



Agata Mrowińska

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0002-6802-694X

## Pakt z czytelnikiem, relacja i przekład. O przekładzie kulturowym *à la Tout-Monde* w twórczości Patricka Chamoiseau

„Pisać to: wprowadzać swe Miejsce do materii świata” (Chamoiseau, 2021: 217) – tak martynikański autor i intelektualista, Patrick Chamoiseau, rozumie swą rolę jako twórcy literatury. W przekonaniu tym kryje się coś więcej niż odbicie kolonialnego i postkolonialnego podziału świata na centrum i peryferia. Coś więcej, a nawet coś innego, gdyż Chamoiseau daleki jest postrzegania swej małej, rodzimej wyspy, „wulkanicznej łuski”, jako oddzielonej i marginalnej w stosunku do głównych nurtów wydarzeń globalnego świata, wyspy na uboczu historii i dominujących, wielkich narracji:

To ja, tak, ja we własnej osobie, pochodzę z Antyli, z kraju-Martyniki, wulkanicznej łuski niezbyt dużych rozmiarów, która ma morze od wschodu, jak i od zachodu, gdzie niebiesko jest tak w górze, jak i na dole, odczytałem krajobrazy, w których szmerzą nasze historie [...].

(Chamoiseau, 2021: 33, tłum. A.M.)

Przeciwnie, podążając za refleksją antyjskiego filozofa, także Martynikańczyka, Édouarda Glissanta, rozpoznaje w procesach kreolizacji kulturowej model dla współczesnego świata, świata dekonstruującego historyczne i kulturowe dyskursy i ich monokulturowe projekcje tożsamości (Bhabha: XLI, 90). Obaj autorzy proponują inną wizję jednostki i wspólnoty, w której, analogicznie do

koncepcji Gillesa Deleuze'a i Félix'a Guattariego, tradycyjną tożsamość-korzeń zastępuje kłącze:

ryzom jest korzeniem łzej wrośniętym, rozpostartym w postaci sieci w ziemi i na powietrzu (...). Pojęcie ryzomu uwzględnia zatem fakt zakorzeniaenia, ale odrzuca ideę totalności korzenia. Myślenie ryzoforyczne byłoby podstawą tego, co nazywam poetyką relacji, według której wszelka tożsamość rozciąga się na związek z Innym.

(Glissant, za: Kwaterko: 180–181)

Kłącza w Glissantowej koncepcji całego-świata (fr. *Tout-Monde*)<sup>1</sup> łączą się w dynamicznych, wielokierunkowych relacjach, które w sposób nieprzewidywalny przekształcają elementy kultur i tożsamości (Glissant: 33–34).

„Wprowadzanie” w piśmie, które wyróżnia Chamoiseau jako swe autorskie funkcję i cel, nie jest introdukcją ani zaproszeniem, lecz tworzeniem i przekształcaniem zawiązanych już relacji. Jego miejsce-Martynika nie wymaga przedstawienia, ale wzbogaca zbiór światowych reprezentacji lokalności, uzyskując jednocześnie przedłużenie własnego istnienia, jak i nową formę. To pisarskie zadanie – nadawania „życia po życiu” kulturowym tekstom i bytom, które odkształcają przestrzeń je przyjmującą – przypomina *Zadanie tłumacza*. W tej klasycznej już dla rozumienia roli przekładu w świecie wielokulturowym i wielojęzycznym pozycji Waltera Benjamina autor „stwierdza, że przekład to procedura zbawcza, która zapewnia pojedynczemu utworowi albo narracji kulturowej przetrwanie, dalsze życie, choć będzie to życie w formie przetworzonej czy zmienionej” (Brodzki: 8). To poszerzone, metaforyczne pojęcie przekładu (Bassnett: 9), które rozwija się w badaniach postkolonialnych i antropologiczno-kulturowych od lat 90. (Brodzki: 10), trwale naznaczy humanistyczne myślenie o naturze wymian i przemian kulturowych. Odtąd „[p]rzekładu nie postrzega się już jako wąskiego obszaru procedur technicznych o znaczeniu

---

<sup>1</sup> Takie spolszczenie terminu proponuje Agnieszka Włoczewska w *Małym leksykonie pojęć i terminów frankofońskich*: „Cały-świat nie jest nowym systemem myślowym, lecz językiem towarzyszącym zjawisku transferów kulturowych, pozwalającym wyrażać rzeczywistość w nowy sposób, stosownie do czasów. Kryje się w nim założenie, że w dobie częstych wzajemnych kontaktów i wielostronnych relacji zjawisko kreolizacji dotyczy wszystkich, każdy naród/grupa podlega wpływom innych narodów/grup, wzbogacają się one wzajemnie” (Włoczewska: 63–64).

wyłącznie specjalistycznym czy lokalnym, lecz raczej jako aspekt wszelkich transakcji międzykulturowych – od najbardziej dobroczynnych po najbardziej złowrogie” (Brodzki: 9–10). Przekład staje się metodą pertraktacji, aktywnego, dynamicznego, twórczego zawiązywania (a także przekształcania) relacji. Pisarz jako twórca narracji o własnej (uznanej za własną) lokalności staje wobec czytelnika w roli kulturowego tłumacza, poddając odbiorcę tekstu formacji, która pozwoli mu przyswoić napotkaną inność. Autor-tłumacz doprowadza więc do sytuacji nowego, kulturowego spotkania, jednocześnie patronując mu i dyktując jego warunki. Przekładoznawca, eseista i tłumacz Jerzy Jarniewicz zauważa:

Jeśli działalność tłumacza ma mieć sens, to chyba tylko wtedy, gdy – mówiąc językiem Antoine’a Bermiana – umożliwia „doświadczenie obcego”. Tłumacz ustanawia stosunek tego, co swojskie, do tego, co obce, nie niwelując obcości ani nie pozwalając, by została ona wchłonięta przez to, co dawno rozpoznane i rodzime.

(Jarniewicz: 9)

Chamoiseau przyszedł na świat w Fort-de-France, stolicy Martyniki (w języku taino: Matinino), trzeciego grudnia 1953 roku. Do tego szczególnego – geograficznie, kulturowo, literacko, językowo i politycznie – miejsca na mapie świata nieustannie powraca tak w prywatnym życiu, jak i literackiej wyobraźni, inspirowany tajemnicami krajobrazu i kultury swego pochodzenia (wśród których do dziś zamieszkuje). Matinino/Martynika w momencie narodzin pisarza dopiero co przekształciła się z kolonii Francji we francuskie terytorium zależne, jeden z zamorskich departamentów metropolii – „kraju czterech pór roku” (Chamoiseau, 2016: 54). To właśnie etap departamentalizacji, rozpoczęty w tym regionie w 1946 roku (proces, który objął na Karaibach jednocześnie Gwadelupę, a poza nimi – Gujanę Francuską i Réunion), stanowi społeczno-ekonomiczne tło dla rzeczywistości, którą Chamoiseau podejmuje się ująć w swych kolejnych powieściach (a także, według jego diagnozy, jeden z głównych zajmujących go problemów) (Knepper: 10). Ówczesne przekształcenia gospodarcze, przekładające się na zmiany w codzienności mieszkańców wyspy, naznaczają myślenie martynikańskiego pisarza o układach sił i oddolnych wobec nich reakcjach, które formują karaibski świat. Choć bogata pisarska, eseistyczna i dramaturgiczna twórczość martynikańskiego pisarza (w której polski czytelnik rozpozna powieść *Texaco*, nagrodzoną Prix Goncourt w 1992 r.

