
Roztrząsania i rozbiory

Palimpsesty z peryferii. Postzależność w twórczości polskich, katalońskich i hiszpańskich powieściopisarek okresu transformacji

Agnieszka Kłosińska-Nachin

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 145–161

DOI: 10.18318/td.2024.1.9 | ORCID: 0000-0001-9609-5988

Palimpsesty postzależnościowe jako narzędzie komparatystyczne

Pojęcie palimpsestu na dobre zadomowiło się w słowniku współczesnej humanistyki: „palimpsestowa tożsamość”¹, „Gombrowicz palimpsestowy”², palimpsestowość jako „forma uczestnictwa w kulturze”³ czy „Berlin jako palimpsest”⁴, to tylko niektóre sformułowania, w których termin ten pojawia się w znaczeniu figuratywnym. W tym sensie kategoria palimpsestu jest używana do określenia zjawiska kumulowania się tekstów

Agnieszka Kłosińska-Nachin – dr hab., hispanistka związana z Katedrą Filologii Hiszpańskiej UŁ. Interesuje się modernizmem, twórczością Miguela de Unamuno, literaturą porównawczą polską i hiszpańską. Autorka, m.in. monografii *Miguel de Unamuno y el modernismo. Aproximación a la prosa unamuniana* (2012) oraz *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej* (2022).

-
- 1 Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic!, Warszawa 2000, s. 49–50.
 - 2 M. Bielecki, *Gombrowicz palimpsestowy*, „Teksty Drugie” 2005, nr 3.
 - 3 P. Kowalski, *Encyklopedia i palimpsest*, w: *Poszukiwanie sensów. Lekcja z czytania kultury*, red. P. Kowalski, Z. Libera, Wydawnictwo UJ, Kraków 2006.
 - 4 A. Huyssen, *Po wojnie. Berlin jako palimpsest*, w: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Universitas, Kraków 2009.

i działań w sferze kultury, prowadzącego do powstawania nowych znaczeń w wyniku nakładania się kolejnych warstw. W badaniach literaturoznawczych znaczenie figuratywne palimpsestu zostało rozpowszechnione za sprawą eseju Gérarda Genette'a z 1982 roku, ujmującym literaturę jako bezgraniczną przestrzeŃ, w obrębie której teksty wchodzą ze sobą w złoŹone relacje, polegające na naśladownictwie i na różnych stopniach przetworzenia modelu tekstualnego⁵.

W odróżnieniu od koncepcji Genette'a moje rozumienie palimpsestu pozostaje w ścisłym związku z antropologizujacym czytaniem tekstu literackiego. Będe się odwoływać do metodologii wypracowanych przez polskich badaczy zgrupowanych wokół Centrum Badania Dyskursów PostzaleŹnościowych. Od ponad dekady pracują oni nad polskim specyficznym doświadczeniem postkolonialności, które zostało ujęte za pomocą kategorii postzaleŹności, definiowanej jako scheda po długotrwałym zdominowaniu, obejmującym okres zaborów, okupacji hitlerowskiej oraz PRL. Będąca wynikiem transferu metodologicznego i konceptualnego studiów postkolonialnych do badania zjawisk kulturowych krajów postkomunistycznych, kategoria ta rozumiana jest jako ślad w tożsamości, ujawniający się na przykład jako poczucie gorszości lub szczególna kondycja relacyjna, gdy postrzega się siebie zawsze w relacji do innego. W tym sensie studia postzaleŹnościowe zajmują się przejawami zmagania z peryferyjnością i świadościa wyalienowania wobec Zachodu, traktowanego jako kolebka nowoczesności. PostzaleŹnośc jest jednocześnie rodzajem tekstualizmu, polegającym na przepisywaniu sytuacji zdominowania juŹ po jej ustaniu. I tu wlaŹnie dostrzegam miejsce na czytanie tekstów literackich jako palimpsestów, lecz juŹ nie jak u Genette'a jako przejawu zdolności literatury do samor dzstwa, lecz jako efektu historycznego i społecznego nasycenia tekstu. W moich rozwaŹaniach będe więc doszukiwać się w wybranych tekstach literackich śladów narracji zakotwiczonej w czasie zaleŹności, rozpatrywanej w kategoriach dominacji lub emancypacji. W tekstach tych palimpsestowośc przejawia się w szczególnej postzaleŹnościowej temporalności narracji – problematycznej, „dziurawej” i afektywnej⁶ – przywołującej dziedzictwo czasu zaleŹności, skumulowane w długim trwaniu i wchodzące w różne konfiguracje z narracją teraŹniejszości.

5 G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

6 H. Gosk, *PostzaleŹnościowe cechy czasu postzaleŹności. Przypadek współczesnej prozy polskiej*, w: *Historie, społeczeŹstwa, przestrzenie dialogu. Studia postzaleŹnościowe w perspektywie porównawczej*, red. H. Gosk, D. Kołodziejczyk, Universitas, Kraków 2014.

Powyższe odwołanie do eseju Genette'a nie jest powodowane wyłącznie poszukiwaniem punktu odniesienia przy okazji definiowania kluczowego dla moich rozważań pojęcia palimpsestu. Chodzi mi również o usytuowanie moich rozważań wobec tradycji komparatystyki literackiej zorientowanej na centrum, jaką niewątpliwie reprezentuje francuski badacz. Nie ma wątpliwości, że od kilku dekad komparatystyka, z charakterystyczną dla siebie (niekiedy samobójczą) zdolnością do autorefleksji, nie ustaje w wysiłkach poszukiwania paradygmatu zrywającego z ładem europocentrycznym. Moja propozycja badań porównawczych, wywiedziona z polskich studiów postzależnościowych, stanowi próbę pominięcia centrum i przekazania impulsu badawczego z peryferii do... peryferii⁷. Tak więc wykorzystam kategorię postzależności, wypracowaną do badania kultury krajów Europy Środkowo-Wschodniej, do analizy literatury polskiej, hiszpańskiej i katalońskiej. Przedmiotem analizy zamierzam uczynić cztery teksty narracyjne opublikowane po roku 1989 w Polsce i po 1975 w Hiszpanii w celu zidentyfikowania palimpsestowych postzależnościowych strategii dyskursywnych. Będą to *My zdes' emigranty* Manuelei Gretkowskiej (1991), *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak (1995), *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité (1978) i *Una primavera per a Domenico Guarini* Carme Riery (1981).

