand, M. Biron, B. Denis, R. Grutman, Fayard, Paris 2003, s. 525–532.
- Morelli A., *La „rital-littérature”. Étude interdisciplinaire d'une littérature „mineure”*, „Le carnet et les instants” 1993, nr 78, s. 18–20.
- Moretti F., *Przypuszczenia na temat literatury światowej*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 131–147.
- Moretti F., *Więcej przypuszczeń*, przeł. P. Czapliński, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 148–158.

- Nachtergaele V., *D'une littérature deux autres*, „Revue de littérature comparée” 2001, nr 299, <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2001-3-page-363.htm> (18.12.2018).
- Paque J., *L'immigrature: néologisme ou nouvel âge littéraire?*, [w:] *Sicilia e Belgio. Specificità e interculturalità*, a cura di J. Gousseau, s.n., Palermo 1995, s. 173–185 (Annali della Facoltà di lettere e di filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche, 21).
- Ponty J., *Une intégration difficile. Les Polonais en France dans le premier 20^e siècle, „Vingtième siècle. Revue d'histoire”* 1985, nr 7, s. 51–58.
- Prokop-Janiec E., *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.
- Rancière J., *Entretien avec Julia Christ et Bertrand Ogilvie*, „Cahiers critiques de philosophie” 2017, nr 17, s. 169–203.
- Renard M.-F., *Marcinelle: résonances littéraires (P. Mertens, F. Scalzo, G. Santocono)*, [w:], *Dallo zolfo al carbone. Scritture della miniera in Sicilia e nel Belgio francofono*, a cura di J. Gousseau, Università di Palermo, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palermo 2005, s. 285–291 (Annali della Facoltà di lettere e di filosofia dell'Università di Palermo. Studi e ricerche, 43).
- Riesz J., *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes – contextes – intertextes*, Éditions Karthala, Paris 2007.
- Robin R., *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, XYZ Éditeur, Montréal 1997.
- Rousset J., *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, José Corti, Paris 1962.
- Sadkowski P., *Récits odysseens. Le Thème du retour d'exil dans l'écriture migrante au Québec et en France*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- Siewior K., *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2018.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2010.
- Smulski J., *Odmiany autobiografii w prozie współczesnej*, „Polonistyka” 1994, nr 6 (316), s. 334–340.
- Stalloni Y., *Dictionnaire du roman*, Armand Colin, Paris 2006.
- Staszak J.-F., *Qu'est-ce que l'exotisme?*, „Le Globe” 2008, nr 148, s. 7–30.
- Suchet M., *L'Imaginaire hétérologue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Classiques Garnier, Paris 2014.
- Suwała H., *Le récit attributif dans La Curée*, [w:] eadem, *Autour de Zola et du naturalisme*, Honoré Champion, Paris 1993, s. 231–243.
- Szczur P., *L'exil comme fabrique des identités dans Un fou noir au pays des Blancs*, „Acta Philologica” 2017, t. 51, s. 213–219.
- Szczur P., *Le sujet postcolonial est-il soluble dans l'eau? Le motif aquatique dans À l'ombre des gouttes de Saber Assal*, „Lublin Studies in Modern Languages and Literature” 2018, t. 42, nr 3, s. 178–189.
- Todorov T., *Ludzie-opowieści*, przeł. R. Zimand, „Pamiętnik Literacki” 1973, t. 64, z. 1, s. 269–281.
- Tymoczko M., *Literatura postkolonialna i przekład literacki*, przeł. A. Sadza, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Znak, Kraków 2009, s. 429–447.

- Vanderpelen C., *Roman historique*, [w:] *Le Dictionnaire du littéraire*, sous la dir. de P. Aron, D. Saint-Jacques, A. Viala, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, s. 530–531.
- Viart D., Vercier B., Evrard F., *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Bordas, Paris 2008.
- Virone C., *Lecture*, [w:] P. Blasband, *De cendres et de fumée*, Labor, Bruxelles 1999, s. 157–187.
- Vocabulaire des études francophones. Les Concepts de base*, sous la dir. de M. Beniamino, L. Gauvin, Presses Universitaires de Limoges, Limoges 2005.
- Zbierska-Mościcka J., *Lieux de vie, lieux de sens. Le Couple lieu/identité dans le roman belge contemporain*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014.

Bibliografia do części 2

Literatura podmiotu

- Detrez C., *Une Belgique fabuleuse*, „Télérama” 9 mai 1979.
- Detrez C., *Le dernier des Wallons*, [w:] *La Belgique malgré tout : Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial), s. 117–142.
- Detrez C., *Dévoré par le Brésil*, „Le Magazine littéraire” septembre 1982, [przedruk w:] idem, *Ludo*, Labor, Bruxelles 1988.
- Detrez C., *Une fureur de Wallon*, „Le Monde” 7 octobre 1979.
- Detrez C., *La grande grève et le bruissement des chapelets*, [w:] A. Curvers et al., *Il était douze fois Liège*, Pierre Mardaga, Liège 1987, s. 111–118.
- Detrez C., *Le jardin de la vie*, „Le Figaro” 21 novembre 1978, [przedruk w:] idem, *Ludo*, Labor, Bruxelles 1988.
- Detrez C., *Ludo*, Labor, Bruxelles 1988.
- Detrez C., *La Mélancolie du voyeur*, Denoël, Paris 1986.
- Detrez C., *Les Mouvements révolutionnaires en Amérique latine*, Éditions Vie ouvrière, Bruxelles 1972.
- Detrez C., *Les Noms de la tribu*, Seuil, Paris 1981.
- Detrez C., *Pour une stratégie de la contestation*, „Esprit” août-septembre 1968, s. 53–60.
- Detrez C., *Les Wallons, les Flamands, et l’Europe*, „Esprit” avril 1968, nr 370 (4), s. 687–689.
- Detrez C., *Wrzuć w ogień jak zielsko*, przeł. E. Goryczko, Czytelnik, Warszawa 1987.
- Detrez C., Marighella C., *Pour la libération du Brésil*, Seuil, Paris 1970.
- Kalisky R., *Aïda vaincue*, „Cahiers du Rideau” 1982, nr 13, s. 13–79.
- Kalisky R., *Belgique? Le pays le plus imaginaire du monde*, „La Quinzaine littéraire” 1^{er} janvier 1981, nr 339.
- [Kalisky R. pod pseudonimem:] Calyre C., *Charles le Téméraire contre Louis le Rusé*, „Nos forces” 1961, nr 48, s. 20–21, i nr 49, s. 20–21, Archives et Musée de la Littérature, sygn. AML 01129/0018–0021.
- Kalisky R., *Charles Le Téméraire ou L’Autopsie d’un prince*, Éditions Jacques Antoine, Bruxelles 1984.
- Kalisky R., *Dave au bord de mer*, L’Arche, Paris 1992.
- Kalisky R., *Falsch*, [w:] idem, *Sur les ruines de Carthage. Falsch*, Labor, Bruxelles 1991.
- Kalisky R., *L’Impossible Royaume*, Seghers, Paris 1979.
- Kalisky R., *Jim le téméraire*, Gallimard, Paris 1971.
- Kalisky R., *Le Pique-nique de Claretta*, Gallimard, Paris 1973.

- Kalisky R., *Trotsky, etc.*, Gallimard, Paris 1969.
- Pirotte J.-C., *L'Épreuve du jour*, Le temps qu'il fait, Cognac 1991.
- Pirotte J.-C., *Fond de cale*, Le temps qu'il fait, Cognac 1991.
- Pirotte J.-C., *La Légende des petits matins*, La Table ronde, Paris 1997.
- Pirotte J.-C., „Lettre à Nanou”, 14 décembre 1979, Archives et Musée de la Littérature, sygn. AML 6942.
- Pirotte J.-C., „Lettre à Nanou”, 16 juillet 1976, Archives et Musée de la Littérature, sygn. AML 6942.
- Pirotte J.-C., *Plis perdus*, La Table ronde, Paris 1994.
- Pirotte J.-C., *La Pluie à Rethel*, Labor, Bruxelles 1991.
- Pirotte J.-C., *Sarah, feuille morte*, Le temps qu'il fait, Cognac 1989.
- Savitzkaya E., *L'écriture en spirale*, „Revue Estuaire” 1981, nr 20, s. 103–104.
- Savitzkaya E., *La Disparition de maman*, Minuit, Paris 1982.
- Savitzkaya E., *La Folie originelle*, Minuit, Paris 1991.
- Savitzkaya E., *Fou civil*, Flohic, Paris 1999.
- Savitzkaya E., *Fou trop poli*, Minuit, Paris 2005.
- Savitzkaya E., *Fraudeur*, Minuit, Paris 2015.
- Savitzkaya E., *Un jeune Belge*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l'Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial), s. 425–427.
- Savitzkaya E., *Mentir*, Minuit, Paris 1977.
- Savitzkaya E., *Les morts sentent bon*, Minuit, Paris 1983.

