

Doświadczenie mistyfikacji i upodrzednienia w środkowoeuropejskich powieściach autorów piszących pod pseudonimem¹

Z języka węgierskiego przełożył Daniel Warmuz

Jednym z charakterystycznych działań pisarstwa postmodernistycznego jest próba wprowadzenia czytelnika w pole i podania w wątpliwość jego wiedzy o tekście. W odniesieniu do utworów postmodernistycznych mamy tu na myśli powszechne zabiegi intertekstualne i metafikcyjne, autotematyzm (technikę *mise en abyme*), nieskończoność tekstu i otwarte zakończenie, styl parodystyczno-ironiczny, grę językową, nieufność co do wielkich narracji, zanik granicy między stylem wysokim a popularnym czy też zjawisko mistyfikacji zakodowanej w tekstach napisanych pod pseudonimem. Nie oznacza to jednak, że literatura postmodernistyczna miałaby być tylko nieodpowiedzialną grą z językiem oraz że nie zajmują jej społeczne zjawiska czasów, w których jest tworzona. Postmodernistyczna mistyfikacja wiąże się bardziej z uzależnieniem danego problemu od środka przekazu, z tym że każdy czytelnik pozostaje bezwzględnie podporządkowany medium niosącemu znaczenie. Właśnie dlatego postmodernistyczna mistyfikacja jest związana z brakiem naturalności percepcji, oznacza doświadczenie złożoności rozumienia i interesuje ją demaskacja lektury naiwnej. W moim artykule spróbuję dowieść, że postmodernistycznej mistyfikacji w dziełach literatury środkowoeuropejskiej – a konkretnie czeskiej, słowackiej i węgierskiej – towarzyszy również obnażanie społecznych nierówności.

Doprowadzone do granic możliwości intertekstualne „szaleństwo” doskonale kwestionuje status tekstu: do którego momentu jest mój, a gdzie zaczyna być obcy? Noszący podtytuł *Kavafisz-átiratok (Odpisy z Kawafisa)* tomik wierszy *Hazatérés Hellászból (2006, Powrót z Hellady)* Andrása Ferenca Kovácsa to w połowie węgierskojęzyczny przekład poezji Kawafisa, a w połowie zbiór wierszy dających się czytać jako utwory napisane pod wpływem greckiego poety, co zupełnie podważa tradycyjny status autorstwa i oryginalności, jaki znamy od epoki romantyzmu. Na okładce książki *Hárman az ágyban (2000, Troje w łóżku)* Zoltán Csehy umieszcza swoje nazwisko w charakterze autora, choć publikacja, co sugeruje podtytuł, jest antologią przekładów greckiej i łacińskiej poezji erotycznej. Co więcej, wybrane wersy i strofy wiersza *Catullusi*, pochodzącego z wydanego dwa lata wcześniej zbioru *Csehy Zoltán alagyái, danái, elegy-belegy*

¹ Referat wygłoszony na konferencji *Párhuzamos történetek. Kortárs közép-európai regény (Historie równoległe. Współczesna powieść środkowoeuropejska)*, 7–8 listopada 2014, Uniwersytet Kościoła Reformowanego im. Gáspára Károliego w Budapeszcie (przyp. aut.).

iramatai (1998, *Elegie, pieśni i inne pisma*), poeta i tłumacz umieszcza w publikacji z 2000 roku, tym razem jako przekład. Postmodernistyczny poeta Lajos Parti Nagy to dopisuje do niektórych tłumaczonych dramatów niewystępujące w oryginale heksametry, to znów w tekst rosyjskiego dramatu wplata żartobliwe cytaty zaczerpnięte od Vörösmartyego i Petőfiiego lub opuszcza wręcz całe sceny. Towarzyszy temu kontestacja statusu autora, który pojawia się w następujących wariantach tytułowych: „Lajos Parti Nagy – Molière, *Tartuffe*” albo: „Molière, *Tartuffe*. Napisał: Lajos Parti Nagy”². Péter Esterházy przepisuje ręcznie *Szkołę na granicy* (1959, *Iskola a határon*; wyd. pol. 1980) Gézy Ottlika, a kopię powieści umieszcza na jedenastej stronie książki *Bevezetés a szépirodalomba* (1986, *Wstęp do literatury pięknej*). W tym samym dziele jako własne publikuje też, przetłumaczone przez Endre Bojtára, opowiadanie Danilo Kiša *Zaszczytnie jest umierać za ojczyznę*. Pojawia się zatem pytanie: kto jest autorem tekstu?

Metafikcja, poprzez umieszczenie w dziele rozważań o nim samym, podważa istnienie granicy między dziełem a interpretacją³. John Fowles w trzynastym rozdziale *Kochanicy Francuza* (*The French Lieutenant's Woman*, 1969; wyd. pol. 1973) własną powieść analizuje oczami zewnętrznej postaci, mówiąc o przełamaniu iluzji książkowej rzeczywistości. *Szkołę na granicy* Gézy Ottlika rozpoczyna część zatytułowana *Trudna sztuka opowiadania*, później zaś głos komentatora zostaje udzielony bohaterowi o imieniu Bebe, który staje się interpretatorem i krytycznym czytelnikiem notatek Gábora Medvego, w wielu przypadkach podając w wątpliwość twierdzenia pochodzące z cytowanego rękopisu i usuwając wszelkie ślady możliwej prawdy.