Aby uzasadnić komparatystyczny eksperyment, który chciałabym zaproponować, przypomnę, że zarówno studia postkolonialne, jak i studia postzależnościowe zostały pomyślane i wypracowane jako kategorie porównawcze. Przypadek Hiszpanii zachęca do zastosowania kategorii postzależności z kilku powodów. Historyk Santos Juliá zwraca uwagę, że od XIX wieku refleksję historiograficzną i filozoficzną tego kraju kształtowało przekonanie o cywilizacyjnej gorszości i peryferyjności⁸. Konstruowanie historii Hiszpanii jako rezerwuaru niedostatków w relacji z europejską nowoczesnością uwidacznia się szczególnie w pierwszym trzydziestolecu XX wieku, u autorów tak ważnych jak Joaquín Costa⁹ czy José Ortega y Gasset¹⁰. Jednak najistotniejszym argumentem przemawiającym na rzecz proponowanej tu perspektywy jest szczególnie charakter trwającej niemal cztery dekady

7 Zob. A.F. Kola, *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, „Teksty Drugie” 2014, nr 4.

8 S. Juliá, *Anomalia, dolor y fracaso de España*, Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla-la Mancha, Ciudad Real 1997.

9 J. Costa, *Quiénes deben gobernar después de la catástrofe*, w: *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, red. A. Ramoneda, SGEL, Madrid 1996, s. 79-80.

10 J. Ortega y Gasset, *Asamblea para el progreso de las ciencias*, „El Imparcial” 10 sierpnia 1908, s. 3.

dyktatury wojskowej. Historycy tacy jak Michael Richards i Paul Preston otwarcie rozpatrują frankizm jako „siłę kolonizującą”¹¹. W swojej biografii *Caudilla* Paul Preston¹² podkreśla również znaczenie doświadczeń generała Franco zdobytych w afrykańskich koloniach i przeniesionych po wojnie domowej do polityki wewnętrznej Hiszpanii¹³. Represyjne i kolonialne strategie były używane w stosunku do przeciwników ideologicznych przez cały okres trwania dyktatury, w szczególności zaś wobec kultur minoryzowanych, do których należy kultura katalońska, reprezentowana przez debiutującą w latach siedemdziesiątych XX wieku powieściopisarkę Carme Rierę. Choć niewątpliwie literatura powstająca w języku katalońskim ma odrębną historię i własne cechy dystynktywne, w mojej analizie będę rozpatrywać powieść tej autorki na tle dwudziestowiecznej historii i kultury Hiszpanii. Uznaję bowiem frankizm za doświadczenie zasadnicze dla uchwycenia postzależnościowego substratu hiszpańskich i katalońskich tekstów literackich publikowanych po 1975 roku.

I jeszcze jedno doprecyzowanie metodologiczne, dotyczące wyboru tekstów autorstwa kobiet. Faktem bezsprzecznym jest, że na okres hiszpańskiej i polskiej transformacji przypada wyraźnie ożywione działanie ruchów feministycznych, połączone z bardziej znaczącą niż w przeszłości obecnością kobiet w przestrzeni publicznej i kulturowej. Kwestia emancypacji, nierozdzielnie związana z poszukiwaniem przez kobiety własnego języka, stanowi ważny kontekst dla boomów ich twórczości w Polsce i Hiszpanii po demokratycznych przełomach. W narracjach autorstwa kobiet postzależność skupia się jak w soczewce. Trzeba przy tym pamiętać, że polski i hiszpański patriaralizm są inaczej zakotwiczone w swych kulturach. Z perspektywy postzależnościowej zasadnicza różnica polega na tym, że w Hiszpanii tradycyjny model męskiej dominacji w życiu społecznym został przez autorytarne rządy okresu dyktatury utrwalony, natomiast w Polsce jego głównym nośnikiem była narodowa narracja wolnościowa, opozycyjna wobec PRL. Komunizm zaś nie tylko nie rozwiązał kwestii kobiecej – choć emancypacja kobiet znalazła

11 M. Richardson, *Un tiempo de silencio. La guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, Crítica, Barcelona 1999, s. 50.

12 P. Preston, *Franco. Caudillo de España*, Debolsillo, Barcelona 2011, s. 76.

13 Zob. A. Kłosińska-Nachin, *Panoptyzm jako wyznacznik dyskursu postzależnościowego. Próba transferu wtórnego*, „Teksty Drugie” 2021, nr 6; A. Kłosińska-Nachin, *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2022

się na sztandarach partii marksistowskich – lecz ją skutecznie wyciszył¹⁴, kompromitując projekt równości płci. Mając na uwadze te uwarunkowania, będę czytać wymienione powyżej teksty jako odpowiedzi na sytuację zdominowania, a perspektywę postzależnościową traktować jako komplementarną w stosunku do tych ujęć z kręgu feminizmu, które przejawiają szczególną wrażliwość wobec szeroko pojętego kontekstu kulturowego¹⁵.

Kobiety odpisują z peryferii

Dyslokacje

Proponuję określić mianem dyslokacji postzależnościowej strategię narracyjne polegające na ulokowaniu postaci na styku dwóch przestrzeni tekstualnych, z których jedna nosi ślady historii lokalnej, naznaczonej sytuacją zdominowania, druga zaś jest przestrzenią rozumianą jako kultura uniwersalna¹⁶. W kontekście literatury postkolonialnej o dyslokacjach mówią autorzy klasycznego studium pt. *Empire Writes Back*, w którym zjawisko to, rozumiane jako dialektyka miejsca wynikająca z dryfowania podmiotu między metropolią a peryferiami, stanowi jeden z istotnych wyznaczników tekstu postkolonialnego¹⁷. W narracjach, które poddam analizie, podmiot podejmuje próbę wymyślenia nowej opowieści tożsamościowej z dala od swojej lokalności, która prześwituje przez jego opowieść, odsyłając do czasu zależności. Z taką sytuacją mamy do czynienia w *Myzdes' emigranty* Manuei Gretkowskiej (1991) i *Una primavera per a Domenico Guarini* Carme Riery (1980)¹⁸.