Literatura przedmiotu

- Almeida J. D. de, *De la belgitude à la belgité. Un débat qui fit date*, Peter Lang, Bruxelles 2013, <https://doi.org/10.3726/978-3-0352-6343-5>.
- Almeida J. D. de, *Du menteur au fraudeur: Ouï-dire et racontages*, „Carnets” 2018, nr 13, <http://doi.org/10.4000/carnets.2580>.
- Almeida J. D. de, *Guibert, lecteur amoureux et „frère d'écriture” d'Eugène Savitzkaya*, „www.revue-analyses.org” printemps-été 2012, t. 7, nr 2.
- Almeida J. D. de, *Innocence et cruauté. Approche anthropologique de la poésie d'Eugène Savitzkaya*, <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8713.pdf> (28.05.2019).
- Aron P., *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, La Lettre volée, Théâtre National de la Communauté française, Bruxelles 1995.
- Aron P., *Postface*, [w:] M. Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Labor, Bruxelles 1998.
- Barroso J.-M., *Fièvres et combats de Conrad Detrez*, „Le Monde” 24 mars 1980.
- La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l'Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).
- Bertrand A., *Jean-Claude-Pirotte* [wywiad], „Temps Livres” octobre 1990, s. 8–9.
- Charles P., *Les Cavales de Jean-Claude Pirotte*, Talus d'approche, Bruxelles 1999.
- Croes M., *What thou lovest well remains*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l'Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).
- Curvers A. et al., *Il était douze fois Liège*, Pierre Mardaga, Liège 1987.

- Delmez F., *Entretien avec Eugène Savitzkaya*, „Écritures. Revue de littérature contemporaine” 1991, nr 1, s. 33–43.
- Demoulin L., *Eugène Savitzkaya, à la croisée des chemins*, „Écritures contemporaines” 1999, nr 2.
- Demoulin L., *Génération innomable*, „Textyles” 1997, nr 14, s. 7–17.
- Denis B., Klinkenberg J.-M., *La Littérature belge. Précis d’histoire sociale*, Éditions Labor, Bruxelles 2005.
- Domańska E., *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.
- Doubrovsky S., *Fils*, Éditions Galilée, Paris 1977.
- Dubois A.-J., *Lecture*, [w:] C. Detrez, *Ludo*, Labor, Bruxelles 1988.
- Entretien avec Patrick Roegiers*, „Le Carnet et les Instants” 15 mars–15 mai 2003, nr 127, s. 2–5.
- Gaudemar A. de, *Le jardin d’Eugène*, „Libération” 2 avril 1992, s. 20–21.
- Guibert H., *Entretien avec Eugène Savitzkaya*, „Minuit” mai 1982, nr 49, s. 7–8.
- Guibert H., *Une rencontre avec Eugène Savitzkaya*, „Minuit” mai 1982, nr 49.
- Guibert H., Savitzkaya E., *Lettres à Eugène. Correspondance 1977–1987*, Gallimard, Paris 2013.
- Hons G., *J’écris: le poème le pays*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).
- Izoard J., *De la paume à la plume*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).
- Javeau C., *Le chocolat de Trois-Rivières*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).
- Juin H., *Victor Hugo à Arlon*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).
- Klinkenberg J.-M., *La production littéraire en Belgique francophone: esquisse d’une sociologie historique*, „Littérature” 1981, nr 44, s. 33–50.
- Klinkenberg J.-M., Denis B., *Littérature: entre insularité et activisme*, [w:] *Le Tournant des années 1970. Liège en effervescence*, sous la dir. de J. Dubois, N. Delhalle, Les impressions nouvelles, Bruxelles 2010, s. 237–253.
- Kukuryk A., *Les motifs de l’eau dans Ludo de Conrad Detrez*, „Lublin Studies in Modern Languages and Literature” 2018, t. 42, no. 3, s. 125–137.
- Lardinois G., *Le Roclengeois publie, à Paris, un roman qui se situe dans la vallée du Geer*, „Le Héraut” 15 novembre 1974.
- Lejeune Ph., *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.
- Lentzen É., *Le processus de fédéralisation*, [w:] *Où va la Belgique? Les Soubresauts d’une petite démocratie européenne*, éd. par M. Martiniello, M. Swyngedouw, L’Harmattan, Paris 1998, s. 35–38.
- Lettres françaises de Belgique. Mutations*, entretiens de P. Emond avec J. de Decker et al., Archives et Musée de la Littérature et Éditions universitaires, Bruxelles 1980.
- Lévy B.-H., *La Pureté dangereuse*, Grasset, Paris 1994.
- Linze J.-G., *Belgique s.a.*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).
- Mabille X., *Histoire politique de la Belgique. Facteurs et acteurs de changement*, CRISP, Bruxelles 1986.

- Mertens P., *Une autre Belgique*, „Les Nouvelles littéraires” 4–11 novembre 1976, nr 2557.
- Mertens P., *De la difficulté d’être Belge*, „Les Nouvelles littéraires” 4–11 novembre 1976, nr 2557.
- Mertens P., *Detrez à la croisée des chemins?*, „Le Soir” 10 février 1981.
- Mertens P., *Du retour à l’autobiographie*, „Revue de l’Institut de Sociologie” 1990, nr 91, s. 53–65.
- Nycz R., *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy* [w:] idem, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo, Warszawa 2012.
- Orban J., *Écrit sur terre*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).
- Otten M., *Identité nationale, identités régionales dans la littérature française de Belgique*, [w:] *Écriture française et identifications culturelles en Belgique: colloque de Louvain-la-Neuve, 20 avril 1982, organisé par le Laboratoire d’anthropologie sociale et le Groupe de sociologie wallonne*, CIACO s.c., Louvain-la-Neuve 1984, s. 49–83.
- Panier Ch., *Du Brésil à Paris et détour*, „La Revue nouvelle” juillet-décembre 1981, nr 74, s. 200–201.
- Pantkowska A., *Conrad Detrez – la belgitude en „je” et en jeu*, „Studia Romanica Posnaniensia” 2004, t. 31, s. 69–82.
- Purnelle G., *La poésie à Liège dans les années 1980: une transition „dialectique”*, „Art&Fact” 2012, nr 31, s. 82–89.
- Quaghebeur M., *Une autopsie qui va plus loin que celle du cadavre de Charles le Téméraire*, „Francofonie” 2016, nr 71, s. 14–30.
- Quaghebeur M., *Balises pour l’histoire des lettres belges*, Labor, Bruxelles 1998.
- Quaghebeur M., „Brève histoire des lettres belges depuis la Libération”, 1993 (mps).
- Quaghebeur M., *Lecture*, [w:] R. Kalisky, *Sur les ruines de Carthage-Falsch*, Labor, Bruxelles 1991.
- Quaghebeur M., *Lettres belges entre absence et magie*, Labor, Bruxelles 1990.
- Quaghebeur M., *Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial), s. 501–525.
- Quaghebeur M., *La passion selon René Kalisky*, „Jeu” 1984, nr 32, s. 5–180.
- Quaghebeur M., *Vers la métamorphose finale: Charles le Téméraire*, [w:] René Kalisky, *Sur les ruines de Carthage, Falsch*, Labor, Bruxelles 1991.
- Rewers E., *Więźniowie transkulturowej wyobraźni*, [w:] *Narracja i tożsamość I. Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Fundacja Centrum Międzynarodowych Badań Polonistycznych, Instytut Badań Literackich PAN Wydawnictwo Warszawa 2004, 28–39.
- Ricœur P., *Czas i opowieść*, t. 3: *Czas opowiadany*, przeł. U. Zbrzeźniak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Silvestri A., *Charles le Téméraire: le retour prophétique d’un „père” manqué*, [w:] eadem, René Kalisky, *une poétique de la répétition*, Peter Lang, Bruxelles 2007, s. 323–344.
- Silvestri A., *Charles le Téméraire ou l’Autopsie d’un prince de René Kalisky. Un défi contre la „désexistence”*, [w:] *Les Écrivains francophones interprètes de l’Histoire: entre filiation et dissidence: colloque de Cerisy-la-Salle, 2–9 septembre 2003*, dir. par. B. Chikhi, M. Quaghebeur, Peter Lang, Bruxelles 2007, s. 435–455.
- Simenon G., *Lettre*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).

- Smith F., *La poésie buissonnière. Entretien avec Eugène Savitzkaya*, „Poé/tri” 29 septembre 2013, nr 6, <https://www.nonfiction.fr/article-6705-poetri-6-la-poesie-buissonniere-entretien-avec-eugene-savitzkaya.htm> (18.07.2019).
- Sojcher J., *La contagion poétique*, „Les Nouvelles littéraires” 4–11 novembre 1976, nr 2557.
- Ślusarska A., *Quand l’Histoire se fond dans un paysage remémoré: l’écriture de la mémoire et de l’oubli dans Sarah, feuille morte de Jean-Claude Pirotte*, „Studia Romanica Posnaniensia” 2016, t. 43, nr 4, s. 103–112.
- Turczyn A., *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 204–211.
- Verhesen F., *Un point focal*, [w:] *La Belgique malgré tout: Littérature 1980*, sous la dir. de J. Sojcher, „Revue de l’Université de Bruxelles” 1980, nr 1–4 (spécial).
- Virone C., *Lecture*, [w:] E. Savitzkaya, *Mongolie plaine sale*, Labor, Bruxelles 1993.
- Vitez A., *Le Théâtre des idées*, Gallimard, Paris 1991.
- Wouters L., *Le double exil des poètes*, „Les Nouvelles littéraires” 4–11 novembre 1976, nr 2557.