Kochanica Francuza i *Szkoła na granicy* to przykłady otwartej struktury tekstu powieściowego, która rodzi wątpliwości po stronie czytelników. Na powieść Ottlika składają się dwa rękopisy traktujące o tych samych wydarzeniach, najczęściej jednak przeczące sobie nawzajem. Kto zatem mówi prawdę? Co tak naprawdę się wydarzyło? Nigdy nie możemy być tego pewni. Fowles swoją historię miłosną kończy trzema różnymi scenariuszami. W czterdziestym czwartym rozdziale Charles bierze za żonę Ernestinę, a z ich małżeństwa przychodzi na świat siedmioro dzieci. W sześćdziesiątym rozdziale mężczyzna odnajduje Sarah, miłość swojego życia, która urodziła jego córkę. Z kolei w sześćdziesiątym pierwszym rozdziale Charles bezpowrotnie odchodzi od Sarah i prawdopodobnie nigdy nie dowiaduje się o ich wspólnym dziecku.

Styl parodystyczno-ironiczny uruchamia taki podwójny kod, który niczym wirus sieje spustoszenie w porządku rozpoznawalnych i możliwych do określenia pozycji tekstu. Dzieje się tak na przykład w grze z cytatem w wierszu *Szívlapát* Lajosa Parti Nagy⁴.

² L. Parti Nagy, *Molière: Tartuffe*, „Színház. Drámamelléklet” 2006, <http://adattar.vmmi.org/dramak/361/361.pdf>, dostęp: 10.03.2015; J. Szántó, *L. ZS.-re várva*, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=20551&catid=1:archivum&Itemid=7, dostęp: 10.03.2015; G. Halász, *Tartuff*, <http://www.prae.hu/index.php?route=article%2Farticle&aid=284>, dostęp: 10.03.2015.

³ Zob. S. Hites, *A történelem és a metafikció az angolszász regényirodalom közelmúltjában*, „Forrás” 2002, nr 6, <http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/hites.html>, dostęp: 10.03.2015.

⁴ Autor artykułu przytacza tu, niestety nieprzekładalny na język polski, dwuwiers: „hazám, hazám, te min-/de nem”. Również tytuł wiersza jest grą językową – *szívlapát* to neologizm, który należałoby oddać jako *sercopata* (przyt. tłum.).

W kontekście twórczości tego poety aktualne są też zabiegi przepisywania, nakładania na siebie oraz wzajemnego oddziaływania oficjalnych oraz rozpowszechnionych uzusów językowych i gatunków literackich. W powieści *A test angyala* (1990, *Anioł ciąfa*) niepoprawnie użyty język staje się poetyką dzieła. Równoczesna zmiana hierarchii kodów literackich sprawia, że cechy dystynktywne literatury *pulp fiction* i literatury dla dziewcząt zostają umieszczone na innych poziomach językowych. Tekst powieści Parti Nagya korzysta przy tym z nierozstrzygalnych relacji zachodzących między związkami językowymi, gatunkowymi i hierarchicznymi.

Skoro mówimy o rozpowszechnionym zabiegu podawania w wątpliwość, to niemal wzorcowym ciosem poniżej pasa jest gra prowadzona z nazwiskiem autora. Dorobek literacki współczesnego czeskiego poety Ivana Wernischa realizuje mistyfikację na kilku poziomach. Do audycji Radia Czechosłowackiego, prezentujących utwory zagranicznych poetów, autor przemycił także swoje wiersze, podszywając się pod Jeana Cocteau, używając pseudonimu Hans Gruber lub stosując inne, fikcyjne nazwiska poetów staroegipskich, chińskich, perskich i afrykańskich. W twórczości Wernischa możemy znaleźć także przykłady odwrotnych działań. Opublikowane w tomiku *Frc. Překlady a překrady* (1991, *Przekłady i przekrady*) wiersze pozorują sygnowane własnym nazwiskiem autora tłumaczenia (wskazuje na to też tytuł książki). Pseudonimem poety jest Alois Rouček, jako gynomim⁵ używa nazwiska Lucie Tejkalová. Przeprowadzony z samym sobą wywiad podpisał jako Marsel Drevo, a w 2000 roku wydał zbiór poezji podpisany heteronimem nieżyjącego poety Václava Rozehnal (1904–1959)⁶.