14 S. Penn, *Sekret „Solidarności”. Kobiety, które pokonały komunizm w Polsce*, przeł. M. Antosiewicz, W.A.B., Warszawa 2014, s. 53.

15 Czytanie palimpsestowe jest jedną ze strategii interpretacyjnych kulturowej krytyki feministycznej: E. Showalter, *Feminist Criticism in the Wilderness*, w: *Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*, red. E. Showalter. Virago Press, London 1986. Wśród badaczy dyskursów postzależnościowych należy wymienić Hannę Gosk (np. *Wychodzenie z „cienia imperium”. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XXI i XXII wieku*, Universitas, Kraków 2015).

16 Zob. A. Kłosińska-Nachin, *Dyslokacja postzależnościowa. „Myzdes' emigranty” Manuei Gretkowskiej i „Una primavera per a Domenico Guarini” Carme Riery*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2022, nr 65 (2).

17 B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge, London–New York 1989, s. 8–11.

18 Choć tekst Gretkowskiej jest późniejszy niż powieść Riery, decyduję się dokonać jego analizy w pierwszej kolejności z uwagi na to, że postzależność została pomyślana jako kategoria służąca rozumieniu kultury krajów postkomunistycznych.

Na poziomie ogólnym powieść Gretkowskiej sytuuje się w orbicie badań nad postzależnością przez ulokowanie emigracyjnego wątku w Paryżu, ewokującego tradycję Wielkiej Emigracji i towarzyszącą jej eksplozję romantycznej poezji wieszczów. Nieheroiczna i często trywialna opowieść bohaterki Gretkowskiej jest kontrapunktyczna wobec historii wspólnotowej, która nie tylko stanowi szeroki kontekst dla autobiografii głównej postaci, lecz jest również obecna na poziomie szczegółowym i narzuca tekstowi specyficzny rytm. Dzieje się tak dzięki formie dziennika, określającej ramę chronologiczną relacjonowanych wydarzeń. Pierwsze wpisy w diariuszu dotyczą jesieni i zimy 1988 oraz wiosny 1989 roku; następne – maja, września i października 1989 roku, po czym notatki narratorki opatrzone są datami dziennymi, z których ostatnia to 22 lipca 1990 roku. Nietrudno dostrzec, że czytelnik paryskiej historii bohaterki zostaje skonfrontowany ze szczególną chronologią. Okres, którego dotyczy opowieść, przypada na czas polskiej transformacji, z wszystkimi jej istotnymi etapami: odbywającymi się od drugiej połowy września 1988 roku spotkaniami w Magdalence, obradami Okrągłego Stołu, toczącymi się od lutego do kwietnia 1989 roku, wyborami z czerwca tegoż roku oraz początkiem planu Balcerowicza w 1990 roku. Dziennik narratorki nawiązuje do tych wydarzeń w paradoksalny sposób. Polega on na przywołaniu określonych dat – na przykład wiosna 1989 – i wypełnieniu tego czasu wydarzeniami, które nie mają żadnego związku z rozgrywającymi się w Polsce wydarzeniami o dużej doniosłości historycznej. Tak dzieje się przy okazji wpisu właśnie z wiosny 1989 roku: „Najciekawsze w telewizji francuskiej są reklamy, a właściwie zgadywanie, co jest reklamowane”¹⁹. Choć nie ma wątpliwości co do tego, że obrady Okrągłego Stołu były relacjonowane w zachodnich mediach ze szczególną uwagą, uwagę narratorki przyciągają jedynie „ładne i kolorowe” ogłoszenia reklamowe. Z kolei między majem a wrześniem 1989 roku nie znajdziemy żadnego wpisu, choć już kolejne lato zrelacjonowane zostało z zaskakującą szczegółowością. Ta znacząca dziura chronologiczna pozwala narratorce pominąć milczeniem wybory z czerwca 1989 roku. Opisana tu strategia sugeruje, że paryska autobiografia w *My zdes' emigranty* konstruuje się poza wspólnotową historią i narracją. W gruncie rzeczy jednak ujawnia, że nowa tożsamość jest z nimi sprzężona w nierozrwalnym uścisku.

Równoległe ze zrywaniem z polskością – rozumianą jako narracja znacząca historią walki przeciwko zależności – w *My zdes' emigranty* toczy

19 M. Gretkowska, *My zdes' emigranty*, W.A.B., Warszawa, 2003, s. 22.

się proces o wektorze przeciwnym, zmierzający do włączenia tworzącej się autobiografii w obręb innej kultury, której emblematyczną postacią jest Maria Magdalena. Motyw intrygujący narratorkę to przemiana biblijnej postaci²⁰; studiując zawłości historii świętej grzesznicy, bohaterka mierzy się z pismami gnostyków, ewangelistów i współczesnych badaczy, a wszystko to pod opiekuńczym okiem francuskiego profesora na wydziale antropologii paryskiej uczelni. Postać Gretkowskiej, podążając śladami Marii Magdaleny, podejmuje próbę przejścia od jednej tożsamości do drugiej, a zawieszona w tekście dialektyka miejsca jest odbiciem tego doświadczenia. Bohaterka spisuje nową autobiografię, aby włączyć się w uniwersalny bieg historii i czerpać pełnymi garściami z jej rozległych zasobów tekstualnych. Doświadczenie to nosi znamiona rytuału inicjacyjnego, z jego kolejnymi etapami, takimi jak egzaminy wstępne na uczelnię, rozmowa z promotorem, zbieranie materiałów i ostateczna akceptacja rozprawy przez francuskiego profesora. Jednocześnie przypomina ono sytuację podmiotu wywodzącego się z kraju postkolonialnego w takim sensie, że PRL zostaje przedstawiona jako historia niemożliwa do kontynuowania, jakby zablokowana²¹: „Był to po prostu kolejny rok w PRL i stwierdziłam, że następny rok w kraju byłby nie do zniesienia”²². Paryż natomiast uosabia zachodni świat, w którym – zgodnie z głośną diagnozą Francisa Fukuyamy z 1989 roku – historia się skończyła i nie zmierza już ku kolejnemu, bardziej doskonałemu stadium: „Francuzi jedzą, piją i myślą jedynie o jedzeniu i piciu. Żadnych problemów”²³.