Bibliografia do części 3

Bibliografia podmiotu (wykorzystane teksty literackie, naukowe, eseistyczne, translatorskie i wspomnieniowe Mariana Pankowskiego)

- Pankowski M., *Anthologie de la poésie polonaise du XV^e au XX^e siècle*, Éditeur André de Rache, Aalter 1961.
- Pankowski M., *Bal wdów i wdowców*, Korporacja Ha!art, Kraków 2006.
- Pankowski M., *Beatus ille, qui procul negotiis...*, [w:] idem, *Nastka, śmieję się!*, Ha!art, Kraków 2013.
- Pankowski M., *Binche na szaro*, [w:] idem, *Złoto żałobne* [zbiór], Millenium, Koszalin 2002.
- Pankowski M., *Bukenocie*, [w:] idem, *Bukenocie* [zbiór], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Pankowski M., *De la nature du néologisme dans une œuvre littéraire*, „Annuaire de l’Institut de Philologie et d’Histoire Orientales et Slaves” 1968, t. 19.
- Pankowski M., *Une dette de reconnaissance*, [w:] *Lettres ou ne pas Lettes. Mélanges de littérature de Belgique offerts à Roland Beyeu*, Presses Universitaires de Louvain, Louvain 2001.
- Pankowski M., *Dix ans de la poésie polonaise (1945–1955). Une tentative de littérature dirigée*, „Annuaire de l’Institut de Philologie et d’Histoire Orientales et Slaves” 1957, t. 14.
- Pankowski M., *Granatowy Goździk*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1972.
- Pankowski M., *Karnawał w Binche*, [w:] idem, *Pieśni pompejańskie*, Éditions R.-J. Stenuit, Bruxelles 1946.
- Pankowski M., *Kora i nóż*, [w:] idem, *W stronę miłości*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001.
- Pankowski M., *Krawczyni*, [w:] idem, *Bukenocie* [zbiór], Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Pankowski M., *Kule*, [w:] idem, *Złoto żałobne*, Millenium, Koszalin 2002.

- Pankowski M., *La littérature et les arts, mémoire d'une nation*, „Journée des slavissants 1980–1981” [Bruxelles] 1982.
- Pankowski M., *Matuga idzie. Przygody*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1983.
- Pankowski M., *Michel de Ghelderode*, „Kultura” 1956, nr 11.
- Pankowski M., *Moje słowo prowincjonalne*, Muzeum Historyczne, Sanok 1998.
- Pankowski M., *Mój Król przegrany*, „Twórczość” 2012, nr 9.
- Pankowski M., *Na brukselskiej slawistyce, czyli polonistyka na obczyźnie*, „Acta Pancoviana” 2005, nr 4.
- Pankowski M., *Nasturcje polują w Bécaussines. Prawie że komedia*, [w:] idem, *Królestwo. Dramaty*, wyb. i wstęp T. Chomiszczak, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2015.
- Pankowski M., *Pątnicy z Macierzyzny*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987.
- Pankowski M., *Pismo w stronę miłości*, [w:] idem, *W stronę miłości*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2001.
- Pankowski M., *Pralinki*, „Oficyna Poetów” 1974, nr 1.
- Pankowski, M., *Przyjaciele dzieci*, [w:] idem, *Kozak i inne opowieści*, nakł. aut., Bruksela 1965.
- Pankowski M., *Putto*, Wydawnictwo Softpress, Poznań 1994.
- Pankowski, *Rudolf*, Czytelnik, Warszawa 1984.
- Pankowski M., *Smagła swoboda*, Instytut Literacki, Paryż 1955.
- Pankowski M., *Tożsamość pisarza polskiego na obczyźnie po II wojnie światowej*, „Konспект” 2004, nr 20.
- Pankowski M., *Trans-Atlantique de Witold Gombrowicz. Une victoire de la rhétorique*, „Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves” 1977, t. 21.
- Pankowski M., *U starszego brata na przyzbie*, [w:] idem, *Nastka, śmieję się!*, Ha!art, Kraków 2013.
- Pankowski M., *Wieczór u doktorostwa B.*, [w:] idem, *Nastka, śmieję się!*, Ha!art, Kraków 2013.
- Pankowski M., *Z Auszvicu do Belsen. Przygody*, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Pankowski M., *Złoto żałobne*, [w:] idem, *Złoto żałobne* [zbiór], Millenium, Koszalin 2002.
- Pankowski M., *Zwin*, [w:] idem, *Złoto żałobne* [zbiór], Millenium, Koszalin 2002.
- „Spuścizna Mariana Pankowskiego”, Biblioteka Narodowa, teczka: „Dramaty (Teatrowanie)”, sygn. akc. 019407.

Bibliografia przedmiotu (wykorzystane wywiady oraz teksty literaturoznawcze i krytycznoliterackie o twórczości Mariana Pankowskiego)

- „Acta Pancoviana” [nieregularne pismo poświęcone życiu i twórczości Mariana Pankowskiego ukazujące się od 1998 roku, red. nac. T. Chomiszczak], numery 1–7.
- Barć S., *Marian Pankowski – poeta, prozaik, dramaturg*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1991.
- Barć S., *Wstęp*, [w:] M. Pankowski, *Pątnicy z Macierzyzny*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1987.
- Bernard-Verant M.-L., *Un Polonais entre deux mondes*, „La Libre Belgique” 29 février–1 mars 1992.

- Bertrand A., [Wywiad z Marianem Pankowskim], „Temps Livres” décembre 1990.
- Chomiszczyk T., *Mistrz ceremonii. Marian Pankowski – od filologii do rytuału*, Miejska Biblioteka Publiczna im. Grzegorza z Sanoka, Sanok 2014.
- Cirlić D. J., *O pamięci można nieskończenie. Rozmowa z Marianem Pankowskim*, „Dialog” 2003, nr 12.
- Decker J. de, *Je me sens bien dans mon écriture*, „Le Soir” 21 mai 1997.
- Decker J. de, *La mémoire inspirée de Marian Pankowski*, „Le Soir” 10 août 1989.
- Decker J. de, *Une polonité belge*, „Le Soir” 27 septembre 1995.
- Decker J. de, *Une semaine au purgatoire*, „Le Soir” 21 mai 1997.
- Destrée-van Wilder E., *Deux écrivains de Pologne et d'ailleurs*, „Le Bulletin trimestriel du Cercle Culturel Polonais” octobre–novembre–décembre 1989.
- Haubruege P., *Ces écrivains belges d'ailleurs* [b.d.].
- Kocik S., *Marian Pankowski et l'exil*, „Le Monde” 10 mai 1969, nr 7564.
- Latawiec K., *Belgijskie realia w prozie Mariana Pankowskiego*, „Acta Pancoviana” 1999, nr 2.
- Latawiec K., *Marian Pankowski – między Karpatami a europejską Civitas*, „Konspekt” 2004, nr 20.
- Latawiec K., *Sanok i Brugia – peryferyjne miasta Mariana Pankowskiego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2015, t. 3.
- Lephar F., *Pankowski, le franc-tireur*, „L'Express” 25–31 août 1989.
- Lieberman P., *Polish relish*, „The Bulletin” 1 March 2001.
- Marecki P., *Nam wieczna w polszczyźnie rozróżba! Marian Pankowski mówi*, Ha!art, Kraków 2011.
- Maury P., *Les secrets de la vie*, „Le Soir” 5 janvier 1994.
- Nie jestem pisarzem emigracyjnym. Z Marianem Pankowskim rozmawia Zofia Gebhard*, „Kultura” 1987, nr 2.
- Panurge, *Le thé au citron*, „Pan” 4 avril 1990, nr 2362.
- Piątkowski F., *Marian Pankowski, czyli szlakiem ładu, rzeką żywiołu* [wywiad], „Trybuna Ludu” 3–4 marca 1984.
- Pirard A.-M., *Le monde saisi par la séduction*, „La Cité” [b.d.].
- Pirard A.-M., *Pankowski, Polonais de Bruxelles*, „La Cité” 1991, nr 28.
- Pisarska rozróżba. W 70-lecie urodzin Mariana Pankowskiego*, red. S. Barć, T. Korzeniowski, B. Przystasz, Miejska Biblioteka Publiczna, Sanok 1990.
- Polak w dwuznacznych sytuacjach. Z Marianem Pankowskim rozmawia Krystyna Ruta-Rutkowska*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2000.
- Schouters J., *Immigrés: tous citoyens en l'an 2000?*, „Espaces de Libertés” mars 1990, nr 179.

Bibliografia ogólna (tytuły konsultowane)

- Bizek-Tatara R., *De la transgression à la norme. Le fantastique belge*, „Synergies Pologne” 2019, nr 16.
- Bizek-Tatara R., Quaghebeur M., Teklik J., Zbierska-Mościcka J., *Belgiem być. Fikcja i tożsamość we francuskojęzycznej literaturze Belgii (od końca XIX do początku XXI wieku)*, Universitas, Kraków 2017.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 7, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.

- Gombrowicz W., *Dziennik 1967–1969*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 10, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Kobyłecka-Piwońska E., *Spojrzenia z zewnątrz. Witold Gombrowicz w literaturze argentyńskiej (1970–2014)*, Universitas, Łódź–Kraków 2017.
- Malraux A., *Dola człowiecza*, przeł. A. Ważyk, Warszawa 1965.
- Melville H., *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, przeł. A. Szostkiewicz, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2009.
- Myśliwski W., *Piszę, bo nie wiem*, „Gazeta Wyborcza” 23–24 maja 2020.
- Ubersfeld A., *Lire le théâtre III. Le Dialogue de théâtre*, Belin, Paris 1996.