Okres po 1989 roku przyniósł w literaturze czeskiej nagły wzrost pseudonimizacji. Nie jest też odosobnionym przypadkiem używanie przez pisarzy i poetów kilku pseudonimów równocześnie, stosowanie numerów lub podpisywanie tekstów kombinacją cyfr i liter. Na przykład Jan Hýsek sięgał po pseudonimy: Harry Crasst, Miroslav Kromiš, Stradomír Hromnišský, Mr. Miš, Martin Maniš. Lubomír Drožd pisal pod pseudonimami: Blumfeld 2001, H&H, Čaroděj Oz, Autor, V.I.P., Homeless@Hungry. Pod numerem 063423350 ukrywała się Kateřina Malenovská, ½ OC było pseudonimem Radana Běhouna, Pavel Hlušička publikował jako Mnoháček Zgublačenko, z kolei Xindla X jest znanym pseudonimem artystycznym piosenkarza, muzyka, dramaturga i prozaika Ondřeja Ládky. Pavel Hájek stworzył w 1996 roku cały fikcyjny ruch poetycki o nazwie „cauwizm”, który przedstawił jako odłam rosyjskiej awangardy z lat 1917–1934, publikując obok manifestu także biogramy zmyślonych poetów (Nikołaj Ippolitowicz Lubimow, Stermin Grigorij Wiseniewicz, Nadieżda Pawłowna Kyrskaja) i ich fikcyjne wiersze⁷.

⁵ Gynomim jest żeńskim pseudonimem używanym przez pisarzy. Do męskiego pseudonimu stosowanego przez pisarki odnosi się termin *andronim*. Obydwa określenia funkcjonują w słowackiej terminologii literackiej, rzadziej w węgierskiej.

⁶ L. Machala, *Mystifikace a pseudonimy v české literatuře po roce 1989 (s přihlédnutím k historickému kontextu)* [w:] *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*, Olomouc 2011, s. 188–197.

⁷ *Ibidem*, s. 189–191.

W literaturze słowackiej po 1989 roku, jak pisze Jaroslav Šrank, popularne były zabiegi autostylizacyjne, mistyfikacje, iluzje, kamuflaże, pastisze i retoryczne gry literackie⁸. Wraz z pseudonimami Petera Macsovszky'ego (Petra Malúchová), Michala Habaja (Anna Snegina), Danieli Kapitáňovej (Samko Tále) lub Maxima E. Matkina w literaturze słowackiej pojawiły się *gynonimy* i *andronimy*. Wspólny projekt Petera Macsovszky'ego, Michala Habaja, Andreja Habláka i Petera Šuleja o nazwie Generator X funkcjonował jako symulacja autorskiej tożsamości i kolektywny pseudonim zarazem. Do twórców tak zwanego *text generation* należy zaliczyć przede wszystkim publikującego po słowacku i węgiersku Petera Macsovszky'ego, który wykreował na swój użytek niezliczone pseudonimy⁹. Przewrotna mistyfikacja postmodernistyczna, wirtualne jednostki autorskie, zabiegi wprowadzania do tekstu relatywizmu i wieloznaczności, intertekstualność i rekontekstualizacja stały się dla tego pokolenia elementami niczym niepowstrzymanej semiozy.

We współczesnej literaturze węgierskiej od czasu wydania *Psyché* (1972) Sándora Weöresa również możemy znaleźć liczne przykłady pseudonimizacji. Zaczęło się to z końcem lat osiemdziesiątych, kiedy Péter Esterházy publikował jako Lili Csokonai (1984), Zoltán Hizsnay jako Sándor Tsúszó (1988), a Lajos Parti Nagy jako Jolán Sárbovárdi (1990). Lista autorów i ich pseudonimów jest długa: András Ferenc Kovács (pseud. René Sándor Lázáry, Aleksiej Astrow, Jack Cole, Caius Licinius Calvus, Kawafis, Hadd-el-Kaf, Fu An-kung, József Kálmáncsehy, Marullo Pazzi, Sir Andrew Blacksmith), Dezső Tandori (pseud. Nat Roid, Underlord T., Hc. G. S. Solenard), Lajos Parti Nagy (pseud. Mihály Virágos, Endre Dumpf), Zsófia Balla, Béla Bodor, Győző Ferencz, Ágnes Gergely, Flóra Imre, Péter Kántor, Ottó Orbán i Lajos Parti Nagy (pod wspólnym pseud. Attila József), István Baka (pseud. Stiepan Piechoťnyj), László Darvasi (pseud. Ernő Szív, Eric Moussambani), Alfonz Talamon (pseud. Samuel Borkopf), Alica Árvay z domu Korber (pseud. Nóra Fábíán), Attila Sántha (pseud. Árti Székely), Lajos Parti Nagy i János Dénes Orbán (pod wspólnym pseud. Hümér Troppauer), Péter Bozsik (pseud. Petra Karácsonyi), Zoltán Csehy (pseud. Pacificus Maximus), László Szilasi (pseud. Norbert Kanetti, Lénárd Poletti), Gábor Németh (pseud. György Gabriely), Zoltán Hizsnay (pseud. Borbála Martossy), László Bogdán (pseud. Vaszilij Bogdanov), Mátyás Dunajcsik (pseud. Adél Hollósy), Andrása Gerevich (pseud. Nándor Hattyú), Attila Mizser (pseud. Péter Poszt), Odett Király (pseud. Richárd Fekete), Gábor Virág młodszy (pseud. Aaron Blumm), Zsolt Győrei (pseud. Velemi Névtelen), Ildikó Szilágyi-Nagy (pseud. Emma Ovary), Gábor Ádám Nyerges (pseud. Sándor Petrence), Lóránt k. kabai (pseud. Laura Spiegelman), Aletta Vid, Honti Névtelen, Jake Smiles, Centauri, János Rosmer, Dávid Barna...