i przetłumaczoną siedem lat później przez Adama Szymanowskiego) wciąż nie daje się sprowadzić do zamkniętych klasyfikacji i ustalonej estetyki, można wyznaczyć, do czego nieustannie próbuje się przybliżyć. Wszechobecność polifonii w narracjach tworzonych przez Chamoiseau służy autorowi do zapisania złożonej sieci głosów i realiów (świata władzy i życia poza prawem, realiów politycznych, ekonomicznych, społecznych, kulturowych, historycznych, artystycznych i jednostkowych) miejsca-Martyniki. Autor przekracza granice gatunkowe i horyzont czytelniczych oczekiwań w poszukiwaniu nowej, niezdobytej jeszcze przestrzeni kulturowej. Kreuje poprzez nią sferę nieustannego dialogu wyrażającego immanentną wyspiarską tożsamość z tym, co dla niej wewnętrzne i zewnętrzne, dialogu między jej lokalnością a otwartością na współtworzenie całego-świata (którego nazywam za Bhabhą także trzecią przestrzenią, Bhabha: 24). Chamoiseau podejmuje się przetworzenia fragmentów karaibskiej kultury w nowy, autorski wzór, w którym echo historii miesza się z jednostkowymi doświadczeniami stawania-się-w-świecie.

Jeden z najważniejszych głosów, którego echo w twórczości Martynikańczyka nieustannie powraca<sup>2</sup>, stanowi głos historycznej figury opowiadacza. To w nim Chamoiseau odnajduje istotę dynamiki między wyzwolonym artystą a społecznym działaniem, a także rodzime źródło literackości, zderzające się na Karaibach z pisarską formą ekspresji – oralitury (Kwaterko: 187, Mrowińska: 123–124 i in.). Eksploracja postaci opowiadacza tworzy dla autora przestrzeń dla rozwinięcia własnego rozumienia literackości poprzez narracyjne zatracenie się w dystansie oddzielającym antylską oraliturową przeszłość od jego własnej, pisarskiej terażniejszości. Chamoiseau wykonuje twórczy skok w dystans (czy też w rozchodzący się echem, odczuwalny brak), by dostrzec między literaturą mówioną a pisaną możliwe powiązania, podtrzymać je, a nawet zbudować na nowo w twórczym rozumieniu funkcji artystycznej komunikacji językowej na Karaibach i jej roli w przekształcaniu istniejącej, kulturowej trzeciej przestrzeni. Przestrzeni, którą odkrywa poprzez kreolski *solibo* – upadek.

W *Solibo Magnifique*, powieści z 1988 roku, która portretuje ostatnie przedstawienie i śmierć tytułowego Solibo Wspaniałego, Chamoiseau od pierwszych stron wprowadza czytelników w pakt przekraczający wymiar

---

<sup>2</sup> M.in. w jego najnowszej powieści *Le vent du nord dans les fougères glacées* (Chamoiseau, 2022).

czytelniczy – pakt cało-światowy, trzecioprzestrzenny i, po części, oraliturowy. Jeśli w początkowym przedstawieniu eponimicznego bohatera *Solibo Magnifique* czytający książkę mógłby mieć wątpliwości, kim są wspomniani przez narratora przyjaciele oraz wpisani w apostrofę „my” w inicjacyjnej części *Avant la parole. L'Écrit du malheur* [Przedmowie. Zapis nieszczęścia]:

MOI PRZYJACIELE!  
MISTRZ SŁOWA  
ZAKRĘCA TU NA SPIRALI LOSU  
I POGRAŻA NAS  
W ROZPACZY...  
(Za kim płakać?  
Za Solibo.)

(Chamoiseau, 1988: 23, tłum. A.M.),

to kwestia tego bezpośredniego zwrotu do adresata wyjaśnia się zaraz w toku opowieści. Pierwszoosobowy narrator, który pragnie świadczyć o zaznaczającym się od początkowych stron powieści nieszczęściu, jakie stanowi niespodziewana śmierć tytułowego bohatera, pozyskuje poprzez opowieść grono odbiorców, którzy uczczą pamięć odchodzącego opowiadacza, Mistrza słowa Solibo. Nie mogą jednak liczyć na wymagany dla legitymizacji sytuacji oraliturowego opowiadania dwór-słuchaczy, jako że sam narrator, *porte parole* autora, nie posiada umiejętności słownego przedstawiania opowieści (co strukturyzuje dynamikę relacji w parze bohaterów narrator-pisarz i Solibo-opowiadacz), a jego publiczność docelowa – umiejętności ich słuchania, postanawia on przekształcić przestrzeń współuczestnictwa w zwyczajowym czuwaniu przy ciele zmarłego<sup>3</sup> w sferę aktywnej lektury. W ramach tego zabiegu wyobrażana przez czytelnika sylwetka autora łączy się z mieniącym się w tekście różnorako narratorskim głosem, przekształcającym się wielokrotnie w tekście powieści od formy pierwszoosobowej liczby pojedynczej, liczby mnogiej i formy trzecioosobowej, choć nie zawsze wszechwiedzącej. Poprzez liczne zwroty do czytelników narrator ustanawia bliską relację z wpisanymi w powieść odbiorcami, bezpośrednio oddziałując na ich sferę rozumienia i interpretacji: „o przyjaciele, obiecacie mi przysługę: że

---

<sup>3</sup> Kolonialny nadzór na plantacjach pozwalał na nocne czuwanie przy zmarłych (Chamoiseau, 2018: 14–15).

będziecie wspominali Solibo Wspaniałego zawsze w pionie, za jego najpiękniejszych dni”, „o przyjaciele, przed mową proszę o przysługę: wyobrażajcie sobie Solibo za jego najpiękniejszych dni”, „przyjaciele o!, „panowie i panie”, „ech tak przyjaciele” i wreszcie niemal kończące narracyjną wypowiedź podziękowanie za spełnienie złożonej (i wymuszonej) na początku powieści obietnicy: „o przyjaciele, dziękuję za [tę] przysługę” (Chamoiseau, 2016: 25, 26, 27, 34, 131, 221). Z intensyfikacji zwrotów w wyróżnionej, pierwszej części narracji – zawarciu paktu, uwspólnieniu (i narzuceniu) doświadczenia straty, zanim czytelnik dowie się, co takiego stracił – wyłania się głos lamentacyjny. Głos ten odpowiada na wyróżnione wśród powieściowych mott apostroficzne zapytanie, zaczerpnięte z utworu haitańskiego muzyka Althierry’ego Dorivala „Mé zanmis ôté nouyé...!?”), które z haitańskiego kreola przekłada Wendy Knepper jako „Gdzie jesteście, przyjaciele?” (ang. „My friends, where are you?”) (Knepper: 78). Wpisanie go w otwierający rozdział powieści odwraca naturalny porządek poznawania świata przedstawionego i wzbogacenia kulturowego, jakie może przynosić uważna lektura. Czytelnik Chamoiseau wzbogacić się bowiem może jedynie poprzez doświadczenie karaibskiego kulturowego pięknięcia, dopuszczenia do siebie poczucia straty i smutku, które *przekłada* narrator od pierwszych stron powieści wraz ze śmiercią centralnej dla utworu postaci opowiadacza.