Résumé en français

Le livre *Identités itinérantes. Trois études sur les migrations littéraires en Belgique francophone* propose une approche de la littérature belge de langue française par le prisme des notions d'identité et de migration. La première partie, intitulée « Au-delà du principe d'identité. Sur la prose (post)migratoire contemporaine en Belgique francophone (1985–2018) », a pour objectif de cerner l'« identité esthétique » problématique de la littérature (post)migratoire à partir d'exemples tirés de textes en prose d'écrivain(e)s belges d'origine migrante prenant pour sujet la migration. Il s'agit de les considérer ensemble, sans les regrouper dans des courants « nationaux », « géographiques » ou « culturels » (p. ex. « écrivain(e)s belges d'origine italienne », « écrivain(e)s belges d'origine maghrébine », etc.), et donc de renoncer au « nationalisme méthodologique », pour vérifier si leurs œuvres peuvent nous apprendre quelque chose sur la prose (post)migratoire en général, surtout dans sa dimension formelle, et dans quelle mesure la thématique (post)migratoire génère sa propre poétique. La notion proposée, celle de littérature (post)migratoire, met l'accent sur la distance temporelle séparant l'expérience de la migration de son expression littéraire, mais également la parenté entre cette littérature et les courants postcoloniaux et postmodernes.

Le premier chapitre présente l'état de l'art. La littérature créée par des migrant(e)s est un sujet de recherche relativement nouveau. En Belgique, l'intérêt pour ce type d'œuvres remonte au milieu des années 1990 et s'est porté avant tout, jusqu'à présent, sur les auteur(e)s italo-belges et belgo-maghrébins. Au-delà de facteurs spécifiquement belges (comme le 50^e anniversaire, en 1996, des accords belgo-italiens qui ont stimulé l'immigration italienne en Belgique), c'est le développement des études francophones et postcoloniales qui a contribué à l'essor de ce champ de recherche.

Toutefois, malgré quelques contributions substantielles, dues notamment à Paul Aron, Renata Bizek-Tatara, Luc Collès, Pierre Halen, Jean-Frédéric Hennuy, Catherine Gravet, Anne Morelli et Jeannine Paque, il n'existe toujours aucune étude d'ensemble de cette problématique.

Cet état de choses résulte notamment du flou conceptuel qui entoure la notion de littérature (post)migratoire. Des définitions concurrentes ont été proposées par des chercheuses et chercheurs qui utilisent différents termes et approches méthodologiques, entre autres Christiane Albert (« littératures de l'immigration »), Mieczysław Dąbrowski (« littérature migratoire »), Gilles Dupuis (« littérature migrante »), Myriam Geiser (« littérature de la post-migration ») ou Jonas Jonassaint (« productions (littéraires) migrantes »). En simplifiant, l'on peut dire que la plupart des études existantes concernant la littérature (post)migratoire en Belgique francophone, se situent soit dans la perspective francophone, « glottocentrique » dans la mesure où elle privilégie le critère linguistique (Collès, Hennuy, Paque), soit dans le cadre de la pensée postcoloniale (Halen, Hennuy, Gravet). Certain(e)s auteur(e)s se réfèrent à d'autres paradigmes, p. ex. sociologiques (Aron) ou poststructuralistes (Morelli).

Le cadre temporel de l'étude (1985–2018) ne correspond bien sûr pas au début et à la fin du courant (post)migratoire dans les lettres belges de langue française. La première date, qui renvoie à la publication de *Zeida de nulle part* de Leïla Houari, inaugure cependant une période marquée non par la publication d'œuvres isolées, mais par la naissance d'un véritable courant (post)migratoire dont est constitutive une multiplicité d'œuvres composant le corpus sur lequel se base notre étude. Celui-ci comprend, en plus du livre déjà cité de Houari et de *Ni langue ni pays* de la même auteure (2018), *Rue des Italiens* (1986) et *Dinddra* (1998) de Girolamo Santociono, *La Nuit par défaut* d'Ali Serghini (1988), *De cendres et de fumées* de Philippe Blasband (1990), *Sang mêlé ou Ton fils Léopold* (1990) et *Exils africains* (2010) d'Albert Russo, *Le Retour de l'absent* d'Abdellatif Lekher (1996), *Les Enfants polenta* de Francis Tessa (1996), *Da solo* (1997) et *À l'étranger* (2003) de Nicole Malinconi, *Récits des hommes libres. Contes berbères* d'Hamadi (1998), *L'Italienne* de Carmelina Carracillo (1999), *Un fou noir au pays des Blancs* de Pie Tshibanda (1999), *À l'ombre des gouttes* de Saber Assal (2000), *Nuit d'encre pour Farah* de Malika Madi (2000), *Le Train des enfants* d'Yves Caldor (2001), la trilogie *Le Fils du péché* d'Issa Aït Belize (2005–2008), *Les Mots de Russie* d'Isabelle Bielecki (2006), *No woman's land* (2007) et *Nora, le chemin vers la lumière* (2009) du collectif Annexe 26 bis et de Ricardo Montserrat, *Le Journaliste français* (2007), *Soleil fané* (2009) et *Les Guetteurs de vent* (2013) de Tuyêt-Nga Nguyễn,

Bubelè. L'Enfant à l'ombre d'Adolphe Nysenholc (2007), *Et elle a voulu sa part, cette roche obscure* d'Olinda Slongo (2007), *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!* de Mina Oualdhadj (2008), *Francesco et François* de Giovanni Lentini (2011), *Retour à Muganza. Récit d'un avant-génocide* de Marie Niyonteze (2011), *Pressé immobile* d'Evrahim Baran (2012), *Wanda* de Jerzy Hildebrand (2013), *Ihsane Jarfi. Le Couloir du deuil* d'Hassan Jarfi (2013), *Faux témoignages* de Lorenzo Cecchi (2014), *Anatolia Rhapsody* de Kenan Görgün (2014), *Le Bouillon noir de ma mère* de Mario Gotto (2015), *Les Aventures d'un musulman d'ici* d'Ismaël Saïdi (2015), *Un monde sur mesure* de Nathalie Skowronek (2017), *Sous le rideau, la petite valise brune* de Françoise Thiry (2017), *Il ne portait pas de chandail* d'Annick Walachniewicz (2018). En ce qui concerne les origines des auteur(e)s, le corpus se caractérise par une très grande diversité, regroupant, entre autres, des écrivain(e)s belges d'origine algérienne (Madi), burundaise (Thiry), congolaise (Tshibanda), hongroise (Caldor), iranienne (Baran, Blasband), italienne (Carracillo, Cecchi, Gotto, Lentini, Malinconi, Slongo, Tessa), marocaine (Assal, Belize, Hamadi, Lekhder, Oualdhadj, Saïdi, Serghini), polonaise (Hildebrand, Nysenholc, Skowronek, Walachniewicz), polono-russe (Bielecki), rwandaise (Niyonteze), turque (Görgün) et vietnamienne (Nguyên).

L'une des caractéristiques de la littérature (post)migratoire est sa position périphérique dans le champ littéraire, se traduisant, entre autres, par la publication de la plupart des œuvres du corpus par de petites maisons d'éditions dont certaines (Les Éditions du Cerisier ou M.E.O.) semblent s'être fait une spécialité de ce genre d'ouvrages (ce dont témoigne le nombre de titres publiés). De la position périphérique du courant (post) migratoire dans le champ littéraire découle la présence dans une partie des œuvres (p. ex. *Zeida de nulle part*, *Rue des Italiens*, *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*, *Le Bouillon noir de ma mère*) de préfaces, souvent allographes, qui présentent les auteur(e)s et leurs textes et les recommandent à l'attention du public. Les préfaciers et préfacières interprètent le plus souvent les ouvrages en termes communautaires, en faisant des auteur(e)s des représentant(e)s ou porte-parole de leurs communautés nationales d'origine ou de la communauté des migrant(e)s. Il en va ainsi dès les premières œuvres du corpus, à savoir *Zeida de nulle part* et *Rue des Italiens*. Les traits formels de certaines œuvres, comme le recours fréquent à la première personne du pluriel (p. ex. dans *Rue des Italiens*, *Anatolia Rhapsody* ou *Les Aventures d'un musulman d'ici*), la systématisation du discours indirect libre (p. ex. dans *Dinddra*) qui permet d'intégrer la voix des personnages dans la narration, ou encore la présence d'un auteur collectif (dans *No woman's land* et *Nora, le chemin vers la lumière*), favorisent ce genre d'interprétation.

Interprétée de la sorte, la littérature (post)migratoire partage certaines caractéristiques, notamment ses dimensions communautaire et politique, avec la « littérature mineure », telle que définie par Deleuze et Guattari. De nombreux auteurs essaient moins de représenter une communauté qui regrouperait d'emblée tous les migrants en raison de leur statut commun que de problématiser l'existence de celle-ci (p. ex. à travers le motif du racisme entre immigré(e)s, présent notamment dans *Dinddra* et *Francesco et François*) ou alors d'établir une forme de communauté avec tous les Belges, voire tous les lecteurs et lectrices (p. ex. dans *Un fou noir au pays des Blancs* ou *Les Aventures d'un musulman d'ici*).