⁸ J. Šrank, *Pseudonym a mystifikácia v súčasnej slovenskej literatúre* [w:] idem, *Nesamozrejímá poézia*, Bratislava 2009, s. 145–228.

⁹ Publicystyczne teksty Macsovszky'ego ukazują się pod następującymi pseudonimami: Marek Lukáč, Andrej Okomín, Attila Tárnoki; teksty ezoteryczne Macsovszky podpisuje jako: Mantello, Andrej Černický, Tomáš Dubloň i Hassan Simonoff, a obok pseudonimu Petra Malúchová stworzył dla siebie takie fikcyjne tożsamości, jak: węgierski pisarz Péter Iványi, buddyjski zakonnik Rimpoche Sarmung, ezoteryczni autorzy Jozef Varnusz i Magistra Aglaja, żyjący w Tatrach szaman Mrakozrec, muzyk David Leder, artysta Michal Garaj, tudzież prozaik Tono Tehlár. Zob. J. Šrank, op. cit., s. 169–170.

Nie przez przypadek jednym z charakterystycznych działań literatury postmodernistycznej jest podanie w wątpliwość tożsamości autora oraz stosowanie masek i pseudonimów. Wywiera to często silny wpływ na czytelnika:

1. Pierwsze spotkanie z tekstem odbywa się za pośrednictwem nazwiska autora, dlatego każdy przejaw jego zakwestionowania, często sugerowany przez samo nazwisko, przekłada się na cały tekst, a także stawia uporczywe pytanie o to, czy traktować nazwisko jako część tekstu.

2. W odniesieniu do tożsamości mistyfikacja i prowadzona gra z nazwiskiem również budzą wątpliwości. Najbardziej przewrotne działanie tego typu zachodzi, kiedy autor męczyzna publikuje pod nazwiskiem kobiety. Jeśli idzie o rozpoznanie statusu dzieła, tekst, w którym autor gra z kategorią płci, jest w stanie zasadniczo sprowadzić czytelnika na manowce (wszak publikowane pod żeńskim nazwiskiem teksty mają najczęściej charakter autobiograficzny, przez co czytelnik automatycznie utożsamia z narratorem umieszczone na stronie tytułowej imię). Inna, równie niebagatelna, gra z nazwiskiem i językiem następuje, gdy jakiś niezbyt utalentowany autor piszący w niższym rejestrze językowym publikuje pod pseudonimem. Znaczącym działaniem jest także przywołanie za pośrednictwem nazwiska innego, odległego w czasie i przestrzeni, autora.

3. Pseudonim w literaturze postmodernistycznej najczęściej odnosi się do jakiejś charakterystycznej gry językowej, stając się jej wyznacznikiem. Pseudonim nie istnieje dla samego siebie, lecz zawiera w sobie rejestr językowy i kontekst, który go stworzył. Stąd interpretacja nazwiska może mieć podstawowe znaczenie, gdyż pomaga w zrozumieniu powołującej go do życia gry językowej.

4. Pseudonim można odnieść także do często analizowanej referencyjności literatury postmodernistycznej. Wszak co odróżnia w fikcji rzeczywiste relacje od tekstu, jeśli nie nazwisko, które jest pozbawione *signifié*? Czy może być większa pustka od znaku, którym jest nazwisko, za którym, jak wiemy, nie stoi żadna rzeczywista osoba – a właściwie jest do zastąpienia przez inne nazwisko, przypisane do już prawdziwej osoby?

Sama referencyjność tekstów postmodernistycznych jest rezultatem mistyfikacji, co w wielu przypadkach brzmi jak zarzut. Prawda okazuje się jednak taka, że najbardziej referencyjne teksty literatury światowej nie pochodzą spod pióra postmodernistów, lecz twórców awangardowych i neoawangardowych. Czyż można napisać tekst bardziej referencyjny od dzieła powstałego w pozarozumowym języku awangardzistów, jak na przykład zaum Chlebnikowa w eposie *Zangezi*, wiersze Lajosa Kassáka i Hansa Arpa, literatura dadaizmu i letryzmu, tak zwane *infinitezmalne pisanie*¹⁰ i *afonie*¹¹?