Lament tej wstępnej części powieści służy inicjacji odbiorców tekstu do społeczno-kulturowego kręgu oraliturowo-literackich odbiorców. Inicjacja ta odbywa się na dwóch poziomach, a każdy z nich sankcjonuje nawiązywana i odnawiana w treści powieści relacja czytelnika z narratorem w ramach czytelniczego paktu. Wprowadzenie czytelników do przestrzeni pamięci i wspomnienia („zawsze w pionie, za jego najpiękniejszych dni”) opowiadacza Solibo odwzorowuje, po pierwsze, uczestnictwo w nocnym czuwaniu *la-ronde* (fr. krag). To trwający całą noc rytuał, wywodzący się z czasów kolonialnych, który poprzedza pogrzeb upamiętnianego zmarłego członka społeczności. Na Karaibach temu wspólnemu zwyczajowi towarzyszyły wystąpienia tancerzy, pieśniarzy i mistrzów słowa przy dźwiękach bębna, umożliwiającymi podtrzymywanie na jawie uczestników całonocnego czuwania oraz oddawanie czci w atmosferze wolności i sprawczości. To jeden z niezbędnych elementów strategii kulturowego i tożsamościowego przetrwania w warunkach kolonialnych, a także odzyskiwania ludzkiej godności. Do łączenia tego martynikańskiego wydarzenia z narracją wprowadzającą

czytelników do przestrzeni stopniowo kreolizowanego *Tout-Monde* Chamoiseau przyznaje się wprost w swym meta-literackim eseju:

Dla rozważań nad tą poetyką [poetyką *Tout-Monde*] (w której mieszkam, która mieszka we mnie, która nieco powraca we wszystkim, co piszę) najlepiej będzie stworzyć *la-ronde* (po kreolsku: *an lawond*) zgodnie z tradycją antylskich czuwań. Dawna *la-ronde* składała się ze zgromadzenia wokół figury, która miała [za zadanie] uosabiać tchnienie życia, tańcząc lub dając-głos (...) *La-ronde* stanowiła przestrzeń kreacji.

(Chamoiseau, 2021: 20–21, tłum. A.M.)

Chamoiseau tym samym nawiązuje do dwóch tradycji słowa, odnawiając je i twórczo łącząc w francusko-kreolskiej przestrzeni językowo-literackiej. Jak zauważa Anna Maziarczyk,

[z]wracając się tak do pojedynczego, jak i zbiorowego czytelnika, narrator posługuje się fuzją konwencji literatury europejskiej jak i tradycji ustnej Antyli: czytelnik nie tylko zostaje wpisany w tekst, jak zdarza się w przypadku klasycznych fikcji immersyjnych [interaktywnych], staje się także członkiem zbiorowości, jednym ze słuchaczy przedstawianej opowieści. By stworzyć atmosferę czuwania przy opowieści i dodatkowo wzmocnić iluzję przynależności do grupy, narrator zapożycza pewne charakterystyczne zwroty z dyskursu opowiadacza.

(Maziarczyk: 25–26, tłum. A.M.)

Poza wymienionymi wyżej apostrofami transponowanymi (przepisywanymi i pisanymi na nowo) przez autora ze sfery słowa opowiadanego do przestrzeni literatury pisanej, okoliczność czuwania tworzona jest także poprzez wprowadzanie elementów cielesności i melodyczności. I tak lament pierwszej części powieści otwiera przestrzeń dla ciszy i ośpienia kręgu słuchaczy-bohaterów, które to milczenie wypełnia jedynie długa sekwencja melodyczna odgrywana na tradycyjnym bębnie *gros-ka* (kreol. *gwoka*). Dwór otaczający Solibo w trakcie jego ostatniego opowieściowego przedstawienia nie rozpoznaje tragicznego obrotu wydarzeń i odpowiadając „*Pata!sa!*” na nietypowe dla *crick-cracku* zawołanie, trwa w przedstawieniowej roli słuchaczy mimo przerwania opowieści i upadku opowiadacza, odebranego jako forma oralituruwej ekspresji między innymi przez to, że towarzyszą mu nieustannie wygrywane rytmy przez bębniarza zwanego Ssawką (fr. Sucette).

Kompania jednak trwała cierpliwie, rozanielona jak pchełki pod brudnym pa-znokciem<sup>4</sup>, tym cierpliwiej, że tykwa z tafią zaspokajała każde pragnienie, a bębniarz *tambouyé*, do rytmu gestów, które odczytał jako mimiczną improwizację Mistrza mowy, wydobywał z bębna głębokie brzmienie melancholijnego *léwoza*: Ssawka, z błędnym wzrokiem, porzucił swe ciało by wejść w *ka*, czy to raczej *ka* rozgałęział mu się w brzuchu.

(Chamoiseau, 2016: 34–35, tłum. A.M.)

Chamoiseau wyznaje, że bęben *gwoka* stanowił główną oś pośmiertnego wydarzenia, któremu, jak bijące serce, nadawał rytm (Chamoiseau, 2021: 21). W takim kontekście charakterystyki nocnego czuwania i obowiązujących w jego trakcie reguł nieświadome, hipnotyczne trwanie dworu-bohaterów przy martwym już ciele opowiadacza staje się zrozumiałe i oczywiste, a czytelnik *Solibo Magnifique* może owe reguły jedynie przyjąć (mając poza tym do wyboru porzucenie lektury). To trudne do zaakceptowania przez osobę z zewnątrz kultury zachowanie współuczestników oratorskiego przedstawienia zdradza ich zamierającą znajomość zasad podtrzymywania opowieści i reagowania na nią, tym bardziej, że zaklęty krąg-słuchaczy przełamuje dopiero najstarszy z nich, zwany Kongo (fr. Congo), człowiek tak wiekowy, że „zdawał się zadłużony u śmierci na jakieś cztery wieki” (Chamoiseau, 2016: 37, tłum. A.M.). W oficjalnych dokumentach figurujący pod imieniem Bateau i nazwiskiem Français (fr. dosł. Statek Francuski)<sup>5</sup>, Kongo był synem porwanego już po zdelegalizowaniu transatlantyckiego handlu ludźmi Afrykanina, wyróżniając się „czystością afrykańską”, która kłuła w oczy dumnych reprezentantów karaibskiego

---

<sup>4</sup> Przysł. mart. „Tiré chik en pyé an malpwop, i ka mandé-ou kouskouri an béton néf” (fr. „Quand on enlève les chiques des pieds d’un malpropre, celui-ci vous demande de faire la course sur du béton fraîchement répandu”), Martin Mauriol, *Proverbes créoles an Tan Lontan: Comme disait ma grand-mère*, Paris 2009 (Kindle edition, loc. 1016/2155).