Un autre trait caractéristique de la prose (post)migratoire est la présence en son sein du sujet de la migration et du personnage du migrant/de la migrante. Ce dernier se caractérise par sa mobilité d'où la récurrence du motif du voyage dans les œuvres de notre corpus. Le déplacement du pays d'origine vers la Belgique est constitutif du statut de migrant(e) et il peut lui-même devenir l'objet du récit, surtout lorsqu'il s'agit d'une immigration illégale. Dans ce dernier cas, ce sont les vicissitudes de l'existence des clandestins qui sont racontées (p. ex. dans *À l'ombre des gouttes*, *Nora*, *le chemin vers la lumière* et *No woman's land*). Cependant, en général, dans le corpus belge, la marginalité sociale des migrant(e)s constitue plutôt l'exception que la règle. Même si l'explication des raisons de la migration, qu'elles soient économiques (p. ex. dans *Le Bouillon noir de ma mère*, *Dinddra*, *Les Enfants polenta*, *Et elle a voulu sa part*, *cette roche obscure*, *L'Italienne*, *Rue des Italiens*, *Un monde sur mesure*), politiques (p. ex. dans *De cendres et de fumées*, *Il ne portait pas de chandail*, *Les Mots de Russie*, *Pressé immobile*, *Retour à Muganza*, *Le Train des enfants*, la trilogie de Tuyêt-Nga Nguyên, *Un fou noir au pays des Blancs*), affectives ou multifactorielles (*À l'étranger*, *Da solo*, *Le Fils du péché*, *Sang mêlé* ou *Ton fils Léopold*, *Wanda*), donne lieu à la représentation des difficultés qu'ils rencontrent dans leurs pays d'origine, en Belgique, ils vivent le plus souvent une ascension sociale (l'accent y est mis particulièrement dans *Les Enfants polenta*, *Et elle a voulu sa part*, *cette roche obscure*, *Francesco et François*, *Les Aventures d'un musulman d'ici*, *Rue des Italiens* et *Wanda*). Leur portrait est rarement misérabiliste.

L'univers représenté dans la plupart des œuvres appartenant au courant (post)migratoire se caractérise par une dualité spatio-temporelle, il est étendu entre le passé dans le pays d'origine et le présent en Belgique (dichotomie particulièrement exploitée dans *Il ne portait pas de chandail*). Le motif du retour au pays des ancêtres introduit également la dichotomie spatiale dans le présent des personnages (p. ex. dans *À l'étranger*, *À l'ombre des gouttes*, *Anatolia Rhapsody*, *Les Aventures d'un musulman d'ici*, *Il ne*

portait pas de chandail, *Nuit d'encre pour Farah*, *Pressé immobile*, *Retour à Muganza*, *Le Retour de l'absent*, *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*, *Zeida de nulle part*). Sa récurrence en fait l'un des topoï de la littérature (post)migratoire. Le plus souvent, ce retour est démythifié, retrouver ce qu'on a laissé s'avérant impossible (thème explicitement abordé p.ex. dans *À l'étranger* et *Le Retour de l'absent*). Bien qu'il se solde par un échec, ce retour fournit un cadre compositionnel à de nombreux récits. Les lieux structurent les destins des personnages et les trames événementielles. La dichotomie entre la Belgique et le lieu d'origine a bien évidemment non seulement un aspect spatio-temporel, mais également culturel et anthropologique. Les différents espaces correspondent à des étapes dans l'existence des protagonistes et à des systèmes culturels et des identités distincts (ce qui est analysé notamment sur l'exemple d'*À l'ombre des gouttes* et *Nuit d'encre pour Farah*). Très souvent, ces identités sont décrites par leurs porteurs à l'aide de métaphores spatiales qui font penser à la notion de « tiers espace » de Homi Bhabha. Elles ne sont réductibles à aucun de leurs constituants géographiques, culturels ou nationaux, et se situent au-delà de toute dichotomie simplificatrice (ce qui est souligné p.ex. dans *Anatolia Rhapsody*, *Les Aventures d'un musulman d'ici*, *L'Italienne*, *Il ne portait pas de chandail*, *Ni langue ni pays*, *Le Retour de l'absent*, *Sang mêlé ou Ton fils Léopold*, *Sous le rideau*, *la petite valise brune* et *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*). Les appartenances se cumulent au lieu de s'exclure. Les personnages circulent entre ces appartenances multiples, remettant en question la métaphore des « racines » (explicitement critiquée dans *Dinddra*). Ils changent sous l'influence des Belges, mais ces derniers changent aussi sous leur influence (ce qu'illustre très bien *L'Italienne*). Les migrant(e)s complexifient ainsi la structure culturelle et linguistique de la Belgique, elle-même parfois désignée « pays de l'entre-deux ». L'identité fuyante des migrant(e)s possède donc de nombreux points communs avec l'identité belge, elle aussi complexe et non homogène. La conceptualisation de sa propre identité par les narrateurs et narratrices est fréquemment liée à leur projet d'écriture ce dont découle la présence dans les textes d'une dimension autoréférentielle (p.ex. chez Bielecki, Blasband ou Walachniewicz). L'écriture, explicitement thématisée, peut devenir l'une des réponses aux dilemmes identitaires qui taraudent les personnages, dans la mesure où elle reste en relation avec l'exploration de son propre passé et de celui de la famille.

En ce qui concerne la dimension linguistique des œuvres du corpus, le français constitue la langue principale, mais il est loin d'être la seule utilisée. Dans la majorité des cas, il voisine avec les langues des pays d'origine des auteur(e)s. Le caractère plurilingue de la prose (post)migratoire n'est

pas uniquement lié à la tentative de rendre de manière mimétique les parlers des personnages d'origine étrangère. Il s'agit d'une convention littéraire dans le cadre de laquelle seulement certaines répliques sont rapportées en langues étrangères. Il en résulte non pas une image «réaliste» de la situation linguistique dans les pays d'origine des migrant(e)s, mais une aura linguistique «exotique». Le plurilinguisme revêt deux formes principales : il peut être seulement déclaratif (lorsque le fait que le personnage parle une autre langue que le français est signalé, sans qu'il y ait un changement de code dans le texte, ce dont on trouve des exemples dans *Le Fils du péché*, *Rue des Italiens* ou *Ti t'appelles Aïcha, pas Jouzifine!*) ou effectif (quand le français coexiste réellement dans le texte avec d'autres langues ce qui est le cas dans la majorité des œuvres du corpus). Le plurilinguisme affecte la typographie et la structure des textes : les mots, expressions ou phrases hétérolingues sont imprimés en italiques et souvent accompagnés d'une traduction qui apparaît habituellement entre parenthèses ou en note de bas de page. C'est ainsi qu'est mise en place la figure du narrateur-traducteur. Les destinataires peuvent également être chargés d'effectuer eux-mêmes la traduction lorsque le texte est accompagné d'un glossaire ou d'un lexique (p. ex. dans *Bubelè*. *L'Enfant à l'ombre* ou *Sang mêlé ou Ton fils Léopold*). À côté du plurilinguisme apparaît une autre forme de contact entre les langues – l'interlangue (p. ex. dans *Dinddra*, *Rue des Italiens* ou *Soleil fané*). C'est une langue composite, formée d'éléments français et étrangers (p. ex. phonétiques, grammaticaux, lexicaux ou syntaxiques). Du point de vue linguistique, la prose (post)migratoire est donc hybride.

Dans la mesure où la migration est souvent conditionnée par des facteurs historiques, l'Histoire joue un rôle important dans la littérature (post)migratoire. Les personnages et narrateurs jouent parfois pour leur famille ou leur communauté un rôle proche de celui d'historiographes (p. ex. la narratrice des *Mots de Russie*). Bien entendu, il ne s'agit pas, en l'occurrence, d'une historiographie officielle. L'Histoire apparaît dans le cadre de pratiques mémorielles familiales. De nombreuses œuvres du corpus possèdent ainsi une dimension «istorique», pour employer un terme dû à Emmanuel Bouju, car ce sont les témoins des événements historiques qui les relatent à leurs proches et aux lecteurs et lectrices. Qu'il s'agisse de témoins premiers ou secondaires («témoins de témoins»), fiables ou problématiques (p. ex. enfants ou témoins qui refusent de témoigner dans la trilogie de Tuyêt-Nga Nguyễn), réels ou fictifs, c'est la convention du témoignage qui régit l'introduction de l'Histoire des pays d'origine dans la narration ce qui conduit à une subjectivisation du passé. Nous avons accès non pas à des comptes-rendus objectifs des faits, mais à une vision

personnelle des événements (p. ex. dans *Bubelè. L'Enfant à l'ombre, Les Mots de Russie, Pressé immobile*, la trilogie de Tuyêt-Nga Nguyễn). Leurs résonances affectives dans la conscience des protagonistes deviennent plus importantes que ces événements en soi. Les époques évoquées correspondent plutôt à un passé proche que peut embrasser la mémoire des témoins. Il s'agit de périodes décisives, ayant influencé le destin des personnages (Seconde Guerre mondiale, guerre d'Indochine, révolution iranienne, etc.), d'où l'importance de la dimension subjective.

