

Iwona Kasperska  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Anna Skonecka  
(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

## Transkultuacja w prozie autorek *Chicanas*: Glorii Anzaldúi i Margarity Coty-Cárdenas

### Wprowadzenie

Celem niniejszego artykułu jest próba przybliżenia zaangażowanej literatury *Chicana* powstałej na meksykańsko-amerykańskim pograniczu. Do zilustrowania jej transkulturowego charakteru posłużymy się twórczością dwóch pisarek tego nurtu – Glorii Anzaldúi i Margarity Coty-Cárdenas, a dokładniej: dwoma utworami prozatorskimi ich autorstwa, odpowiednio *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987, dalej *Borderlands/La Frontera*) i *Puppet. Una novella chicana* (1986, dalej *Puppet*). W pierwszej kolejności nakreślimy kontekst historyczno-kulturowy, który pozwoli zrozumieć sytuację mniejszości meksykańskiej w Stanach Zjednoczonych i korzenie Ruchu *Chicanos*<sup>1</sup> (*Chicano Movement*) oraz wprowadzi w problematykę etniczną, językową i feministyczną w wybranych utworach. W drugiej kolejności wyjaśnimy użyty przez nas w tytule artykułu termin transkultuacja, który wywodzi się z etnologii latynoamerykańskiej i najlepiej oddaje sytuację kulturową na meksykańsko-amerykańskim pograniczu. Następnie scharakteryzujemy literaturę *Chicana* i opierając się na wymienionych tekstach, omówimy transkulturowe praktyki dyskursywne stosowane przez Anzaldúę i Cotę-Cárdenas, to jest przełączanie kodów (*code-switching/cambio de código*) i operowanie licznymi technikami tłumaczenia międzyjęzykowego na różnych poziomach tego samego tekstu. Zastanowimy się też, czemu służą poszczególne zabiegi redakcyjno-tłumaczeniowe, w jaki sposób zostają one wprowadzone do tekstu, jakie treści są wyrażane tylko w jednym lub w obydwu językach oraz jak wpływa to na odbiór utworów *Chicanos* przez czytelników jedno- i/lub dwujęzycznych.

### 1. Kontekst historyczno-kulturowy na meksykańsko-amerykańskim pograniczu

Liczne podboje oraz skomplikowane relacje polityczne charakteryzujące pogranicze meksykańsko-amerykańskie sprawiają, że współzależności transkulturowe występują na tym terytorium w wyjątkowym nasileniu. Podpisanie 2 lutego 1848 roku w Guadalupe Hidalgo traktatu pokojowego wieńczącego wojnę amerykańsko-meksykańską

<sup>1</sup> Tłumaczenie nazwy własnej „Chicano Movement” jako „Ruch Chicanos” zaczerpnięte zostało z publikacji Anny Kaganiec-Kamieńskiej *Tożsamość na pograniczu kultur. Meksykańska grupa etniczna w Stanach Zjednoczonych*, Kraków 2008.

więzało się z wyznaczeniem nowej granicy, w wyniku czego Meksyk utracił prawie połowę swojego dawnego terytorium<sup>2</sup>. Nagłe włączenie do Stanów Zjednoczonych części ziem zamieszkałych przez Meksykanów, w połączeniu z nieudanym procesem asymilacji kulturowej, doprowadziło do wykształcenia się na terytorium Southwestu<sup>3</sup> hybrydycznej kultury pogranicza, definiowanej od końca lat sześćdziesiątych przez jej członków jako kultura *Chicana*. Jak podkreśla Anna Kaganiec-Kamieńska<sup>4</sup>, odrębność kulturowa społeczności *Chicana* nie wynika z korzeni tubylców – w skład tej grupy wchodzi dziś bowiem nie tylko kolejne pokolenia rdzennych hiszpańskojęzycznych mieszkańców Southwestu, lecz także meksykańscy imigranci oraz ich potomkowie, definiujący się jako *Chicanos* – lecz z akceptacji wspólnych wartości oraz idei afirmowania swej hybrydycznej tożsamości, odróżniających tę grupę od członków obu kultur narodowych<sup>5</sup>. Członkowie społeczności *Chicana* dumnie podkreślają więc meksykańskie korzenie, uznając takie elementy dziedzictwa kulturowego, jak język hiszpański, religia katolicka czy wywodzące się jeszcze z czasów azteckich mity, za główne filary swojej tożsamości. Niemniej – jak podkreślają – specyfika ich tożsamości nie wynika jedynie z tradycyjnych cech kulturowych któregoś z narodów, lecz jest efektem ciągłego wzajemnego przenikania się kultury meksykańskiej i anglosaskiej. Dlatego też, określając własną tożsamość rasową, *Chicanos* definiują się jako naród metyski (*nación mestiza*<sup>6</sup>), upatrując w procesie mieszania się kultury indiańskiej, meksykańskiej i anglosaskiej źródła swojej dumy etnicznej<sup>7</sup>.

Pomimo upływu czasu decyzje traktatu nadal odciskają piętno na życiu codziennym mieszkańców pogranicza meksykańsko-amerykańskiego oraz na powstałych na tym obszarze tekstach literackich. Włączenie ziem meksykańskich do terytorium Stanów Zjednoczonych oznaczało dla mieszkańców konfrontację z polityką „amerykанизacji”, zakładającą pełną asymilację społeczności meksykańskiej przy obowiązkowym przyjęciu języka angielskiego<sup>8</sup>. Zakaz używania hiszpańskiego w sferze publicznej, często niechętnie popierany przez rodziców chcących uchronić córki przed dalszą dyskryminacją, stanowi jedno z najsilniejszych wspomnień z dzieciństwa współczesnych pisarek *Chicanas*<sup>9</sup>. Zapęt anglosaskich nauczycieli, by wykorzenić z uczniów wszelkie

<sup>2</sup> Jak podkreśla José Antonio Gurpegui, Stany Zjednoczone anektowały łącznie terytorium o wielkości 1 360 000 km<sup>2</sup>, obejmujące dzisiaj takie stany, jak Kalifornia, Arizona, Nowy Meksyk, Teksas, Nevada, Utah, część stanu Kolorado, część Oklahomy, Wyoming i Kansas. Zob. J.A. Gurpegui, *Narrativa chicana: nuevas propuestas analíticas*, Alcalá de Henares 2003, s. 26.