¹⁰ Infinitezmalne pisanie – zabieg awangardowy i neoawangardowy polegający na niekontrolowanym tworzeniu ciągu dowolnych znaków, stosowany na przykład przez Maurice'a Lemaitre'a, który pisał teksty, mimowiednie uderzając w dowolne klawisze maszyny do pisania (zob. B. Szombathy, *A konkrét költészet útjai*, <http://www.artpool.hu/Poetry/konkret/letrizmus.html>, dostęp: 10.03.2015). Sam termin został zaczerpnięty z terminologii matematycznej.

¹¹ Afonia – tekst składający się z szelestu, szeptów i bezdźwięcznej mowy lub którego rytmizacja opiera się na dźwiękach, wrzaskach i westchnieniach (zob. *ibidem*).

Areferencyjność postmodernizmu nie wiąże się z zanikiem sensu i rzeczywistości, ale z rozpoznaniem, że każda rzeczywistość daje się uchwycić, zrozumieć i przekazać za pomocą języka – że język jest niezbędny do tego, byśmy byli w stanie cokolwiek dostrzec z tak zwanej rzeczywistości, która jako taka nie istnieje, bo tylko język reprezentuje jej różne przejawy. Z całą pewnością nie można powiedzieć, że dzieła postmodernistyczne nie reagują na tak zwaną rzeczywistość, świat, kontekst społeczny – cokolwiek by to miało znaczyć. *Termelési-regény* (1979, *Powieść produkcyjna*) Pétera Esterházyego, przez wielu uznawana za pierwszą węgierską powieść postmodernistyczną, jest zjadliwą krytyką dyktatury dokonaną właśnie za pośrednictwem języka. Péter Nádas, pisząc *Emlékiratok könyve* (1986, *Księga pamięci*), jako jeden z pierwszych prozaików odważył się stawić czoła turpiścycznemu i cielesnemu doświadczeniu węgierskiej rewolucji 1956 roku.

Również niektóre powieści autorów piszących pod pseudonimem i dążących do ukrycia swojej rzeczywistej tożsamości dają się czytać jako teksty, które grę z językiem prowadzą nie przy użyciu stylu ironiczno-parodystycznego, ale za pomocą języka osoby upodrzednionej, umieszczonej na marginesie. Ta postmodernistyczna gra z tekstem, określana przeze mnie mianem antropologicznej, jest wynikiem postmodernistycznego doświadczenia tego, że każda rzeczywistość może być percypowana wyłącznie za pośrednictwem języka, stąd język, którym przemawia upodrzedniony – w przeciwieństwie do parodystycznej płaszczyzny użycia języka właściwej drugiej strategii postmodernizmu – oznacza eksperyment prowadzony na języku traumatycznym¹². Jak mówiła Toni Morrison:

12 1. W tekstach wczesnego postmodernizmu można wskazać takie zabiegi jak: autorefleksja skierowana na procesy twórcze, metafikcja, wieloznaczne użycie ironii, stawianie pytań etycznych, ukrywanie autorstwa, gra/walka prowadzona z maskami i tożsamością, koncepcja „końca wielkich narracji”, kryzys realistycznego sposobu pisania i subiektywizacji, zjawisko pisania na nowo. Wczesny postmodernizm uruchamia taki sposób mówienia, w którym do pewnego stopnia utrwalone zostały sposoby wyrażania się właściwe dla późnego modernizmu. Po jednej stronie pojawia się wzniósłszy ton dyskursu literackiego i jego majestat, wrażliwość na problemy metafizyczne, potrzeba klasycznego piękna i kształtu dzieła, zaś po drugiej mamy do czynienia z ironicznym lub parodystycznym głosem, intertekstualnymi nawiązaniami, grą z imitacją stylu i autorskiego głosu oraz stosowaniem masek. Dlatego właśnie dla dzieł przynależących do wczesnego postmodernizmu niezwykle ważną rolę odgrywa przeszłość czy też doświadczenie historii, z którą świadomie podejmują dialog, nawet jeśli oznacza to wbudowanie we własne teksty charakterystycznych dla przeszłości form wypowiedzi.

2. W drugiej, areferencyjnej strategii postmodernizmu silnie zaakcentowano, wręcz zradycalizowano poetykę tekstu oglądającego samego siebie w lustrze. To poetyka, która z kręgu swoich zainteresowań wyłącza kategorie rzeczywistości i realizmu. Poezję charakteryzuje deretorykalizacja, odpoetyczenie, fragmentaryzacja, przypadkowość, poetyka antymimetyzmu i błędnie użytego języka. Zarówno w poezji, jak i w prozie niezwykle ważną rangę otrzymuje świadoma intertekstualność, tworzenie palimpsestów, autorefleksyjność i metafikcja, a także pisanie na nowo traktowane jako symulacja. W centrum zainteresowania drugiej strategii postmodernizmu stoi język i tekst, jej charakterystyczną cechą jest pastisz, styl parodystyczny, zabawa językiem i radykalny eklektyzm stylu, w najbardziej szerokim tego pojęcia znaczeniu.