Na poziomie estetycznym taka konceptualizacja nowej tożsamości otwiera drogę do postmodernistycznych strategii dyskursywnych. Formuła ta nie wyczerpuje jednak znaczeń tekstu Gretkowskiej, jeśli nie weźmie się pod uwagę jej implikacji postzależnościowych. Pod powierzchnią trywialnej konwencji narracyjnej toczy się bowiem opowieść o podwójnym skolonizowaniu podmiotu wywodzącego się z Europy Środkowej, zakleszczonego między

20 Tamże, s. 63.

21 Zob. A. Memmi: „the most serious blow suffered by the colonized is being removed from history”; cyt. za: G.M. Gugelberger *Postcolonial Studies*, w: *Contemporary Literary and Cultural Theory: The Hopkins Guide*, red. M. Groden, M. Kreiswirth, I. Szeman, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2012, s. 384.

22 M. Gretkowska *My zdes' emigranty*, s. 5.

23 Tamże, s. 23.

Wschodem a Zachodem²⁴. Palimpsestowość *My zdes' emigranty* ma genezę bezsprzecznie postzależnościową.

W *Una primavera per a Domenico Guarini* Carme Riery²⁵ – podobnie jak w *My zdes' emigranty* – mamy do czynienia z postmodernistyczną mozaiką, która pozostaje niezrozumiała, jeśli się z niej usunie kontekst historyczny frankizmu. Akcja katalońskiej powieści dzieje się w 1979 roku. Główna bohaterka – młoda dziennikarka Isabel Clara – udaje się w podróż z Barcelony do Florencji, aby śledzić proces Domenica Guariniego, oskarżonego o zniszczenie obrazu Botticellego *La Primavera*. Tak jak u Gretkowskiej, tożsamość w tekście Riery jest performatywem, kształtującym się w relacji, której jeden biegun stanowi wspólnota narodowa, drugi zaś kultura inna.

Isabel Clara przybywa do Florencji w ciąży. Mając na uwadze czas akcji, można wysnuć wniosek, że niewyjawionym zamiarem bohaterki jest podjęcie decyzji związanej z jej stanem²⁶. W wymiarze symbolicznym oznacza to natomiast, że kobieta musi stawić czoło bagażowi doświadczeń, jaki przywozi z sobą do Florencji. I tu pojawia się miejsce na retrospekcje, przywołujące czas dzieciństwa przypadającego na okres frankistowskich rządów. Ta sfera powieściowej temporalności przebija przez narrację, pełniąc funkcję palimpsestu, nad którym nadpisywana jest współczesna historia bohaterki. W przeciwieństwie jednak do tekstu Gretkowskiej, w którym narracja wspólnotowa przybiera postać fantomową, w powieści Riery przeszłość jest traumą, poddając się procesowi symbolizacji. W tej właśnie właściwości upatruję specyfikę dyslokacji katalońskiej powieści.

Ograniczę się do przywołania jednego wspomnienia bohaterki. Dotyczy ono naglej śmierci jej ojca: „Wrażenie było zbyt silne, cios niemożliwy do przyjęcia..., nie mogłam w to uwierzyć”²⁷. Warto przywołać inne teksty kultury, współczesne dla powieści katalońskiej autorki, w których śmierć/nieobecność ojca stanowi znaczący element fikcyjnego świata: *El cuarto de atrás* Martín Gaité, *L'òpera quotidiana* Montserrat Roig, *Cría cuervos* Carlota

24 Zob. J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Universitas, Kraków 2011.

25 Urodzona w 1947 r. na Majorce autorka powieści, opowiadań i esejów pisząca po katalońsku i hiszpańsku.

26 W 1979 r. aborcja była we Włoszech dopuszczalna. W Hiszpanii natomiast obowiązywały wówczas restrykcyjne regulacje prawne z czasów frankizmu.

27 C. Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini*, Edicions 63, Barcelona 2014, e-book. Tłumaczenia z języka katalońskiego i hiszpańskiego zostały wykonane przez autorkę artykułu.

Saury czy wreszcie kultowy film dokumentalny Jaimego Chávarriego pt. *El desencanto* z 1976 roku. Powracający motyw ojca w symbolicznym imaginariu Hiszpanii po 1975 roku unaocznia długie i skryte trwanie narracji zakorzenionej w okresie dyktatury, kiedy oficjalna propaganda przedstawiała *Caudilla* jako ojca, sprawującego opiekę nad narodem niedojrzałym do demokracji²⁸. Wątek śmierci ojca zapowiada jednocześnie uwolnienie zablokowanego czasu oraz rozszczelnienie modelu autorytarnego i patriarchalnego. Stanowi tym samym ontologiczny fundament dyslokacji postzależnościowej.