<sup>5</sup> Znaczące przydomki bohaterów *Solibo Magnifique* oraz specyfika ich oficjalnych imion i nazwisk przypominają przedstawione przez Morrison w *Song of Solomon* [w polskim przekładzie: *Pieśń Salomonowa*] mechanizmy kolonialnego i postkolonialnego nazywania. Tak komentuje specyfikę afroamerykańskich imion i nazwisk Mroczkowska-Brand: „zamazywanie połączeń pokoleniowych, brak nazwisk, często numery dodawane do tego samego imienia. Dlatego potem tak rozpaczliwie trzymano się nawet absurdalnego, ośmieszającego imienia lub nazwiska (Piłat traktuje karteczkę ze swym imieniem, jaką zostawił jej ojciec analfabeta, który odrysował litery wprost z Biblii, niczym relikwię, i trzyma ją w kolczyku-pudełeczku; cała rodzina nosząca od trzech pokoleń nazwisko Dead [Nieboszczyk] jako skutek pomyłki pijanego rejestratora) (Mroczkowska-Brand: 202–203).



metysaży (Chamoiseau, 2016: 204). Ten przedstawiciel zapomnianej starszyny, żywiący niepohamowane szacunek i oddanie dla Solibo i przemawiającej przez opowiadacza siły żywego słowa, jako pierwszy, jeszcze przy akompaniamencie Ssawkowego bębna, postanawia sprawdzić przyczynę znieruchomienia mistrza mowy i alarmuje pozostałych w swoim wyróżniającym się dialekcie kreolszczyzny, przerywając rytm wydarzenia:

W momencie, w którym nikt się już tego nie spodziewał, Kongo zerwał się – wzburzony: *Iye fout...! hanmay halansé tjou hot la hou hay dégawé mèdsin, mi Ohibo la ha hay an honjesion anlé noula....!* – Hę, co mówisz? – Och, Kongo bredzi: twierdzi, że Solibo umiera, że trzeba mu lekarza... Gdy starzec został zrozumiany, towarzystwo przeszył prąd. Zgromadzeni podchodzili, kłębując się: Hę co co co co mu dolega...? Ssawka zawył, wprowadzając krzykliwy nastrój wśród pań, co na ogół przywraca głos umarłym na śmierć. Solibo! Wstawaj no Solibo! wył Ssawka, Solibboo...!

(Chamoiseau, 2016: 37–38, tłum. A.M.)

Fragment ten nie tylko synestezyjnie przerywa monotonię otępienia bohaterów towarzyszących śmierci tytułowego opowiadacza, wprowadzając dźwiękowo-rytmiczną zmianę w przedstawianej akcji powieści. Dodatkowo pozwala on także czytelnikowi utożsamić się z rozmywającą się w nocnym otoczeniu grupą „towarzystwa”, która bez odpowiedniego tłumaczenia – tak jak odbiorca francuskojęzycznego tekstu – nie pojmuje słów szczególnej wersji kreolszczyzny, jaką wyraża się Kongo. Narrator-autorski *porte parole* wielokrotnie służy więc za językoznawczy i kulturoznawczy pomost między różnymi aspektami kreolskich Karaibów a nawiązującym z nimi relację obserwatorem-czytelnikiem. Warto zauważyć jednak, że narrator realizuje przy tym nieustannie program powrotu ku kreolizacji *Tout-Monde*: faworyzuje przestrzeń Martinino/Martyniki i odbiorcy, który się z regionu Antyli wywodzi, jednocześnie wymuszając tę samą postawę u czytających z terytoriów „zamorskich” (fr. „d’outre mer”), symbolizujących w geście odwrócenia i humorystycznego zdystansowania (wobec trudnej relacji polityczno-gospodarczo-kulturowej obu regionów) przede wszystkim metropolitalną Francję (wszak to Francja uznaje kraje takie jak Martinino/Martynika za swoje „departamenty zamorskie”): „A to co, hę? – powiedział (co w przełożeniu na zamorską francuszczyznę brzmiałoby: Czy moglibyście mi wytłumaczyć, co leży u źródeł tej pożałowania godnej sytuacji?)” (Chamoiseau, 2016: 58, A.M.).

Tak więc cytując w treści narracji słowa René Menila, autor dodaje w przypisie, że to „tutejszy filozof” (fr. „Philosophe d’ici-là”) (Chamoiseau, 2016: 28), a wspominając miniony romans i nieoczekiwane spotkanie jednej ze świadkiń ostatnich chwil życia Solibo, Doudou-Ménar, z lokalnym policjantem, proponuje podwójną formę zapisu słowa „podwózka”: francuskie *charroi* zostaje podane pod tekstem głównym w formie alternatywnej, kreolskiej „lub *chawa*, jeśli wolisz” (Chamoiseau, 2016: 62, tłum. A.M.). Liczne wtrącenia, narracja dopowiadana w nawiasach i przypisach, a także inne zabiegi oralizujące narracyjne formy opowieści sprawiają, że czytelnik znajduje się wraz z autorem-narratorem *à part* – *na stronie*. Narrator zaś, przechodząc do bezpośredniego kontaktu z czytelnikiem już na tym etapie powieści, pozwala sobie tę relację familiaryzować, przygotowując odbiorcę tekstu do kolejnej zmiany tonu i rytmu.

Śledząc losy uczestników bezwiednie rozpoczynających czuwanie dla zmarłego Solibo, czytający powieść przechodzi do wyróżnionej w tekście części drugiej – części właściwego oplakiwania. Zauważyć on musi transformację bohaterów, którzy dopiero nad ranem otrząsają się z letargu i tym razem już świadomie, choć nie w wyniku osobnej refleksji, zdawać by się mogło – w sposób naturalny otwierają *la-ronde* ku pamięci mistrza mowy. Podczas gdy kolejni bohaterowie podnoszą się *do pionu*, by uczcić Solibo opowieścią o wybranym przez siebie epizodzie z jego życia, pozostali akompaniują wypowiedziom charakterystycznymi dla odbywanego czuwania melodiami, mrużeniami, zaśpiewami i rytмами:

Przy pomocy kompanii, ich dłoni i ust, które wzmacniały mój głos, oddawałem tę mowę u boku Solibo. Ssawka wypełniał chwile milczenia drżącą skargą *triblé* wygrywaną na skórze bębna tartym palcem. Kongo, Gorączka, Charlot i Długi-Ogon mrużeli cichą mszę: *Daj ją nam, piękną mowę mi, daj ją nam...*, podczas gdy Sydoniza i Conchita kłaskały językiem i mrugały zachęcająco.

(Chamoiseau, 2016: 79, tłum. A.M.)

Instynktowność podjęcia decyzji o uformowaniu kręgu czuwania przy zmarłym Solibo powinna jednak zostać poddana w wątpliwość – przy wspomnieniu śmierci znajomej Solibo, jeszcze za jego życia, narrator objaśnia, że „w owych czasach czuwania istniały już wyłącznie w pamięci zagorzalców tradycji, lecz [zmarła] Man Gnam należała do świata mowy i czuwania” (Chamoiseau, 2016: 156, tłum. A.M.). Jeżeli potrzeba uczczenia pamięci Solibo okazała się dla zgromadzonych czymś oczywistym, wynikać to musiało z siły oddziaływania tej

postaci na każdego z uczestniczących w *la-ronde* bohaterów, a także narzucającej się relacji opowiadacza z przestrzenią słowa mówionego. To siła tego powiązania wciela się w uczestników i przez nich przemawia.

Wyróżniające się w zacytowanym fragmencie elementy cielesności i wypływające z nich głosy oraz melodie charakterystyczne dla oraliturowego przedstawienia stanowią także część autorskiego zamiaru tworzenia nie tylko współdzielonej wraz z czytelnikiem narracyjnej przestrzeni, lecz także języka, który tę przestrzeń stworzy oraz podtrzyma *przy* powieściowym *życiu*. Co wydaje się kluczowe, autor w tym miejscu nie decyduje się jeszcze zdradzić treści swego wspomnienia opłakującego Solibo w kręgu *lawond*. Nie pojedyncze wydarzenie, a współtworzona mozaika pamięci i śladów świadczących o opowiadaczu wysuwają się więc na pierwszy plan powieści, stopniowo kształtując jej fragmentaryczną strukturę. Czytelnik staje zatem wobec pytania, które sam musi sobie zadać, wprowadzając się, wiedziony narratorskim głosem i jego prowokacjami, do drugiej ze stref inicjacji – zagadki otwierającej opowieść typu *titim*<sup>6</sup>. Kwestię tę ponownie komentuje Maziarczyk:

[...] da się zauważyć, że cały tekst zorganizowany został w formie zagadki: historia policyjnego śledztwa w sprawie śmierci opowiadacza jawi się tak jako powieść kryminalna, co antylska opowieść [oraliturowa], włączając w to grę konwencjami charakterystycznymi dla obu gatunków.