3. Trzecia, antropologiczna strategia postmodernizmu łączy się z jednej strony ze „zwrotem kulturowym”, a z drugiej zajmuje ją kwestia władzy, „inny” i natura inności, pokazywanie zmarginalizowanych punktów widzenia i włączanie ich do ogólnego dyskursu, zadawanie pytań natury politycznej, zachowania stojące w opozycji do głównego nurtu, mainstreamu. Trzecia strategia postmodernizmu wyraźnie występuje przeciwko władzy, często funkcjonuje jako otwarcie polityczna, podnosi głos przeciwko tendencjom patriarchalnym, totalizującym, asymilacyjnym, homogenizującym i globalizacyjnym w celu zachowania wielobarwności tych kultur, które nie mieszczą się w oficjalnym dyskursie. Za sprawą głosu i języka udzielonego jednostce upodrzednionej i należącej do mniejszości zepchnięty na marginesie podmiot uciskany trafił do kręgu zainteresowań tego nurtu. Towarzyszyło temu zadawanie głośniejszych pytań o tożsamość, a także polityczna orientacja tekstu i docenianie gatunków autobiograficznych.

O trzech strategiach węgierskiego postmodernizmu zob. szerzej [w:] Z. Németh, *A posztmodern magyar irodalom hármás stratégiája*, Bratislava 2012.

„Język represyjny nie tylko wyraża przemoc, on jest przemocą; nie tylko przedstawia granice wiedzy, lecz faktycznie wiedzę ogranicza. Koniecznie trzeba go odrzucić, ośmieszyć i zmienić – czy to będzie ogłupiający język urzędów państwowych, bałamutny język bezmyślnych mediów, dumny acz zwapniały język akademicki, napędzany przez przymusy konsumpcji język nauki, szyderczy język nieetycznego prawa czy wreszcie taki język, który zasłoniwszy swoje rasistowskie oblicze literacką maską, dąży do wyobcowania mniejszości”¹³.

Z jednej strony teksty przynależące do antropologicznego postmodernizmu unaoznaczają za pomocą języka tę przemoc, z drugiej zaś – tworzą język, którym może przemówić jednostka upodrzędzona. Ten język udziela głosu milczeniu i pozwala mu przemówić. To, co z punktu widzenia upodrzędnionego jest niemożliwe do powiedzenia, udziela głosu temu, co traumatyczne i szokujące, a z punktu widzenia odbiorcy – zachowaniu pełnemu empatii i tolerancji. Lecz, jak ostrzega Toni Morrison: „Język nigdy nie zdola oddać niewolnictwa, ludobójstwa, wojny. Nie powinien nawet roić, że mu się to kiedykolwiek uda. Jego siłą, jego szczęściem jest sięganie po to, co niewyraźalne”¹⁴.

Zaskakiwać może, jak wiele postmodernistycznych tekstów, dążących do zwiedzenia czytelników za pomocą pseudonimu i „języka udzielonego upodrzędnionemu”, śledzi strategię polityczną, dokonując przy tym literackiej analizy środkowoeuropejskiego społeczeństwa. Lan Pham Thi, autorka powieści *Brlejš kôň, žlutěj drak* (2009, *Biały koń, żółty smok*), była długo uznawana przez branżę i czytelników za wietnamską pisarkę tworzącą w Czechach. Otrzymała też prestiżową nagrodę literacką, za którą dziewiętnastoletnia autorka podziękowała w nagraniu wideo. Rozwój wydarzeń towarzyszący karierze powieści przybrał później niemal kryminalną narrację, której towarzyszyło „zawłaszczony” zdjęcie, starannie wyreżyserowany proces ujawniania czy wiadomość wideo nagrana na terenie budowy¹⁵. Powieść bawi się podwójną tożsamością czesko-wietnamską, i to na kilku poziomach. Narratorka o imieniu Julie nie czuje się ani Czeszką, ani Wietnamką, choć jest nimi dwiema równocześnie. Książkę rozpoczynają fragmenty pewnego wietnamskiego mitu. W czeskojęzyczny tekst powieści bohaterowie wplatają wietnamskojęzyczne zdania, których narrator często nie tłumaczy. Błędnie używany język niektórych bohaterów reprezentuje użycie języka wietnamskich postaci. Wreszcie wiele scen ukazuje rasizm czeskiego społeczeństwa. Już w pierwszym rozdziale grupa skinheadów napada na Julie i jej kuzyna, a później podpala sklep należący do jej wujka. Na uroczystym otwarciu restauracji prowadzonej przez rodziców bohaterki burmistrz, po oficjalnej przemowie poświęconej tolerancji i europejskości, rozmawia z gośćmi o tym, że każdego Wietnamczyka należy odesłać do domu, gdyż wszyscy handlują na czarno i odbierają

¹³ T. Morrison, Wykład wygłoszony 7 grudnia 1993 roku w Sztokholmie z okazji przyjęcia literackiej Nagrody Nobla, tłum. M.J. Sujczyńska, „Literatura na Świecie” 2002, nr 4–5–6, s. 366.

¹⁴ Ibidem, s. 369.