Un autre aspect typique de la prose (post)migratoire est son caractère autobiographique ou autofictionnel. Elle constitue une transposition du vécu des auteur(e)s ou de leurs ancêtres. De nombreux textes remplissent les critères définitoires de l'autobiographie fixés par Philippe Lejeune, tant en ce qui concerne leur forme (prosaïque), leur sujet (histoire d'un individu), la situation de l'auteur(e) et le statut du narrateur (l'identité onomastique entre l'auteur(e), le narrateur et le protagoniste ; un récit rétrospectif). Le caractère autobiographique des textes est parfois explicitement postulé en leur sein ou dans le paratexte (sous-titres, épigraphes, préfaces, paratextes éditoriaux, etc.). Ce sont les dédicaces qui constituent à ce propos un élément textuel particulièrement révélateur : elles instituent un circuit communicationnel supplémentaire, intrafamilial, en posant les membres des familles des auteur(e)s comme destinataires privilégié(e)s (p. ex. dans *Anatolia Rhapsody, Le Bouillon noir de ma mère, Et elle a voulu sa part, cette roche obscure, Faux témoignages, Récits des hommes libres, Retour à Muganza, Le Retour de l'absent, Sous le rideau, la petite valise brune, Zeida de nulle part*). Comme c'est la vie des auteur(e)s qui constitue habituellement la matrice structurelle des œuvres, les événements relatés ne s'inscrivent pas d'ordinaire dans une structure dramatique classique. Les intrigues se composent d'épisodes relativement indépendants ou micro-histoires reliées par la personne du héros-narrateur. Il s'agit souvent d'anecdotes choisies parmi les souvenirs pour leur valeur pittoresque et non dramaturgique. Elles sont parfois racontées de manière non chronologique car le récit reste gouverné par la logique affective ce dont peut résulter une structure temporelle et compositionnelle très complexe (elle l'est particulièrement dans *La Nuit par défaut, De cendres et de fumées, Les Mots de Russie* et *Il ne portait pas de chandail*). Dans la mesure où la plupart des œuvres analysées ne sont pas des histoires individuelles mais familiales, elles s'apparentent également à des sagas. Au centre se trouve habituellement un héros-narrateur venant d'une famille d'immigrés et racontant sa vie et celle de ses proches, selon le principe des « hommes-récits », pour reprendre une formule de Tzvetan Todorov.

En plus du pacte autobiographique, la majorité des œuvres analysées proposent un pacte de lecture référentiel, en se référant à la réalité extratextuelle. À titre d'exemple, Mina Oualdhdj énumère les sources référentielles de certains épisodes de son livre ; Malika Madi recourt à la fiction du non-fictif (convention authentifiante caractéristique des romans du XVIII^e siècle). Le pacte référentiel dote les textes du corpus d'une valeur épistémologique. La fonction explicative de l'instance narrative s'y trouve accentuée. Certains narrateurs ont des prédispositions particulières pour la remplir, p. ex. en raison de leur profession (ceux de *Rue des Italiens* et des *Aventures d'un musulman d'ici* sont sociologues, celui du *Retour de l'absent*, psychologue). Ils établissent une relation didactique avec leurs destinataires et leur fournissent surtout des renseignements de type sociologique et ethnologique sur les pays d'origine des personnages ou la communauté des immigré(e)s (rituels religieux, formes de sociabilité, patrimoine légendaire, cuisine, relations entre les sexes, etc.). Cette dimension « explicative » vient du contexte de publication du texte (post)migratoire : étant publié dans le pays d'accueil, il se réfère à des réalités du pays d'origine des migrant(e)s, et, de ce fait, se transforme en une sorte d'essai sur ce dernier ou sur la culture des immigré(e)s. À partir d'exemples individuels, les narrateurs et narratrices effectuent des extrapolations et formulent des vérités générales. Cette tendance est particulièrement visible dans *Anatolia Rhapsody*, *Le Train des enfants* ou *Le Retour de l'absent*. Les fragments narratifs y alternent constamment avec des fragments discursifs, relais d'un savoir. Abdellatif Lekhder présente même son livre comme une « anthropo-analyse » et y insère des schémas explicatifs quasi scientifiques.

En conclusion, l'on constate que la prose (post)migratoire n'est pas un genre, les traits caractéristiques relevés ne sont donc pas de nature générale, mais constituent des tendances qui se laissent remarquer du fait de leur récurrence. La poétique de la prose (post)migratoire est difficilement cernable à l'aide de schémas fixes dans la mesure où sa spécificité consiste en son caractère hybride : elle partage des propriétés avec de nombreuses formes littéraires, sans être réductible à aucune d'entre elles. Elle échappe aux catégories rigides, qu'elles soient nationales ou esthétiques. Elle constitue un phénomène littéraire intéressant parce que s'y focalisent de nombreuses tendances de la littérature contemporaine. Reste à savoir si son développement est momentané et lié à l'intensification de la mondialisation ou s'il n'est qu'une étape d'un processus plus vaste qui mènera à une transformation en profondeur des champs littéraires selon une logique postnationale.

L'idée principale de la seconde partie, intitulée « Migrations d'écrivains belges francophones face à la crise identitaire (Conrad Detrez, Eugène

Savitzkaya, René Kalisky et Jean-Claude Pirotte)», est d'étendre l'étude présentée dans la première partie du livre à des écrivains qui ont quitté la Belgique. Cette fois-ci, nous nous concentrons sur les mouvements migratoires résultant de la crise de l'identité culturelle belge, qui se sont toujours reflétés dans la littérature francophone.

Le premier chapitre est consacré au débat sur l'état de la littérature belge qui s'est déroulé dans les années 1976–1986. Un aperçu panoramique des événements de cette décennie a permis de capter la voix d'une nouvelle génération d'écrivains qui a osé contester le discours officiel ainsi que le caractère marginal voire périphérique des lettres belges et qui a appelé à l'acceptation de leur caractère hétérogène. Les dilemmes identitaires sont envisagés non seulement à l'échelle mondiale, mais aussi en relation avec ce que l'on appelle «les petites patries», dont Liège reste l'exemple le plus emblématique. Nous insistons sur le fait qu'après la formation de la Belgique en tant qu'État fédéral, composé de trois communautés différentes, les modernistes ont manifesté une indifférence progressive à la question de l'identité. En conséquence, la génération issue du mouvement de la *belgitude* a finalement réussi à détrôner «l'esprit» du Groupe du lundi et à prendre le contrôle des structures littéraires émergentes qui ont rapidement fixé de nouvelles priorités.

Une attention particulière est portée à l'aspect le moins étudié de la migration des écrivains belges de langue française de la fin des années 1960 pour qui l'exploration du monde est associée à une faim encore insatisfaite de connaître d'autres civilisations, surtout non européennes. À cet égard, il suffit de mentionner les auteurs belges contemporains les plus lus, à savoir Amélie Nothomb ou Jean-Philippe Toussaint, ainsi que ceux moins connus, tels que Simon Leys ou Éric Durnez – le créateur du groupe littéraire «Écritures vagabondes».

Le début d'une nouvelle ère peut être vu dans les mouvements de mai 1968, suivis du processus de fédéralisation du pays où le problème de l'expatriation est revenu dans les conflits autour de l'identité littéraire. L'indépendance des écrivains belges, mise en cause jusqu'à présent, a gagné de nombreux alliés, et leur attitude dialectique n'a pas empêché une sortie de l'espace français, mais a popularisé l'ouverture à la diversité culturelle.

Dès lors, dans la littérature francophone de Belgique, il y a aussi une place pour les écrivains qui ont quitté leur terre, essayant de la retrouver dans leurs romans. Ce sont les cas de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya, Jean-Claude Pirotte et René Kalisky. Chacun d'eux, avec un sens différent de sa propre identité et un degré d'implication variable, joue un rôle important dans la création d'une nouvelle histoire de la littérature belge.

Belges, Européens ou citoyens du monde, ces écrivains migrants ont une prédilection particulière pour le partage avec le lecteur de leur propre expérience de franchissement des frontières physiques et identitaires. Quel que soit leur statut – celui d'exilé, d'émigrant ou de voyageur – le contact avec les milieux culturels étrangers a obligé chacun d'entre eux à « vérifier » sa propre identité. À son tour, l'expérience acquise au cours de longues pérégrinations a stimulé leur recherche dans le domaine des techniques d'écriture. L'absence d'un modèle homogène dérivé de la tradition littéraire, et donc la facilité de s'inspirer de l'extérieur, ont eu un impact durable sur les spécificités contemporaines de la littérature belge francophone, contribuant à l'épanouissement des œuvres autobiographiques, dont Pierre Mertens a été le seul à faire l'éloge dans la dernière décennie du XX^e siècle. Il convient de souligner ici que l'écriture de soi, pratiquée selon des règles hétérodoxes, est née en Belgique bien avant que les critiques français décident de baptiser cette forme littéraire « autofiction ».

Dans les années soixante-dix du XX^e siècle, la littérature belge de langue française faisait partie intégrante de la culture française et était perçue comme littérature périphérique. Grâce à des auteurs comme Detrez, Kalisky, Savitzkaya et Pirotte, dont les œuvres sélectionnées constituent le matériau analytique de ce chapitre, la littérature belge a retrouvé son autonomie. Migrant à travers le monde, chacun d'eux apprend à se connaître à travers une activité littéraire, découvre un lien profond avec sa région ou y reste indifférent, et enfin, situe et montre la Belgique dans une nouvelle relation avec soi-même. Créer en dehors de son propre pays n'est plus une gêne mais devient un atout. Leurs pratiques d'écriture, oscillant souvent entre l'autobiographie et la fiction, sont analysées dans le deuxième volet de cette partie. L'objectif est de montrer la complexité des problèmes d'identité auxquels est confrontée la nouvelle génération d'écrivains belges francophones.