(Maziarczyk: 26, tłum. A.M.)

Czytelnik, przyswojony przez narratora do martynikańskiego świata przedstawionego, od razu poznaje odpowiedź na wstępną zagadkę, na której zatrzymają się metropolitalne siły świata urzędowego, rozporządzającego władzą – Solibo zmarł na wgardłotkę słowną (fr. *égorgette de la parole*). Narrator kieruje dzięki temu czytelnika do stawiania, za świadkami życia i śmierci Solibo Wspaniałego, kolejnych pytań, naprowadzających na to ostateczne, kluczowe pytanie, ku któremu zmierza tok narracji: *kim zatem był Solibo?* Powieściowy Chamoiseau nie udziela tej odpowiedzi wprost, nie cytuje własnego wspomnienia o opowiadaczu wygłoszonego w trakcie weneracji. Woli on poprowadzić czytelnika

---

<sup>6</sup> *Timtim* bądź *titim* to krótkie formy narracyjne, których znane motywy mogą zostać dowolnie przez opowiadacza przedstawione i wypowiedziane, a które wymagają ściśle określonych odpowiedzi. Wiedza stanowi o przynależności do danej społeczności (Haring: 10).

tropem kolejnych śladów składających się w ich sumie na formę literackiego czuwania przy historii o losach wybitnego martynikańskiego opowiadacza:

Chciałbym dla niego mowy wielkiej jak on sam: takiej, która wpisze się w proste życie i każde życie przerośnie. Jednak policja otoczyła jego zwłoki mrokiem śmierci: niesprawiedliwością, poniżeniem, pogardą. Przywlekła ze sobą absurdy siły i władzy: terror i szaleństwo. Z ogłuszoną duszą nie pozostaje mi nic innego niż dać świadectwo tych wydarzeń na stojąco, tu, pośród was, prowadząc mowę rodem z *Weneracji*, tej utraconej nocy modlitw i bębnow, które negrzy z Gwadelupy rozgrzewali do białości na cześć zmarłego. Lecz, przyjaciele o! Przed tą policją trzymajcie zęby na wodzy [...] [podkr. moje – A.M.].

(Chamoiseau, 2016: 27, tłum. A.M.)

Przez zainteresowanie tą oraliturą dotarłem do pytania o jej pochodzenie. Odkryłem ojca kreolskiego czasownika, artystę fundacyjnego, tego, który na niewolniczej plantacji – w porze czuwań, podczas których niewolnicy zbierali się wokół jednego ze swoich zmarłych – wstawał, wzbudzał ciszę, improwizował wyzwoloną mowę.

(Chamoiseau, 2021: 50, tłum. A.M.)

Relacja między wpisanymi w tekst powieści opowiadaczem i pisarzem, ich kontrastujące i jednocześnie nieustannie przybliżające ku sobie charakterystyki i podejmowane decyzje, strukturyzują fragmentaryczną, tropiczną (związaną z tropami, fr. *traces*<sup>7</sup>) narrację *Solibo Magnifique*. Jednocześnie świadczą o wyjątkowym, szerokim rozumieniu idei literackości przez Chamoiseau, literackości Meschonnikowej, która przekracza granice swoich środków wyrazu. Oralitura nie stanowi dla niego bowiem rezerwuaru treści, historii do wykorzystania i bardziej lub mniej twórczego przekształcenia. Jej wpływ ujawnia się także nie tylko w sposobie strukturyzowania powieściowej narracji. Jej główne zastosowanie to wytworzenie w wyobrażeniu o tym, co literackie, szczeliny – takiego rodzaju pęknięcia, które poszerzy sposób rozumienia i definiowania literatury poprzez dopuszczenie do jej obszaru fenomenów właśnie takich jak nie zawsze zrównywana z literaturą pisaną oralitura. Karaibskie doświadczanie literackości, zwraca uwagę Chamoiseau, rozgrywa się między jej różnorodnymi

---

<sup>7</sup> Przymiotnik, który przywołuję tu w odniesieniu do Glissantowych tropów i śladów (unikając odniesienia do „śladowego”), swoje właściwe znaczenie wywodzi z działu poetyki (i retoryki) zwanego tropiką. Określenie nawiązuje zatem do badań nad zastosowaniem przenośni w przestrzeni szczególnej rytmizacji języka, czyli języka artystycznego.

współtwórcami, a echo wielkości, które wybrzmiewa w postaci pisarza, autor wywodzi z czasów wielkich opowiadaczy. To nie sama w sobie treść przekazu (zbyt często w przypadku oraliturowych przedstawień sprowadzana do streszczenia ujętych w niej wydarzeń), a kształtujący ją artysta pracuje nad kulturą poprzez przełamywanie konwenansów, łączenie bądź przedefiniowywanie gatunków, wprowadzanie nowych wyrazów ekspresji dla Piękna i możliwości z nim obcowania w układzie światowych sił i globalnych relacji. Jednocześnie w przestrzeni literackiej Karaibów opowiadacz wciąż stanowi brakującą figurę i niewidocznego gracza o nierozpoznanej co do wartości i w dużym stopniu zapomnianej (bądź wypieranej) roli. Twórcza synteza tradycyjnych źródeł literackości wymaga świadomości ich historii, roli i wpływu na kształtowanie kultury i społecznych relacji, a także – co przez zauważoną rzadkość powieściowych połączeń tych tradycji zdaje się najważniejsze – twórczej refleksji nad możliwością ich przekształcania poza środowiskiem ich tradycyjnego funkcjonowania. Wymaga także, co nieustannie potwierdza się w powieści o losach Solibo, stworzenia szczególnej przestrzeni dla odbiorców i kontynuatorów, która zaprosi czytelników do przekroczenia wykształconych już kompetencji, otwarcia się na nową estetykę i aktywny, uważny, wyobraźniowy współdział w procesie literackiego nadawania znaczeń.

Przeniesienie uwagi ze śladów dawnych twórczości na estetyczne wybory i postacie, które za nimi stały, stanowi jeden z najważniejszych zabiegów literackich zastosowanych w powieści. Rozpatrywanie artystycznego wyrazu w stosunku do sił, które na twórców oddziaływały i które twórcy starali się w swoich utworach obnażyć, to dla Chamoiseau literacka próba ujęcia rzeczywistości w całym jej kulturowym, geograficznym, ekologicznym i technologicznym skomplikowaniu (Chamoiseau, 2021: 226). Opowiadacz przedstawiający swe dzieło w oraliturowej improwizacji, tak jak pisarz w swej literackiej ekspresji, uniezależnia siebie i odbiorców od oddziaływania sił, które ujawnia, tworząc przestrzeń tak dla indywidualnego wyrazu, jak i indywidualnego doświadczenia, daleki od odtwarzania tradycyjnego układu sił w zastanych treściach (opowieści) – przedstawia „pieśń/śpiew samotności w twórczym akcie solidarności” (Chamoiseau, 2021: 186–187, tłum. A.M.) – próbę *ujęcia* danej rzeczywistości i *przedstawienia* jej, poddania wspólnej rozwadze i interpretacji skierowanej na wspólną i indywidualną przyszłość.