¹⁵ Za mistyfikacją stoją rzeczywisty pisarz Jan Cempírek, jego przyjaciel David Jan Žák i pewna wietnamska uczennica mieszkająca w Czechach, The Thi Hong Nhung. W sprawę został też włączony, bez swojej wiedzy, australijski fotograf Adam Robert Young, i jego wietnamska dziewczyna, późniejsza żona, Le Ngoc Dung. Etapy czeskiej mistyfikacji opisuje artykuł: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Cempírek (dostęp: 10.03.2015), a o wątkach dalekowschodnich można przeczytać pod adresem: <https://adamrobertyoung.wordpress.com/2014/03/16/my-wifes-photos-misused-in-a-czech-hoax/> (dostęp: 10.03.2015).

Czechom pracę. Z kolei Julie w kierowcy polityka rozpoznaje napastnika, którego była ofiarą¹⁶.

O ile książkę można uznać za jeden z pierwszych środkowo- i wschodnioeuropejskich przykładów literatury imigracyjnej, a zastosowanie osobliwego, czesko-wietnamskiego języka i punktu widzenia realizuje strategię udzielenia głosu jednostce zmarginalizowanej, obnażając przy tym nietolerancję społeczeństwa, o tyle powieść Daniela Kapitáňovej, napisana pod pseudonimem Samko Tále, dokonuje wiwisekcji wieloetnicznych relacji mieszkańców południowo-słowackiego Komárna (węg. Komárom), zamieszkanego w większości przez Węgrów. Samko Tále, autor i zarazem narrator powieści *Knihá o cintoríne*¹⁷ (2000, *Księga o cmentarzu*), jest, wedle literackiej fikcji, infantylnym i chorym umysłowo słowackim mieszkańcem Komárna, który mając czterdzieści cztery lata, żyje na umysłowym i językowym poziomie ośmio-, dziesięciolatka. Po mieście porusza się na wózku inwalidzkim zaopatrzonym we wsteczne lustro. Któregoś dnia pewien alkoholik przepowiada mu, że napisze powieść o cmentarzu, za sprawą czego Samko zabiera się za pisanie książki. Prosty i nieskładny język dzieła, złożony z powtórzeń i niskich stylów wypowiedzi, to język nadawcy o słabych kompetencjach językowych, język, z którego fragmentarycznie i przy udziale małomiasteczkowych anegdot wylaniają się tragedie miasta i historia życia narratora. Ten ostatni nie włada językiem, a jedynie powtarza słowa i myśli „dorosłych”, które samokrytycznie nawiązują do ksenofobii, szowinizmu i rasizmu słowackiej populacji Komárna tak samo, jak do niebezpiecznego i szkodliwego zachowania ograniczonego intelektualnie narratora. O Samku, przypominającym Oskára Matzeratha, „wieczne dziecko” z kart *Blaszanego bębenka* Grassa, chorego umysłowo Benjy’ego z powieści *Wściekłość i wrzask* Faulknera oraz dziecięcego bohatera Sowietów, Pawlika Morozowa, dowiadujemy się później, że już od dzieciństwa był tajnym agentem socjalistycznej Czechosłowacji, małym potworem, który donosił na swoich rodziców i rodzeństwo i którego działalność okrywa czarna zastona zdarzeń¹⁸.

Reprezentacja języka upodrzednionego z jednej strony polega w powieści na tym, że tworzy przypominający strumień świadomości życiorys chorego umysłowo „pisarza” zajmującego w społeczeństwie zmarginalizowaną pozycję. Z drugiej zaś – ksenofobiczne poglądy Słowaków, należących do większości narodowej, wkłada w usta takiego bohatera, który z uwagi na ograniczone zdolności umysłowe nie baczy na politycznie poprawne wyrażanie opinii, przez co funkcjonuje właściwie jako rzecznik całego społeczeństwa. Poza tym powieść Daniela Kapitáňovej dekonstruuje binarną opozycję, która po dziś dzień funkcjonuje w literaturze słowackiej (na przykład w powieściach Ladislava Balleka), a którą stanowi podział na niewinną, naiwną i łagodną Północ przeciwstawioną grzesznemu, rozwiązłemu i niejednorodnemu Południu. Jak się okazuje,

¹⁶ L. Pham Thi, *Bílej kôň, žlutej drak*, Praha 2009.

¹⁷ Zob. fragmenty w polskim przekładzie: S. Tále, *Księga o cmentarzu*, tłum. J. Wodziszławska, „Tekstualia” 2006, nr 2, http://tekstualia.pl/images/ArchiwumNumerow/perspektywizm_2_5_2006/Tale_Samko-Ksiazka_o_Cmentarzu.pdf, (dostęp: 10.03.2015).

¹⁸ D. Taragel, *Ako vzniká hit: Knihá o cintoríne*, <http://kultura.sme.sk/c/6434439/ako-vznika-hit-kniha-o-cintorine.html> (dostęp: 10.03.2015).