Przeciwwagą dla traumatycznej przeszłości narratorki jest przestrzeń Florencji, z jej bogatym dziedzictwem renesansowym. Stopniowo uwaga narracji skupia się na obrazie Botticellego. Pod koniec powieści Isabel Clara kontempluje dzieło włoskiego mistrza, wsłuchując się w wykład profesora uniwersyteckiego, który omawia najważniejsze interpretacje i symbolikę wszystkich dziewięciu postaci. Jednocześnie zostaje zintensyfikowana warstwa autobiograficzna narracji, a wspomnienia bohaterki – między innymi to omawiane powyżej – układają się w opowieść kontrapunktyczną wobec rozważań profesora. Oczywiście obecność tej postaci – uosobienia dyskursywnej wiedzy i autorytetu – odsyła do tekstu Gretkowskiej, podobnie zresztą jak centralna postać z obrazu, Wiosna, która przywodzi na myśl tożsamościowe rozważania bohaterki *Myzdes' emigranty* wokół Marii Magdaleny. Zarówno w przypadku biblijnej postaci, jak i tej z obrazu Botticellego podkreśla się motyw transformacji, jaką muszą przejść bohaterki analizowanych tekstów. W katalońskiej powieści motyw przemiany potęgowany jest przez wiosenną aurę obrazu oraz ledwie zasugerowaną ciężę głównej postaci z obrazu, co odsyła do biografii Isabel Clary. Postać Riery pozycjonuje się jednak inaczej niż bohaterka Gretkowskiej i wobec uniwersalnego archiwum, i wobec historii wspólnotowej: „Hermes z pomocą kaduceusza wskazuje drogę prowadzącą do gajów z dzieciństwa, spowitych miękką mgłą, którą trzeba rozwiać”²⁹. Isabel Clara doszukuje się w obrazie sensów, które pozwalają jej zwrócić się ku rodzimej przestrzeni, aby leczyć traumy, mocno zakotwiczone w historii wspólnotowej.

Postzależnościowa dyslokacja u Riery oznacza więc powrót do własnej historii z wykorzystaniem uniwersalnego archiwum kultury. W tym kontekście należy rozumieć zakończenie powieści: Isabel Clara decyduje się urodzić dziecko, czyli symbolicznie akceptuje organicznie z nią związane brzemię

28 P. Preston, *Franco, Caudillo de España*, s. 76.

29 C. Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini*.

przeszłości, którego gotowa była się pozbyć, podróżując do Florencji. W efekcie przebytej przemiany bohaterka staje się podmiotem autonomicznym i tym samym odzyskuje sprawczość w historii. Zajęcie miejsca we własnej historii jest jednocześnie wypowiedzaniem traum, co można zinterpretować za pomocą narzędzi wypracowanych przez badaczy z kręgu zwrotu afektywnego³⁰: emocje i afekty konstytuują podmiotowość kształtującą się w opozycji do dyskursywności uosabianej przez profesora uniwersyteckiego.

Bohaterki obydwu analizowanych tekstów zwracają się ku kulturze europejskiej w poszukiwaniu uniwersalnych zasobów tekstualnych, które nadadzą sens metamorfozie tożsamościowej. Palimpsestowość – z jej dualnością temporalno-przestrzenną – jest immanentną komponentą dyslokacji. Kumulatywność, do której odsyła palimpsest, w przypadku analizowanych tu tekstów oznacza, że podmiot postzależnościowy nie może się ukonstytuować w sposób w pełni wolny poza narracją wspólnotową naznaczaną doświadczeniem frankizmu – w przypadku powieści Riery, i PRL oraz, szerzej, zaborów – w przypadku tekstu Gretkowskiej.

Narracje pączkujące

W 1995 roku Grażyna Borkowska opublikowała tekst pt. *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w którym definiuje literaturę kobiecą ze względu na ślad, jaki kobieca seksualność pozostawia w tekście. Według polskiej badaczki kobiecy tekst powstaje z nadmiaru, przejawiającego się „nieograniczoną kreatywnością, naddatkiem energii, która szuka dla siebie ujścia”, a erotyka i eksponowanie cielesności jest jedną z form – bynajmniej niejedyną – zagospodarowania kobiecego witalizmu³¹. Odwołuję się do eseju Borkowskiej nie w poszukiwaniu wyznaczników kobiecości w tekście literackim, lecz dlatego że refleksja badaczki pomoże mi uchwycić palimpsestową naturę i strukturę dwóch utworów – *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak (1995) i *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité (1978). Wskazane przez nią właściwości interesują mnie jako strategie emancypacyjne wpisane w kontekst postzależnościowy. Zainspirowana z jednej strony metaforą drożdży z eseju Borkowskiej,

30 Zob. M. Glosowicz, *Zwrot afektywny*, „Opcje” 2013, nr 2, s. 24-27.

31 G. Borkowska, *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w: *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2001, s. 65-76. W refleksji Borkowskiej można dostrzec obecność francuskiej krytyki feministycznej, w szczególności Héléne Cixous.

z drugiej zaś początkiem powieści Filipiak³², będą określać wspomniane strategię mianem narracji „pączkujących”. Podobnie jak w tekstach ze zidentyfikowaną obecnością dyslokacji, palimpsestowość utworów Filipiak i Martín Gaité traktuję jako odpowiedź na sytuację zależności, której mniej czy bardziej ukryte trwanie rozpoznam pod tkanką opowieści rozrastających się „jak na drożdżach”.

Absolutna amnezja była już odczytywana z perspektywy postzależnościowej. Przemysław Czapliński zderza powieść Filipiak z esejem *Homo sovieticus*, zauważając, że o ile dla Tischnera zmianę po 1989 roku można zmierzyć za pomocą uzyskanych aspektów wolności, o tyle w *Absolutnej amnezji* diagnoza dotyczy wolności „niezwróconej”³³. Moje rozumienie postzależnościowej warstwy tekstu Filipiak jest do pewnego stopnia rozwinięciem hipotezy czytelniczey Czaplińskiego. Twierdzę, że pod powierzchnią opowieści o zniewoleniu czasu komunizmu powieść Filipiak p r z e p i s u j e moment demokratycznej transformacji.

Zacznę od proweniencji dziecięcych postaci z *Absolutnej amnezji*. Zwracano już uwagę na powinowactwo Marianny i Turka z figurą dziecka romantycznego, wyposażonego w wyższe atrybuty poznania³⁴. Nie mniej istotne wydają mi się konotacje rewolucyjno-republikańskie powiązane z imieniem bohaterki. Powołując się na ustalenia francuskiego historyka Maurice’a Agulhona, Maria Janion przypomina o ambiwalencji kobiecego symbolu wolności, przejawiającej się w ikonograficznych ujęciach kobiety jako „postaci frenetycznej, dzikiej, pełnej mocy transgresywnej”, ścierających się z wizerunkami „urody gładkiej, uspokojonej, beznamiętnej”³⁵. Obieg obrazów z kobietą jako wolnością w roli głównej uzmysławia, że Rewolucja jest antynomiczna³⁶.