Przedstawienie postaci opowiadacza, które autor prezentuje w *Solibo Magnifique*, stanowi jednak nie spojrzanie wstecz ku siłom kolonialnego świata, a próbę odpowiedniego ukontekstowania śladów obecności, działalności kultury słowa mówionego w przestrzeni dzisiejszych Karaibów. Jeden spośród sposobów tego oddziaływania stanowi nieustanne współtworzenie zjawiska literackości poprzez martynikańskie fenomeny językowe, skomplikowaną relację wariantów języka francuskiego i kreolskiego, historię ich zastosowań, przekształceń i wewnętrznych rewolucji. Materią tej twórczości jest rytmizacja języka, czy to w mowie, czy w piśmie. Stąd główną osią opowieści Chamoiseau czyni nie wątek śmierci Solibo Wspaniałego, a jego niekończący się dialog – jako wpływowej, literackiej siły – z pisarzem Patrickiem Chamoiseau, nazywanym w powieści także Ptakiem (fr. *oiseau*) Hama (hebr. Ham, fr. Cham, pol. Cham), Chamzibié i kreślarszem słów (fr. *marqueur des paroles*). W tekście pojawiają się odpowiedzi Solibo na niewyrażone wprost pytania, które za pisarzem-narratorem dopowiedzieć mają czytelnicy. Wprowadzeni w ten sposób w zgłębianie istoty oralituruwej i pisarskiej literackości, a więc literackości w jej szerokim rozumieniu, odbiorcy przechodzą *na stronę* opowieści. Echa Solibowego głosu pojawiają się bowiem jako wyróżnione w korpusie powieści, wyodrębnione z głównego wątku narracji i przesunięte na jej margines. Pasaże zawierające pogłos żywego słowa, dochodzącego jednak niczym z zaświatów, budują kontekst oralituruwej wiedzy i wprowadzają kolejne stopnie refleksji nad kwestią twórczej estetyki i możliwości wyrazu.

(Solibo Wspaniały do mnie mawiał:

„Ptaku Hama, ty piszesz. Dobrze. Ja, Solibo, mówię. Widzisz ten dystans? [...] Pytasz mnie: dobrze robię, Papo? Ja odpowiadam: Pisz się słowa, nie mówę, powinienś raczej mówić. Pisać to wyciągnąć muszlę z morza, żeby powiedzieć: oto muszla! Mowa pyta: gdzie jest morze? Ale nie to jest najważniejsze. Ja odchodzę, a ty zostajesz. Ja mówiłem, a ty piszesz, znakując, że pochodzisz z mowy. Ponad dystansem wyciągasz do mnie dłoń. To dobrze, ale dotykasz dystansu...”

(Chamoiseau, 2016: 52–53, tłum. A.M.)

Nostalgiczna wymowa wypowiedzi Solibo przywoływanej przez powieściowego Chamoiseau ma wzbudzić w pierwszej kolejności w czytelniku tęsknotę za niedoświadczonym, utraconą możliwością przeżycia oralituruwego przedstawienia, po którym pozostały jako ślady muszle porzucone poza środowiskiem

swego pochodzenia. Te figurują w przestrzeni powieści jako wskazówki, które – w krytyce opowiadacza, którą być może dopowiada sam pisarz, zawładnięty przez poczucie straty – odwołują wyłącznie do siebie samych bez rozbudzania umiejętności wywiedzenia z nich właściwych pytań. Kompetencja uczestnictwa w oralitutowym opowiadaniu obejmuje natomiast wrażliwość na to, co wcześniejsze, utracone bądź potężniejsze niż sam opisywany fenomen. Tak Chamoiseau konstruuje literacki metakontekst, w którym ponowne przywołanie nieobecnego przedłuża możliwość pamiętania o nim, wiązania poprzez estetykę braku, pęknięć i nieciągłości relacji z kulturowymi fundamentami, językowymi i tożsamościotwórczymi działaniami artystów poprzednich pokoleń. Działanie to stanowi także formę kształtowania, edukowania czytelnika *Tout-Monde* w oralitutowej estetyce Karaibów, przełożenia i uwspólnienia lokalnego fundamentu literackości i uczynienia jej częścią jednej z form pisarstwa literackiego, jaka zdominowała współczesną literaturę światową – częścią powieści. Fragment rzeczywistości – symboliczna muszla – której naddano kulturowe znaczenie, zaczyna znaczyć poza granicami własnej kultury. Powieściowy opowiadacz przemawia – ze stosownymi przypisami – wprost do przekształcającego się całego-świata.

Umnieszający swą pozycję pisarz w stosunku do stawianego sobie jako wzoru opowiadacza mianuje się jednak pierwotnie *kreślarzem słów*, tym, który jedynie wyłapuje z rzeczywistości językowej Karaibów fenomeny-ślady kultury słowa. Sugerowałoby to niepełną formację postaci jako niezależnego, kreatywnego twórcy biegłego w sztuce szczególnej rytmizacji materii językowej i przedstawiania opowieści, czy, jak raczej nazwałby to Chamoiseau, układów sił oddziałujących na rzeczywistość. Rozdźwięk ten – między doskonałym mistrzem słowa i jego adeptem, który słowa może jedynie kreślić (z wyczuwalną obawą przed przekreśleniem ich prawdziwej wartości), bierze się jednakże nie tylko z faktu, że pisarz postanawia przekroczyć możliwości swojego zestawu narracyjnych narzędzi i strategii. Poszukiwanie tej dalszej – zdawałoby się poza-pisarskiej – formacji jako twórcy literatury może bowiem wynikać z poczucia braku wyzwolenia.

Kreślarz słów, w momencie onieśmielenia zadaniem, które sobie wyznaczył i w poczuciu nieadekwatności własnych możliwości twórczych wobec oralitutowej spuścizny, odwzorowuje poetycką tradycję przywoływania muz w chwili

pisarskiego kryzysu<sup>8</sup>. *Oiseau de Cham* oddaje się na oczach Solibo chwili rozpaczy, znów poza głównym kadrem powieści, w obrazie przywołanym poprzez pogłos Solibowego komentarza.

(Solibo Wspaniały do mnie mawiał:

„Ptaszku, powtarzasz: tradycja, tradycja, tradycja... , płaczesz na ziemi w stóplesiu [u stóp lasu], który traci swe liście, jakby liście były korzeniami...! Porzuć tradycję, *pitiit* [mój mały], i strzeż korzeni...”).

(Chamoiseau, 2016: 63, tłum. A.M.)

Proponowanym rozwiązaniem nie jest zatem złożenie pisarskiego oręcza na cześć pamięci o traconej tradycji słowa mówionego. Tylko autorskie działanie ma możliwość ocalenia wybranych śladów i wprowadzenia ich w nową literacką osłonę, zapewniając oralitutowemu echu *życie po życiu*. Sam Solibo nie postrzega się jako orędownika tradycji, wręcz przeciwnie. Relacja z kulturą i historyczną przeszłością powinna według niego stanowić część twórczej materii, która podlegałaby dowolnym operacjom, kreatywnym przekształceniom, zmianom i przełamaniom. To nie żadna kultura czy język same w sobie stanowią tożsamościowy fundament, a możliwość ustosunkowywania się do nich – i wszystkich innych funkcjonujących w sieci relacji. W autorskiej, *pisarskiej*, próbie zapisu ostatniego przedstawienia mistrza słowa czytelnik napotyka takie wyznanie – formę kolejnego wprowadzenia postaci Solibo, kolejnej próby przetworzenia jego tożsamości jako przedstawieniowego artysty:

[...] więc Solibo pyta hop-hop? to Solibo-krajobraz Solibo dolin-bez-dna Solibo zapomnianego Solibo śladów bez drogi bez Królika ni Tygrysa Solibo bez cukru ni soli fenomenalny fundalny totalny natalny lokalny szpitalny oralny brutalny spiralny komunalny w kreolskim lokalu nie w koralu w wertykalu nie wywoła skandalu hop-hop? Solibo fundamentalny, dechnijcie!