Samko Tále w linii ojcowskiej posiadający czysto słowackie korzenie¹⁹, od strony matki ma pochodzenie węgiersko-romskie. Poglądy typu: „Nikt na świecie nie kocha Węgrów, bo są Węgrami, Słowaków zaś kochają wszyscy, bo są Słowakami”²⁰ stopniowo obnażają powszedni, faszystowski sposób myślenia podzielany przez szersze otoczenie, rodziców, dziadków, nauczycieli i przyjaciół, których opinie jak papuga powtarza „w swojej książce” narrator. Z tego punktu widzenia ważnym elementem warstwy językowej tej słowackiej powieści są imiona i nazwiska, zapisane zgodnie z węgierską ortografią (na przykład: Eszter Csonka, Alfonz Névéry, Dávid Szervusz, Angelika Édesová) oraz węgierskojęzyczne zwroty (*Omama, Otata*). W ten sposób język powieści z wielu względów staje się językiem „upodrzednionych”: za pomocą wykorzystywanych fraz i komunałów staje się wyznaniem osoby opóźnionej w rozwoju, a przy użyciu odwołań do obcej kultury i języka okazuje się reprezentacją innej, upodrzednionej kultury.

Na gruncie węgierskim za dzieło literackie podobnego typu możemy uznać książkę Lóránta Kabaiego opublikowaną pod pseudonimem Laura Spiegelmann. Powieść nie tworzy jednak zmarginalizowanego języka upodrzednienia związanego z emigracją czy problemami wielokulturowości, ale dokonuje tego w kontekście seksizmu, także funkcjonującego w socjokulturowym środowisku Europy Środkowo-Wschodniej. Narratorem powieści *Édeskevés* (2008, *Tak niewiele*) Laury Spiegelmann jest kobieta, której upodrzednienie polega na tym, że funkcjonuje w patriarcalnym społeczeństwie jako obiekt seksualny. Narratorka próbuje wykreować dla siebie język, który umożliwi jej godne życie, choć w rzeczywistości pozostaje jej język zdeprymowany, depresyjny, a także mowa ciała, będąca odbiciem zdanego na czyjąś łaskę kobiecego ciała. Ważnym aspektem powieści jest negatywny obraz seksistowskiego świata męskich fantazji, ukazany za pośrednictwem obscenicznego języka kobiety (i co równie istotne, historii jej cierpienia). Należy też zwrócić uwagę na twórcze starania języka osoby upodrzednionej, to jest specyficznego, erotyczno-wulgarno-obscenicznego języka kobiety²¹.

Wszystkie trzy powieści, mimo pseudonimów rodzących wątpliwości, a właściwie poprzez efekty literackie uzyskane za ich sprawą, analizują ksenofobię, seksizm i nacjonalizm społeczeństw Europy Środkowo-Wschodniej. Odbywa się to mimo tego, że nieuchwytniej, bo ukrytej pod pseudonimem, tożsamości nie towarzyszy żaden kod autobiograficzny, który mógłby uwierzytelnić opowiedziane historie. Postmodernistyczna mistyfikacja pseudonimu ustępuje w tych powieściach miejsca osobliwemu językowi traumy, to znaczy przedstawia nam język upodrzedzonego, a więc i to, co było dotąd niewypowiedziane. Zastosowanie postmodernistycznych narzędzi tworzenia tekstu, strategie podające w wątpliwość, intertekstualność, techniki fragmentaryzacji narracji, relatywizujące działania językowe nie stanowią przeszkody, lecz umożliwiają reprezentację

¹⁹ Detva, skąd pochodzi ojciec bohatera, jest ważną miejscowością dla słowackiej kultury i znaczącym ośrodkiem sztuki ludowej. Andrej Sládkovič, wybitny poeta romantyzmu, umieścił w Detwie akcję jednego ze swoich najważniejszych dzieł (*Detvan*). Pochodzący z tej części Słowacji (Kraj bańskobystrzycki) dialekt stanowi podstawę współczesnego języka literackiego.

²⁰ S. Tále, *Kniha o cintoríne*, Levice 2005, s. 48.

²¹ L. Spiegelmann, *Édeskevés*, Budapest 2008.

zmarginalizowanych relacji istniejących na łatwej do ograniczenia przestrzeni. Aspekt autobiograficzny, język traumy oraz retoryka służąca przedstawieniu wszelkiej inności przejawiają się w takich zabiegach postmodernistycznego tworzenia tekstu, które z perspektywy strategii „głosu udzielonego jednostce upodrzędnionej” badają na nowo możliwości literatury postmodernistycznej.

Summary

The experience of mystification and subordination in Middle Eastern European works written under pseudonym

The aim of this article is to analyse intertextual relativities in postmodern novels written by Czech, Slovakian and Hungarian authors. Postmodern mystification in Middle Eastern European literature shows up the naivety of one's interpretation, as well as social differences. The writers use multiple pseudonyms and undermine the border between work and its interpretation to present cultural differences.

Keywords: Central Europe, mystification, postmodern literature, pseudonym, subaltern identity.



Dobrosław Wierzbowski, *Światowid*