32 „Jej opowieść rozszerzała się przez nieuniknioną powtarzalność pierwotnego wzoru, rozmnażała się przez pączkowanie jak pierwotniaki”; I. Filipiak *Absolutna amnezja*, Obserwator, Poznań 1995, s. 5.

33 P. Czapliński, *Języki niezależności. Jak jest artykułowana w literaturze niepodległość odzyskana przez Polskę w roku 1989?*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłości. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2011, s. 57-58.

34 J. Sosnowski, *Każdy był małą dziewczynką*, „Ex Libris” 1995, nr 80; M. Janion, *Kobiety i duch inności, Sic!*, Warszawa 1996, s. 323.

35 Jak wiadomo, Filipiak brała udział w zajęciach prowadzonych przez Janion na Uniwersytecie Gdańskim na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, poświęconych tematowi transgresji. Myślę więc, że postać Marianny zrodziła się jako wynik interakcji z „Mistrzynią” i jej refleksjami związanymi z walką obrazów wokół kobiety-wolności.

36 M. Janion, *Kobiety i duch inności*, s. 5-40.

Ma to niebagatelne znaczenie w kontekście wątku zmiany władzy, którego nośnikiem jest Turek.

W toku powieściowej akcji władzę traci sekretarz. Turek kradnie mu medal i gest ten obnaża chęć przejścia władzy, a ostateczny sens tego pragnienia rozwija się w relacji chłopca z Marianną. Turek wciąga ją w konspiracyjną działalność bandy skierowaną przeciwko kierownictwu szkoły. W decydującym momencie dziewczyna jednak na darmo czeka, aby wypełnić przydzielone jej zadanie, związane z przejściem tajemniczego skarbu. „Już ktoś się nim zajął”³⁷ – kwituje zmianę planów Turek zza dyrektorskiego biurka, za którym zasiadł, przypinając sobie do swetra skradziony order sekretarza. Przejęcie władzy dopełnia się więc z pominięciem Marianny, mimo jej zaangażowania w podziemną aktywność.

Turek rodowodem tkwi w romantyzmie, co obdarza go charyzmą przywódcy i intuicyjnym poznaniem. Jednocześnie jest on jednak postacią niejednoznaczną. W toku akcji dziecko przedzierzgnęło się w mężczyznę i zapragnęło sięgnąć po władzę, realizując model patriarchalny. Rozpoznania Filipiak dotyczące charakteru zmiany władzy przypominają obserwacje amerykańskiej feministki Shany Penn, która śledząc medialne relacje z dokonujących się w Polsce przemian po 1989, zastanawiała się, „gdzie były kobiety?”³⁸. Scena z *Absolutnej amnezji*, gdy Marianna czeka w szatni na możliwość wypełnienia swojego zadania, podczas gdy Turek przejmuje „skarb”, przynosi odpowiedź na pytanie badaczki. Romantyczny projekt zostaje odcięty od wolnościowych korzeni i zastyga w geście męskiego heroizmu. Dostrzegam również uderzającą paralelę między sposobem, w jaki kwestię kobiecą, zderzoną z działalnością opozycyjną Turka, artykułuje Filipiak, a ujęciem Agnieszki Graff, mówiącej o działaczach Solidarności, którzy doświadczyli „męskiego rytuału przejścia”, polegającego na wskrzeszeniu narracji tyrtejskiej³⁹. Tym samym potencjał symboliczny realizuje imię Marianny: choć rewolucja posługuje się kobietą jako emblematem wyzwolenia, w momencie stabilizacji zmian kobiety nie są beneficjentkami nowego porządku.

Marianna zmagą się nie tylko z narodową narracją o romantycznej genezie, lecz także z kulturą uniwersalną, stanowiącą opresywną ramę jej losu i kolejną palimpsestową warstwę opowieści. Bohaterka *Absolutnej amnezji*

37 I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, s. 95.

38 S. Penn, *Sekret „Solidarności”*, s. 26.

39 A. Graff, *Patriarchat po seksmisji*, „Gazeta Wyborcza” 19 czerwca 1999.

w swych *Wypisach z dramatów greckich* dokonuje pastiszu dwóch tragedii Eurypidesa: *Ifigenii w Aulidzie* i *Ifigenii w Taurydzie*. Chodzi o ulokowanie kobiecego losu w takim porządku mitycznym, w którym może być ona złożona w ofierze na ojczyźnianym ołtarzu⁴⁰. W tym sensie polski mit romantyczny, podporządkowujący kwestię kobiecą nadrzędnej sprawie narodowyzwoleńczej, jest repliką szerszej struktury sensów, którą należy rozsadzić, aby Marianna-Ifigenia nie została poświęcona i kobiecie głos stał się słyszalny.

Szukając miejsca dla artykulacji kobiecego głosu, Filipiak sięga po subwersywne strategie tekstualne, które mają zastąpić tradycyjne modele dyskursywne. Opowieści dotyczące Lisiak, Prządki, Izoldy, Ifigenii, Weroniki, Elizy Orzeszkowej i inne są naddatkiem na powierzchni tekstu i sprawiają wrażenie nieokiełzanego nadmiaru. Nieprzypadkowo w *Absolutnej amnezji* pojawia się emblematyczne dla kobiecego pisarstwa odwołanie do „własnego pokoju” i maszyny do pisania⁴¹. Najlepszym przykładem żywiołowości kobiecego tekstu może być niewyjustowane wypracowanie Marianny⁴², w którym dziewczynka wciela się w coraz to nowe kobiece „ja”. Symultaniczne i heteromorficzne narracje kobiet, usytuowane poza obowiązującymi modelami dyskursywnymi, mają jedną zasadniczą właściwość – zagłuszają potencjalne opowieści sekretarza i Turka, znacząco nieobecne wśród pączkujących kobiecych tekstów z *Absolutnej amnezji*. Z perspektywy Filipiak postzależność, rozumianą jako męski opresywny porządek rzeczywistości, wyrażony za pomocą narracji linearnej i racjonalnej, można i należy rozsadzić tekstem i w tekście.