À cet égard, un cas intéressant est la figure de Conrad Detrez qui, dans ses articles de presse, nie le caractère unitaire de la Belgique, expose ses paradoxes et exprime haut et fort son attachement à ses racines, sa Wallonie natale. Sa célèbre « Fureur de Wallon », proclamée par l'auteur sur les pages du quotidien *Le Monde*, a été largement diffusée en Belgique. Sa trilogie autobiographique, que composent *Ludo*, *Les Plumes du coq* et *L'Herbe à brûler*, a été considérée comme un exemple d'œuvre moderne constituant l'héritage de la littérature belge francophone. L'introduction d'éléments fictifs dans un récit de nature autobiographique lui a facilité son auto-analyse et, par conséquent, la détermination de sa propre identité dans le contexte des événements historiques. Ces trois romans classés

chronologiquement constituent trois étapes qui mènent de la question « Qui suis-je ? » à la réponse « Je suis belge » ce qui prouve que la quête de sa propre identité est indissociable de la recherche de sa patrie. Des pages du cycle romanesque detrezien émerge l'image d'un citoyen du monde aux racines mixtes, wallonnes et flamandes, fédéraliste belge, Français naturalisé, sympathisant des pays du Tiers Monde, missionnaire, journaliste, enseignant, diplomate et... écrivain. Son talent extraordinaire a été apprécié par presque tous les partisans du mouvement de la *belgitude*, qui ont vu en Detrez l'espoir d'une écriture révolutionnaire dans la phase dialectique naissante, selon le classement de Jean-Marie Klinkenberg. Aujourd'hui, son « autobiographie hallucinée » est l'un des paradigmes identitaires les plus précieux et intéressants de l'histoire moderne de la littérature belge de langue française.

Dans le volet suivant de cette partie, nous analysons l'œuvre romanesque d'Eugène Savitzkaya afin de dégager les stratégies mises en place qui permettent aux citoyens d'un pays multiculturel d'éprouver le sentiment d'appartenir à un groupe dépassant les frontières de la région tout en conservant la spécificité que chacun est en droit de revendiquer. Ainsi, les romans de cet auteur, représentant de l'école minimaliste, s'inscrivent à plusieurs égards dans la littérature moderniste qui se fait le pendant de la littérature nationale. Celle-ci devient à son tour un instrument devant promouvoir une identité et une unité, à la différence près que ces dernières se vivent désormais dans la diversité assumée et dans un rapport lucide plutôt que dans la rivalité. La jeune génération d'intellectuels, en l'occurrence, est devenue de plus en plus indifférente aux dilemmes identitaires taraudant des collègues plus âgés. Ils n'ont pas renié leurs racines, mais ils ne les ont pas trop manifestées. Ils étaient plus intéressés par la traversée des frontières dans l'expression littéraire que par l'établissement de leur appartenance à une ville, une région ou un pays. Eugène Savitzkaya, jeune poète aux racines slaves, est alors remarqué par les élites littéraires qui aiment sa modernité, appréciant en lui principalement son travail de déconstruction du langage. L'identité oscillante du narrateur permet à l'auteur de concentrer son attention sur un seul épisode délimitant un cercle d'images et d'associations qui peuvent également être rejouées à plusieurs reprises. Grâce au relâchement de la relation entre l'auteur, le narrateur et le héros, son travail s'inscrit dans un discours autobiographique moderne.

Un autre auteur dont les œuvres sont étudiées dans ce chapitre est René Kalisky, un descendant de Juifs polonais, qui a également connu des dilemmes identitaires liés à son origine. Le multiculturalisme est devenu l'un des thèmes phares de son travail littéraire. La question juive était

extrêmement importante pour l'auteur, marqué par un drame familial, mais elle ne remettait pas en cause son appartenance à un pays dans lequel il aimait être un Belge et un Juif errant. Nous soulignons également le rôle particulier joué par Kalisky dans la reconstruction du patrimoine national, en postulant la reconnaissance du dernier prince bourguignon, Charles le Téméraire, comme mythe fondateur de la Belgique multiculturelle moderne. Dans ce cas, l'auteur s'intéresse davantage aux questions de justice sociale qu'à l'établissement d'une affiliation nationale. Il ne participe pas directement au débat sur la crise de l'identité nationale, dont les sources, selon lui, remontent jusqu'à la chute historique du premier projet de création d'un État autonome. Dans la dernière déclaration publique avant sa mort, dans *La Quinzaine littéraire*, sur un ton provocateur, Kalisky ne s'aligne pas sur les interprétations de grands écrivains belges niant l'existence de l'État, il appelle plutôt à combattre une telle attitude, revendiquant la *Belgique malgré tout*.

Le dernier chapitre de cette partie présente le personnage et l'œuvre de Jean-Claude Pirotte dans le contexte des changements politiques et sociaux de son époque. Le poids de ses expériences, qui est une conséquence de son conflit avec le barreau, ainsi que ses débuts littéraires assez tardifs l'ont fait oublier dans le débat sur la crise identitaire. Pourtant, cet auteur banni a fait de sa patrie le *leitmotiv* de ses romans. Brisant les liens qui l'attachent à la terre natale, il recrée de loin une image colorée de celle-ci, objet qu'il aimait et détestait à la fois. Sa narration, basée sur des légendes et le passage constant des frontières, ignore les réflexions sur la Belgique, mais elle s'inscrit dans le cadre de la littérature migratoire qui fait revivre l'éternelle et utopique Lorraine. L'auteur se pose également des questions sur sa propre identité, qu'il essaie de définir, rappelant des épisodes de sa vie, donnant un sens à son existence, et en même temps facilitant le processus d'autodétermination. La fragmentation des souvenirs l'aide à donner de la cohérence à ses expériences de vie et à se retrouver à travers l'écriture.

En conclusion, nous constatons que, pour les écrivains de la jeune génération du dernier tiers du XX^e siècle, la détermination de leur propre « je » était l'un des fils conducteurs du discours littéraire de la littérature belge francophone. La recherche de leur identité, envisagée en termes d'ouverture, de polyphonie et d'engagement, a donné lieu à la reconstruction de leur propre patrimoine culturel.

La dernière partie de ce livre est consacrée à Marian Pankowski – romancier, poète, dramaturge, traducteur, publiciste, critique et slaviste, né en 1919 à Sanok et décédé en 2011 à Bruxelles. Rappelons qu'il fut arrêté pendant l'occupation allemande de la Pologne et emprisonné dans les

camps de concentration d'Auschwitz, Gross-Rosen, Dora-Nordhausen et Bergen-Belsen, après la guerre, il s'est installé en Belgique, où il a obtenu son diplôme d'études slaves et a commencé à travailler à l'Université libre de Bruxelles, en passant par tous les niveaux de la carrière académique, jusqu'au titre de professeur et au poste de directeur des études slaves à l'ULB. Fortement impliqué dans la vie littéraire et artistique de la Belgique, il n'a cependant pas rompu ses liens avec la Pologne qu'il visitait régulièrement, depuis 1958. Il a collaboré avec les revues *Kultura* de Paris, *Wiadomości* et *Oficyna Poetów* de Londres, tout en publiant dans des revues scientifiques en Pologne. Ses poèmes, sa prose et ses œuvres de théâtre, qui constituent dans la bibliographie polonaise un ensemble de plusieurs dizaines de volumes, ont été traduits en français, allemand, néerlandais et anglais.

Sa situation de dualité biographique et artistique nous fait réfléchir à la question de l'appartenance et de l'identité : si on est présent et si on publie « ici » et « là-bas » en même temps, où est-on, en fait ? Est-ce « entre » les deux ou bien « hors » de toute classification ? Pankowski semble choisir son propre chemin : libéré des devoirs d'un écrivain strictement « polonais » (en Pologne « un citoyen est avant tout un homme croyant et un patriote », dit-il), il voit ses devoirs d'un œil nouveau – il devient un dépositaire polonais des valeurs de la culture européenne. Certes, il ne peut pas s'arracher entièrement aux problèmes de la littérature nationale en Pologne et celle d'émigration ; il ne peut pas non plus faire abstraction de son appartenance à cette même littérature. Cependant, il ne se reconnaît ni parmi les écrivains exilés, pathétiques et sentimentaux, ni parmi ceux qui adaptent leur art aux exigences politiques pour forger un outil destiné à une pédagogie de masse : « Je me sens marginal et subversif par rapport à cette littérature 'étatisée' et 'nationalisée' ». Il veut plutôt, comme Witold Gombrowicz par exemple, libérer les Polonais des chaînes de la polonité.

Le fait de vivre loin de son pays d'origine – mais surtout de vivre en Belgique plus que nulle part ailleurs – se révèle être son plus grand avantage. Avec le temps, c'est dans cette nouvelle patrie qu'il se sent « libéré du double carcan polonais d'un patriotisme exacerbé et d'une religiosité dogmatique ». Qui plus est, à l'université, il reçoit une leçon « d'objectivité et d'honnêteté intellectuelles » et il adhère à « cet état d'esprit bruegelien ».

C'est dans ce cadre qu'il fait les premiers pas de sa socialisation et devient très vite un citoyen belge qui s'y sent à l'aise. Certains publicistes et lecteurs belges le confirment : « Il a trouvé, chez nous, un terreau idéal pour s'y transplanter. Le pays de Brueghel, de Rops, de Verheggen, était la terre d'élection qu'il lui fallait », admettent-ils. Et pourtant, Pankowski préfère

rester indépendant même parmi ses nouveaux concitoyens, se révélant un observateur perspicace et critique de la vie quotidienne et des secrets bien cachés. Un journaliste belge souligne : « Pankowski trouve dans sa seconde patrie une inépuisable réserve d'étrangetés. Car Pankowski [...] laisse entendre que le petit paradis belge pourrait bien n'être que la face visible et avouée d'un enfer qui, pour être clandestin, n'en est pas moins effroyable ».