*Solibo fundamentalny!*

(Chamoiseau, 2016: 238, tłum. A.M.)

---

<sup>8</sup> Jak np. czyni to rozpaczliwie we wstępnych (i doskonale skomponowanych) sonetach tomiku *Żale* (fr. *Les Regrets*) renesansowy poeta francuski Joachim du Bellay, uskarżając się na chorobliwy brak natchnienia aż do *Sonetu 14*, w którym łaskawe Muzy do niego powracają i cieszą du Bellaya swoim towarzysztem już do ostatnich utworów w zbiorze.



Solibo nie reprezentuje głosu tradycji, a sam głos – rewolucyjny, kontrowersyjny i w ten sposób – ocalający i kulturotwórczy. W jego artystycznym użytkowaniu nie potrzebuje posługiwać się powszechnie uznanymi i oczekiwanymi skryptami, w których z jego perspektywy słuchacze i odbiorcy spoza kulturowego *lawond* zamrażają tradycję opowieści. Opowiadacz może zatem przywołać symbole kulturowych *tricksterów* Tygrysa i Królika, jednocześnie odnosząc się krytycznie do ich obecnego kulturowego potencjału czy sposobu przedstawiania. Tym samym stanowi on wcielenie artysty kompletnego, wolnego w swoich twórczych wyborach i metodach ekspresji. W swej wolności opowiadacz nie traci z oczu roli kulturo- i społecznotwórczej, nie odrzuca ich, mając świadomość istotowej funkcji językowej pracy, jakiej dokonuje w każdym swym wystąpieniu. By aktualizacja czy przemiana symboli, znaczeń treści i efektywnego łączenia tego, co w życiu bieżące, mogła po przedstawieniowemu *działać*, opowiadacz musi kierować się absolutną artystyczną swobodą. Za każdym razem móc zacząć od nowa, przeżyć chwilę milczenia – chwilę kryzysu *avant-la-langue*, zatracić się w pierwszej pustej stronie – wybielić ją ze zużytych i nietrafnych już form wyrazu, fr. *vider la page* (Chamoiseau, 2021: 95, 140, 177, 215).

Jak postanawia wyznaczyć narrator stopniowo splatający w powieści kolejne wątki życia Solibo Wspaniałego, historia jego artystycznej potrzeby wyrazu zaczyna się właśnie od upadku – procesu tak istotnego dla Chamoiseau w uwalnianiu twórczego języka i sposobów przedstawiania świata. Upadek ten stanowi zarazem istotę imienia Mistrza słowa, raz na zawsze utrwalone w przydomku znaczenie jego osobistej drogi ku odrodzeniu w potęgę przedstawianej opowieści. Wiedza o owym wątku z biografii Solibo także dociera do pisarza-narratora w postaci nakładających się na siebie śladów, zasłyszanych w formie różnych opowieści, które ujednocila i przekształca w swą spisana narrację ujawniającą to, co dla zrozumienia życia i losów opowiadacza znaczące.

Pewne stare kumy z targów, na które przynosił swą udrękę, nazwały go *Solibo*, czyli w skrócie *negrem, co spadł na samo dno – bez drabiny powrotnej...* I jak to się w takich sytuacjach zdarza, kumy te w porach odpoczynku obdarzały go mowami, słowami przetrwania, wsparcia i sprytu, mowami, w których malutkie płomyki przepalały węgiel beznadziei, słowami oporu, całym dorobkiem mów, które niewolnicy wykuwali w ogniach czuwania, by przyznać, że niebo upadło [...]. Jego mowa była piękna, mówiło się, że znała drogę do każdego uszu i tych niewidzialnych wrót, za którymi uwięzione jest serce. Do tego tajemniczo

destylował [filtrował] opowieści w nieznaną [dotąd] sposób, co znaczyło, że ich najdalszym znaczeniom nadawał w sobie nowy kierunek. Wtem stary opowiadacz (brutalny mówca), słuchając go na sobotnim targu, okrzyknął go *Wspaniałym*.

(Chamoiseau, 2016: 76–79, tłum. A.M.)

Temu samemu upadkowi poddaje się zatem także powieściowy Chamoiseau. Zanurza się on, za karaibskim doświadczeniem braku i poczuciem pisarskiego ograniczenia, w nieprzekroczony dotychczas dystans między zanikającym dorobkiem kultury oraliturowej a rodzącą się antylską literaturą pisaną. W poszukiwaniu właściwych dla niej samej środków wyrazu – sposobów ujmowania rzeczywistości ku jej potencjalnej przyszłości – poddaje się czasowej rozpaczce jako metodzie oczyszczenia się z narzucających się rozwiązań narracyjnych, opowieściowych. Kreslarz słów, jako potomek współtworzących papa-język niewolonych kreoli, przygląda się krzywdzie tkwiącej w jego tożsamości, w jego własnym imieniu, by skonfrontować się z bólem doświadczenia braku, szczelinowych pęknięć kulturowych, i wpisać je, z naddanym znaczeniem, w narrację o karaibskiej literackości. Chamoiseau jako autor powieści korzysta tu z „situacji teatralnej” (Knepper: 16), w której umieszcza samego siebie w przestrzeni tworzonej narracji – rzucając się w jej przepaść – by w ten sposób wykreowanym dialogu z opisywanym przez siebie opowiadaczem móc założonego oczyszczenia dokonać i je wreszcie przekroczyć. W takim ujęciu problematyczna wydaje się interpretacja, wedle której, by narodził się antylski pisarz, opowiadacz musiał wcześniej umrzeć. Sugestia ta jednak narzuca się w istniejących odczytaniach powieści (Knepper: 63). Czy aby jednak na pewno? To raczej pisarskie wyobrażenie o śmierci Solibo – symbolicznego ideału mistrza mowy – zmusza Chamoiseau do ustosunkowania się do literackiej spuścizny odchodzącego opowiadacza. Ta decyzja, połączona z głęboką refleksją o istocie tak karaibskiej, jak i całoswiatowej, przynależnej *Tout-Monde*, literackości, wyznacza początek powieściowej narracji, a także wewnętrzną przemianę pisarza jako niezależnego twórcy. Inicjacji dokonuje tu sam Chamoiseau, prowadząc – dominując – dialog z wyobrażeniem o opowiadaczu. Kwestia śmierci wyznacza tu nieodwołalną cezurę, przekreśla bowiem możliwość nauki oraliturowego opowiadania poprzez słuchanie i naśladowanie. Narracyjnie wkraczając w istotę dystansu między figurą pisarza i opowiadacza, Chamoiseau wprowadza się w kolejny etap budowania własnej drabiny, po karaibsku,

spiralną, nie najprostszą drogą. Trzecioprzestrzennie skonstruowana opowieść o twórczości mistrza dokonuje się w poszukiwaniu własnego głosu pisarskiego i środków służących jego ekspresji. Po to, by pisarz przestał chcieć opowiadać, by odnalazł siłę opowieści w swoim *Pisaniu*.