Nieco inaczej wygląda pączkowanie narracji *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité (1978)⁴³. Została ona skonstruowana wokół nocnego spotkania bohaterki o imieniu C. z tajemniczym mężczyzną. Opowieść rozwija się meandrycznie, na przecięciu wątku metaliterackiego, fantastycznego i autobiograficznego. C. opowiada o swoich książkach, wraca do czasów dzieciństwa spędzonych w Salamance i do szkolnych wspomnień. Przy tej okazji padają jej pełne nazwiska – Martín Gaité. Punktem wyjścia moich rozważań chciałabym uczynić autobiografię. Centralną osią, wokół której krąży opowieść C., jest akt twórczy, a palimpsestowość tekstu wynika ze specyficznego

40 M. Janion, *Kobiety i duch inności*, s. 331-336.

41 I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, s. 144. Filipiak jest autorką wstępu pt. *Własny pokój, własna twórczość* do polskiego tłumaczenia Agnieszki Graff *Własnego pokoju* Virginii Woolf z 1997 r.

42 I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, s. 169-191.

43 Carmen Martín Gaité (1925-2000) jest jedną z najwybitniejszych hiszpańskich powieściopisarek XX w.

pozycjonowania się artystycznej podmiotowości względem kultury okresu frankizmu.

Newralgicznym momentem autobiografii C. jest relacja z pogrzebu dyktatora: „Spiker powiedział nagle: «– ... w ten słoneczny poranek 23 listopada», i wtedy wszystko zaczęło się przeistaczać, wraz ze wzmianką o tej dacie, z jej powodu uciekłam do tyłu, do początków”⁴⁴. Słyszając wypowiedź spikera, C. umiejscawia swoją biografię względem biegu historii, czyli wobec pogrzebu Francisca Franco, którego data pokrywa się z dniem jej pięćdziesiątych urodzin. Relacja z pogrzebu przynosi konceptualizację frankizmu jako czasu zablokowanego: „[Franco był] czasem, którego bieg tłumił, powstrzymywał i nim kierował [...]”⁴⁵. Dyktator pozbawił Hiszpanów poczucia sprawczości i podmiotowości, był siłą zewnętrzną i bezosobową, w sposób nieuchwytny wprawiającą w ruch mechanizmy rzeczywistości i wpływającą na sprawy najbardziej codzienne. Zewnętrzność władzy jest tu o tyle istotna, że powieła tryb sprawowania władzy kolonialnej nad skolonizowanym. Lecz nade wszystko świadomość zewnętrzności władzy stanowi warunek sine qua non doświadczenia „przeistoczenia”, będącego zmianą stosunku podmiotu do historii. Dlatego sądzę, że relacja z pogrzebu generała Franco zawarta w *El cuarto de atrás* stanowi jeden z najbardziej dobitnych przykładów literackiej konceptualizacji hiszpańskiej dyktatury z perspektywy postzależnościowej.

Autobiografia *El cuarto de atrás* ukazuje proces przejścia z marginesu przestrzeni prywatnej, której synekdochą może być tytułowy „pokój na zapleczu”⁴⁶, do przestrzeni historii, w której ramy wpisane zostaje prywatne życie C. i w tym sensie jest a u t o b i o g r a f i ą p o g r a n i c z n ą. Używam tego pojęcia w takim znaczeniu, w jakim pojawia się ono w rozważaniach Doroty Kołodziejczyk dotyczących autorów postkolonialnych zmagających się z bagażem kolonializmu⁴⁷. Po ustąpieniu imperium pisarze tacy jak Kenijczyk

44 C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, Destino, Barcelona 1998, s. 135.

45 Tamże.

46 Ciekawie rysuje się paralela ze współczesną analizowanymu tekstowi książką Sandry M. Gilbert i Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979), w której wykluczenie kobiety jest doświadczeniem kluczowym dla ukonstytuowania się jej podmiotowości twórczej. Zob. również b. hooks, *Margines jako miejsce radykalnego otwarcia*, przeł. E. Domańska, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2.

47 D. Kołodziejczyk, *Podróż do siebie – graniczność języków w autobiograficznych refleksjach pisarzy postkolonialnych*, w: *Autobiografie (po)graniczne*, red. I. Iwasiów, T. Czarska, Universitas, Kraków 2016.

Ngũgĩ wa Thiong'o dochodzą do świadomości artystycznej w konfrontacji z językiem kolonizatora i myślę, że w powieści Martín Gaité pod pewnymi względami mamy do czynienia z bliźniaczą sytuacją. W przeciwieństwie jednak do bohaterki powieści, w których zaobserwowałam zjawisko dyslokacji, w *El cuarto de atrás* narratorka nie zostaje skonfrontowana z kulturą uniwersalną. Doświadczenie przejścia u Martín Gaité polega na nabywaniu świadomości bycia we w ł a s n e j historii i wymaga czerpania z „pokoju na zapleczu”, rozumianego jako archiwum pamięci afektywnej⁴⁸. Konstruowanie podmiotowości artystycznej jest zasiedlaniem swojej przeszłości, polegającym na zawłaszczaniu języka kultury z czasów frankizmu, który pączkuje pod powierzchnią autobiografii C.