Ce non-conformisme de l'homme et de l'artiste (que Pankowski doit à son idole – le poète Bolesław Leśmian) est bien visible dans ses œuvres, tel le roman *Un vieil avenir* (*Gość*). Le protagoniste principal, un certain Jan, immigré d'origine slave dans un Royaume européen qu'il n'est guère difficile d'identifier à la Belgique, malgré des encouragements et des pressions constants des autorités et de la presse, refuse de devenir citoyen de son pays d'accueil parce qu'il a peur de perdre sa propre identité. Cela introduit une grande confusion, et même une panique : en fait, il est aux prises avec les mesures d'assimilation forcée, édictée par l'administration du pays, il s'oppose à cet univers aseptisé, rationalisé, où toute émotion est gommée.

Comme son héros, Pankowski lui-même veut toujours conserver son statut libre et équivoque, statut non-défini en tant qu'artiste. Cela peut résulter du fait qu'il vient de la région des Carpates polonaises, aux confins de la Pologne d'avant-guerre, où cultures, religions et langues se mélangeaient. Cette « bâtardise » (un des mots favoris de Pankowski) des identités lui correspond parfaitement, lui-même restant un « bâtard » européen qui évite le confinement dans le cadre de la nationalité et de l'écriture. Il esquive et joue avec ses lecteurs, tout en restant « entre » des catégories claires et opposées. C'est pourquoi, on découvre chez lui tant de paires d'opposés entre lesquels il se déplace constamment – de même que ses personnages.

Pour n'en citer que quelques exemples, rappelons les oppositions et les dualités les plus fréquentes : ici-là, Polonais-exilé, le nôtre-l'étranger, Patrie-Utérie, mémoire nationale-conscience personnelle, Eros-Thánatos, culture-nature, eschatologie-scatologie, esprit-corps, sentiment-physiologie, conformisme-confrontation, conservateur-anarchique, conventionnel-marginal, sophistiqué-cru, décent-pervers, savoir-croire, humaniste-hédoniste, Jour-Nuit, *sacrum-profanum*, ordre-chaos, sérieux-rire, bourreau-victime, masculinité-féminité, hétérosexuel-homosexuel, chevalier-macho, dame-écolière, platonique-obscène, froideur-lyrisme, honnête-artificiel. Et la liste n'est évidemment pas exhaustive.

Pankowski semble donc se mouvoir, et avec réussite, entre ces nombreuses combinaisons ; son identité réside quelque part « parmi » elles, jamais

précisément attachée à une catégorie concrète. Ou presque... Puisqu'il y a quand même une notion, très chère à l'écrivain et à laquelle il attribue son signe de singularité, son « label » : c'est la langue, ou plutôt le Langage – toujours écrit avec un L majuscule (le mot *Mowa* en polonais). En fait, c'est un mélange bien unique de mots dialectaux, d'archaïsmes et de néologismes, d'idiomes de Sanok et d'expressions régionales, de vieux polonais baroque aussi, de mots recherchés et vulgaires, bref – c'est un style où le noble voisine avec le familier, un discours polyphonique, ludique, dérisoire et parfois scatologique (Pankowski emploie aussi d'autres adjectifs : « subversif, souterrain, nocturne, mystérieux, plébéen »). C'est une sorte de paradigme linguistique dont il fait un objet de culte, ce langage marqué par le rite et possédant une force motrice essentielle pour ses personnages et pour lui-même.

C'est dans ce Langage bien particulier que Pankowski va au-delà des distinctions essentielles « ici » – « là », « nous » – « eux », « le nôtre » – « l'étranger », etc. Et c'est dans ce Langage – bâtard mais bien à lui – qu'il retrouve finalement son identité et l'enregistre pour de vrai.

Spis treści

Słowo wstępne	5
1. Poza zasadą tożsamości? O współczesnej prozie (post)migracyjnej we francuskojęzycznej Belgii (1985–2018)	13
1.1. Kwestia definicji	13
1.2. Kierunki badań nad literaturą (post)migracyjną	17
1.3. Nurt literatury (post)migracyjnej w Belgii	22
1.4. Kontekst wydawniczy i odbiorczy tekstów oraz ich charakter wspólnotowy i polityczny. „Ku literaturze mniejszej”	24
1.5. Tematyzacja migracji i postać migranta	35
1.6. Od struktur binarnych do „trzeciej przestrzeni”. Rozdwojenie czasowo-przestrzenne i tożsamościowe oraz jego przekraczanie	42
1.7. Autotematyzm	54
1.8. Język(i) prozy (post)migracyjnej. Wielojęzyczność i międzyjęzyczność ..	57
1.9. Literatura historyczna czy „istoryczna”?	62
1.10. Autobiografia, autofikcja, saga i struktura epizodyczno-anegdotyczna ..	70
1.11. Pakt referencjalny, walory poznawcze i elementy dyskursywno-eseistyczne	78
1.12. Podsumowanie	85
2. Migracje francuskojęzycznych pisarzy belgijskich wobec kryzysu tożsamości (Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya, René Kalisky i Jean-Claude Pirotte)	87
2.1. Belgijscy wygnańcy z „bezpiecznej” Belgii	87
2.2. Liège, „mała ojczyzna” – dylematy tożsamościowe regionalistów	97
2.3. Conrad Detrez wobec tożsamości regionalnej	100
2.4. Podróż Conrada Detreza w poszukiwaniu siebie	101
2.5. Autobiografia halucynacyjna Conrada Detreza	108

2.6. Eugène Savitzkaya – „beziemienny” obywatel wielokulturowego kraju . . .	113
2.7. Tożsamość odnaleziona?	116
2.8. Przekraczanie granic językowych w poszukiwaniu tożsamości	120
2.9. Pamięć i tożsamość – René Kalisky wobec kwestii żydowskich	122
2.10. Kalisky – kontestator tożsamościowej pustki	126
2.11. Jean-Claude Pirotte wobec tożsamości narracyjnej	133
2.12. Podsumowanie	138
3. Poza dyskursem „swój-obcy”. Mariana Pankowskiego	
hybrydyczna tożsamość bycia „pomiędzy”	143
3.1. „Tu” i „tam” – czyli gdzie?	144
3.2. Oswajanie „obcego”	147
3.3. Zdejmowanie masek	152
3.4. Ani „tu”, ani „tam” – czyli paneuropejskość	157
3.5. Dwoistości i antynomie	162
3.6. Od języka do Mowy, czyli tożsamość odnaleziona	167
3.7. Podsumowanie	172
Zakończenie	175
Bibliografia	177
Résumé en français	191

Troje polskich romanistów z Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie podjęło się ambitnego przedsięwzięcia – spojrzenia na tożsamościowe uwarunkowania literatury (post)migracyjnej powstałej w języku francuskim w Belgii ostatnich dziesięcioleci. Uznanie przez autorów niniejszej książki właśnie Belgii za szczególnie obszary geopoetycki na współczesnej mapie „migracji tożsamościowych” pozwala im zapytać jednocześnie o kondycję człowieka jako *homo migrans*. Praca obejmuje rozległe spektrum tematyczne, stanowi przegląd strategii narracyjnych i motywacji pisarskich twórców migrantów, odnajdujących w Belgii swoją – zazwyczaj pełną nowych wyzwań – ziemię obiecaną. Nie pominięto także literackich świadectw migracji „belgijsko-belgijskich”, których analiza pozwala lepiej zrozumieć najnowsze tendencje literatury odnoszącej się do tytułowej problematyki. Warto podkreślić, że praca jest nie tylko pierwszym polskim opracowaniem dotyczącym belgijskiej literatury migracyjnej, ale także pierwszą próbą kompleksowego ujęcia problematyki migracji obecnej w literaturze francuskojęzycznej Belgii podjętą w skali międzynarodowej.

Ze wstępu Stanisława Jasionowicza

Praca wypełnia lukę na polskim rynku wydawniczym związaną z brakiem kompleksowego, syntetycznego i zinterpretowanego zgodnie z najnowszymi kierunkami badań opracowania dotyczącego kwestii tożsamości oraz twórczości literackiej belgijskich imigrantów i emigrantów. [...] Mamy do czynienia z pierwszą w Polsce tak wielostronną, pogłębioną i kompetentną prezentacją francuskojęzycznej literatury (post)migracyjnej Belgii. To bardzo wartościowe studium, celnie ukazujące specyfikę tej literatury, wnoszące wiele oryginalnych spostrzeżeń. [...] Pionierski charakter monografii z pewnością zostanie dostrzeżony i doceniony nie tylko przez polskich romanistów zajmujących się literaturami frankofońskimi, ale także przez wszystkich filologów zainteresowanych współczesnymi przemianami rzeczywistości literackiej, a w szczególności tematem tożsamości i wielokulturowością.

Z recenzji dr hab. Renaty Bizek-Tatary, prof. UMCS

Książka jest trzecim tomem serii Imaginarium, podejmującej w duchu interdyscyplinarnym i porównawczym problematykę tendencji kultury zachodniej oraz wytwarzanych przez nią konceptów, systemów wyobrażeń i wizji świata.