Echo metaliterackiego dialogu między pisarzem a opowiadaczem znajduje swoje odbicie w głównym korpusie powieści poprzez wspomnienia bohaterów, którym w ramach powieściowych wydarzeń nadano status świadków. Przywołanie brakujących czy może nieustannie zagrożonych utratą wybrakowanych historii dokonuje się poprzez głosy je reprezentujące. Kiedy przychodzi pora na złożenie świadectwa przez powieściowego Chamoiseau w improwizowanym *lawond*, narrator nie ujmuje jego mowy w zapisie tego wydarzenia; kieruje za to jeszcze raz spojrzenie czytelnika na poza-słowne okoliczności, które nadawały mowie kontekst niezbędny do jej właściwego działania jako weneracyjnego świadectwa. Czytelnik poznaje jego bezpośredni wpływ, wyraz jego skuteczności: „Niżadna ła nie mąciła już naszych oczu. Cierpienie jak osiołek ciągnęło [zaprzęg] naszych wspomnień. Śmierć już prawie-prawie dawała się zwyciężyć” (Chamoiseau, 2016 : 79, tłum. A.M.). Te pierwsze oznaki mowy wyzwalającej, właściwej w swoim oddziaływaniu, a więc uwalniającej wyobraźnię i przybliżającej ku wizji innej rzeczywistości, zostają zagłuszone przez kryminalny rozwój dalszych wypadków – interwencję policji i tragiczne losy pozostałych świadków. Kiedy jednak przedstawionego świadectwa nie da się więcej przywołać, niespodziewanie ożywiająca moc przywraca sama powieść.

Poprzez powieściowe przetworzenie sytuacji czuwania i odnowienie wspomnień o wyjątkowym opowiadaczu Solibo Wspaniałym, mistrz słowa zostaje ożywiony w szczególnym zapisie, jaki uzyskuje już nie od powieściowego, lamentującego Chamoiseau, a wyzwolonego do własnego pisarstwa narracyjnego głosu. Czynnikiem ożywiającym pamięć staje się więc pismo, uznawane za martwe, gdy stawiane w binarnej opozycji z literaturą mówioną, literaturą „żywego słowa”. Chamoiseau przełamuje tu utartą opozycję między żywą mową a martwym zapisem, poszerzając narracyjne konwencje powieści kryminalnej i rytualnej mowy i łącząc je z konwencją postmodernistyczną i przestrzenią karnawału. Przekroczenie literackich granic gatunkowych i włączenie czytelnika w narratorskie przedsięwzięcie czytelniczego czuwania przy wspomnieniach o Solibo pozwala ustrukturyzować tok powieści, godzina po

godzinie odtwarzającej losy świadków po śmierci opowiadacza, przeplatając ten szczególnie, literacki portret licznymi retrospekcjami i zwrotami do adresata książki. Ta dynamizacja relacji między narratorskim głosem a czytelnikiem podtrzymuje nieustannie dialektyczny ruch między tym, co żywe a co martwe w obu systemach tworzenia literatury. Ostatecznie, gdy tradycja oraliturowego opowiadania i słuchania stopniowo zanika, bez świadomego uczestnictwa odpowiedniego dworu-słuchaczy, bez kreatywności opowiadacza oraliturowe przedstawienie stanowi wyłącznie martwy rytuał, sztukę odtwórczości oderwaną od społecznych aktualizacji i konstruowania znaczeń. Czytelnictwo staje się w kontekście tych wydarzeń dla oralitury tym wieloznacznym, Derridiańskim farmakonem – odbierając przestrzeń społecznej wyobraźniowości literackiej, wypełniając ją pismem, dzięki wyjątkowemu zamiarowi pisarskiemu może także oddać przestrzeń dla jej niezwyklego przetworzenia, wybrzmiewania echem, swoistym życiem-po-życiu. Tym razem ożywiający, legitymizujący to literackie doświadczenie tchnienie może zaoferować tylko czytelnik *światowy*.

### Bibliografia

- Bassnett, Susan. „Przekład i postkolonializm”. Tłum. Jakub Czernik. *Przekładaniec* 33 (2016): 7–25.
- Bhabha, Homi K. *Miejsca kultury*. Tłum. T. Dobrogoszcz. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Brodzki, Bella. „Czy ożyją te kości?”. Tłum. Magda Heydel i in. *Przekładaniec* 39 (2019): 7–21.
- Chamoiseau, Patrick. *Chronique de sept misères suivi de Paroles de djobeurs*. Paris: Gallimard, 2016 [ebook].
- Chamoiseau, Patrick. *Solibo Magnifique*. Paris: Gallimard, 2016.
- . *Contes des sages créoles*. Paris: Éditions du Seuil, 2018.
- . *Le Conteur, la nuit, et le panier*. Paris: Éditions du Seuil, 2021.
- . *Le vent du nord dans les fougères glacées*. Paris: Éditions du Seuil, 2022.

- Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- Haring, Lee. „Translating African Oral Literature in Global Contexts”. *The Global South* 5.2 (2011): 7–20.
- Jarniewicz, Jerzy. *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*. Kraków: Znak, 2012.
- Knepper, Wendy. *Patrick Chamoiseau: A Critical Introduction*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.
- Kwaterko, Józef. *Dialogi z Ameryką. O frankofońskiej literaturze w Québecu i na Karaibach*. Kraków: Universitas, 2003.
- Mauriol, Martin. *Proverbes créoles an Tan Lontan: Comme disait ma grand-mère*. Paris: L'Harmattan, 2009 [ebook].
- Maziarczyk, Anna. „À la recherche de la parole perdue: Solibo Magnifique de Patrick Chamoiseau”. *Cahiers de l'Équipe de Recherches en Théorie Appliquée (ERTA)* 1 (2008): 21–27.
- Mroczkowska-Brand, Katarzyna. *Deportowani z życia. Nowe głosy w narracjach literackich i ich kolonialne konteksty*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Mrowińska, Agata. „Potrzeba opowiadania. O językowym tworzeniu historii, etyki i tożsamości w karaibskiej oraliturze”. *Religia, historia i przyszłość w kulturze afrokaraibskiej*. red. Jakub Bohusiewicz, Dariusz Brzostek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2022. 121–134.
- Włoczevska, Agnieszka. *Mały leksykon pojęć i terminów frankofońskich*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012.

**Reader-Writer Pact, Relation and Translation. On Cultural Translation  
à la Tout Monde in the Writings of Parick Chamoiseau**

**Summary**

This article attempts to present the idea of cultural transaction in the light of Édouard Glissant's theory of *Tout-Monde* and his poetics of Relation. Translation becomes a mean to introduce the Otherness to the reader who must accept its part in the reader-writer

pact legitimizing the cultural transaction and its aims. The novel *Solibo Magnifique*, written by Patrick Chamoiseau in 1988, serves as an illustration of this process.

**Keywords:** postcolonial literature, Caribbean literature *Tout-Monde*, cultural translation, orality

**słowa kluczowe:** literatura postkolonialna, literatura karaibska, *Tout-Monde*, przekład kulturowy, oralitura

### Cytowanie

Mrowińska, Agata. „Pakt z czytelnikiem, relacja i przekład. O przekładzie kulturowym *à la Tout-Monde* w twórczości Patricka Chamoiseau”. *Rocznik Komparatystyczny* 14 (2023): 269–290. DOI: 10.18276/rk.2023.14-12.