Marginesowość u Martín Gaité nie jest więc czymś, co chce się stracić. Ponieważ mówimy o przestrzeni twórczej, nie należy z niej rezygnować, lecz ją otworzyć. Proces otwarcia dotyczy konkretnych wzorców estetycznych. Mam tu na myśli na przykład bardzo popularny w Hiszpanii, szczególnie w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, typ powieści sentymentalnej – tzw. *novela rosa* (dosłownie „różowa powieść”). Liczne są momenty, gdy narracja Martín Gaité czerpie ze tego wzorca, formułując wprost poetykę palimpsestu: „Zawsze jest jakiś tekst śniony, chwiejny i ulotny, poprzedzający ten, który się naprawdę wypowiada, i przez niego wyparty”⁴⁹. Najbardziej oczywistym nawiązaniem do *novela rosa* jest spotkanie z nieznanym, będącym w istocie wcieleniem „mężczyzny skomplikowanego”, ukształtowanego według hiszpańskiego wzorca męskości okresu dyktatury⁵⁰. *Novela rosa* należy bez wątpienia do oficjalnego obiegu kultury okresu dyktatury. Hiszpańska pisarka przywołuje również teksty, które ukonstytuowały się na marginesach tej kultury, takie jak piosenki popularnej w powojennej Hiszpanii pieśniarki Conchity Piquer⁵¹, lansujące model kobiety nieprzyzwoitej i rozdartej. U Martín Gaité znajdziemy wreszcie ślady strategii dyskursywnych będących pozostałością

48 C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, s. 91.

49 Tamże, s. 40.

50 Zob. C. Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española*, Anagrama, Barcelona 2015, e-book. Modelem „mężczyzny skomplikowanego” stała się w latach czterdziestych postać Maxima Wintera z amerykańskiego filmu *Rebeka*, obrazu cieszącego się w Hiszpanii ogromnym powodzeniem w owym czasie.

51 C. Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, s. 152.

po estetyce realizmu społecznego, artykułującego diagnozy społeczne w warunkach cenzury⁵².

Podczas gdy w analizowanej powieści Filipiak narracja rodzi się w opozycji do zakotwiczonej w czasie zależności kultury dominującej, Martín Gaité konstruuje swą opowieść jako dysponentka kultury Hiszpanii frankistowskiej, sięgając do jej zasobów i uznając ich rolę formatywną w ukonstytuowaniu podmiotowości artystycznej. Obydwa teksty dzieli więc stosunek do kapitału kulturowego okresu autorytarnego, łączy natomiast palimpsestowa struktura narracji, rozrastających się jak na drożdżach, wbrew linearnym schematom dyskursywnym.

Wnioski

Jeśli rozumieć palimpsestowość jako rodzaj intertekstualności⁵³, każdy tekst literacki jest palimpsestowy. Rozpatrywanie palimpsestu w kontekście postzależności przynosi pożądane zawężenie pola badawczego, nie chodzi już bowiem o rozrysowanie jak najgęstszej siatki relacji transtekstualnych – jak czynił to Genette – lecz o ulokowanie badanego tekstu w obiegu narracji o określonej temporalności. Palimpsest jest więc formą pamięci.

Rozpatrywane tu dwie kategorie palimpsestowości: dyslokacja postzależnościowa i narracje pączkujące, są wstępnym rozpoznaniem, które nie pozwala formułować wniosków ogólnych dotyczących specyfiki polskiej, katalońskiej i hiszpańskiej postzależności. Powinowactwa między analizowanymi tekstami wskazują jednak na operatywność obydwu kategorii. Dyslokacja postzależnościowa konfrontuje ze zjawiskiem szczególnego skolonizowania peryferii znajdujących się w relacji podległości wobec Zachodu i zmagających się ze swoją historią. W przypadku dyslokacji superpozycja tekstów przynosi diagnozę napięć na linii centrum–peryferie, z uwzględnieniem lokalnych narracji. Z kolei narracje pączkujące dają przede wszystkim dostęp do dyskursywnych strategii emancypacyjnych, które kumulują się i rozrastają, wzbogacając zasoby narracyjne podmiotu. Palimpsestowość wszystkich analizowanych tu tekstów może być ujęta z perspektywy postmodernizmu; zaleta kategorii postzależności polega na tym, że pozwala ona zrozumieć genezę ich kumulatywnej struktury.

52 Tamże, s. 158.

53 P. Kowalski, *Encyklopedia i palimpsest*, s. 37.

Kobiety w Hiszpanii po 1975 i w Polsce po 1989 roku z impetem wkroczyły do przestrzeni publicznej, zabierając głos w sferze kultury. Nieusuwalnym tłem ich emancypacyjnych projektów jest zderzenie z reorganizującym się tradycyjnie męskim światem władzy, naznaczonym doświadczeniem autorytarnych rządów. Narracje wszystkich przeanalizowanych tu tekstów krystalizują się wokół poszukiwania tożsamości podmiotu żeńskiego, rozumianego w kategoriach radykalnie nieesencjalistycznych. W istocie palimpsestowość przybiera w nich postać walki o wymianę narracji: narratorki angażują swój nieograniczony potencjał, zmagając się z opresywnymi strukturami dyskursywnymi z przeszłości. Postzależność rozumiana jako ślad po etapie autorytarnym przeplata się w tych tekstach z innymi rodzajami dominacji, najczęściej w ramach patriarchalnej superstruktury, która w świetle postzależnościowej palimpsestowości wzmacnia swą czytelność dzięki odsłonięciu historycznych subtekstów kulturowych.

Abstract

Agnieszka Kłosińska-Nachin

UNIVERSITY OF LODZ

Palimpsests from the Periphery: Post-Dependence in the Works of Polish, Catalan, and Spanish Novelists of the Transition Period

The article presents a comparative analysis of Polish, Catalan, and Spanish prose by women that utilizes the methodology of post-dependence studies. I used the category of post-dependence palimpsests, understood as specific discursive strategies that refer back to the time of dependence (the authoritarian stage). I distinguished two types of palimpsests: post-dependence dislocations and "budding" narratives. Based on the developed tools, I analyzed four narrative texts published during the Polish and Spanish transition: *Myzdes' emigrancy* (1991) by Manuela Gretkowska, *Aboslutna amnezja* (1995) by Izabela Filipiak, *El cuarto de atrás* (1978) by Carmen Martín Gaité, and *Una primavera per a Domenico Guarini* by Carme Riera (1981). I used the post-dependence perspective as a complementary method to feminist approaches.

Keywords

post-dependence studies, comparative literature, palimpsest, Polish prose by women, Spanish prose by women, Catalan prose by women