<sup>3</sup> Południowo-zachodnia część Stanów Zjednoczonych.

<sup>4</sup> Zob. A. Kaganiec-Kamieńska, op. cit., s. 99.

<sup>5</sup> Pojęcie kultury narodowej stosujemy umownie, mając na myśli kulturę meksykańską i amerykańską i zdając sobie sprawę z tego, że obydwa kraje są wieloetniczne i tym samym wielokulturowe.

<sup>6</sup> Określenie to pojawia się w odniesieniu do społeczności *Chicana* po raz pierwszy w jednym z dwóch najważniejszych dokumentów Ruchu *Chicanos*, to jest w napisanym w 1969 roku *El Plan Espiritual de Aztlán* (*Duchowy Plan Aztlánu*).

<sup>7</sup> A. Kaganiec-Kamieńska, op. cit. Zob. także E. García y García, *El movimiento chicano en el paradigma del multiculturalismo de los Estados Unidos: de pochos a chicanos, hacia la identidad*. México 2007.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 43. Zob. także A. Hurtado, *Voicing Chicana Feminisms. Young Women Speak Out on Sexuality and Identity*, New York, London 2003, s. 14.

<sup>9</sup> G. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987. Zob. także S. Saldívar-Hull, *Feminism on the Border. Chicana Gender Politics and Literature*, London 2000.

ślady meksykańskości, czasem, jak w przypadku Glorii Anzaldúi, przybierał formę groźby („jeśli chcesz być Amerykanką, mów po angielsku, a jeśli ci się to nie podoba, wracaj do Meksyku, tam, gdzie twoje miejsce”<sup>10</sup>) lub dodatkowych ćwiczeń dykcji, których celem było całkowite wyeliminowanie meksykańskiego akcentu<sup>11</sup>. Zainspirowane własnymi doświadczeniami pisarki *Chicanas* umiejscawiają fabułę swoich tekstów literackich na pograniczu kulturowym i językowym, starając się przybliżyć w ten sposób czytelnikom hybrydyczną rzeczywistość 30 milionów ludzi zamieszkujących terytorium Southwestu<sup>12</sup>. Autorki oddają poczucie głębokiego wykluczenia, doświadczane przez meksykańską mniejszość kulturową w Stanach Zjednoczonych z powodu rasy czy przynależności klasowej. Wartość perspektywy i tym samym narracji kobiet wzbogaca ich doświadczenie jako kolorowych pisarek walczących z wykluczającym feminizmem białych kobiet, a także dyskryminacją, jakiej ulegają w ramach własnej wspólnoty etnicznej ze względu na płeć. Wśród tematów poruszanych w utworach literackich *Chicanas* na pierwszy plan wysuwa się zatem skomplikowana sytuacja kobiet meksykańskiego pochodzenia dążących do emancypacji. Wiąże się to nie tylko z walką z piętnem obywaterek drugiej kategorii, za jakie uchodzą wśród białej społeczności Stanów Zjednoczonych, lecz także z odrzuceniem tradycyjnej roli kobiety w rodzinie meksykańskiej, ukształtowanej na podstawie długoletniej tradycji *machismo*. Główną problematykę tej prozy stanowi hybrydyczna tożsamość bohaterek, kształtowana w wyniku ciągłego przenikania się kultury meksykańskiej i amerykańskiej, także na poziomie językowym<sup>13</sup>. Występujące na pograniczu napięcie między językiem angielskim a hiszpańskim wyrażone zostaje w utworach literackich na poziomie fabuły oraz za pomocą strategii dyskursywnych, pozwalających autorkom na wprowadzenie obu tych języków do tekstu. Do strategii dyskursywnych *Chicanas* należy tłumaczenie międzyjęzykowe i przetłaczanie kodów, a ich cel stanowi zobrazowanie hybrydycznej tożsamości mieszkańców pogranicza, a także zakwestionowanie norm językowych i kulturowych narzuconych przez dominujący język oraz dominującą kulturę białej większości w Stanach Zjednoczonych. Szerzej omawiamy to zagadnienie w 4 rozdziale.

## 2. O przenikaniu się kultur: od transkulturowości do transkultuacji

Odnosząc się do kultury *Chicana* we wstępie do naszego artykułu, użyliśmy określeń „transkulturowy charakter literatury” czy też „transkulturowe praktyki dyskursywne”. Uważamy bowiem, że to właśnie pojęcie transkulturowości (albo, co za chwilę wyjaśnimy dokładniej, transkultuacji) najtrafniej odzwierciedla zależności międzykulturowe zachodzące na pograniczu meksykańsko-amerykańskim. Choć w ostatnich dekadach powstało wiele koncepcji opisujących tego typu zależności, specyfika Southwestu sprawia, że takie pojęcia, jak wielokulturowość czy interkulturowość, okazują się niewystarczające

<sup>10</sup> „If you want to be American, speak ‘American’. If you don’t like it, go back to Mexico where you belong”, G. Anzaldúa, op. cit., s. 53, tłum. A. Skonecka.

<sup>11</sup> S. Saldívar-Hull, op. cit.

<sup>12</sup> *A glimpse of Chicano literature: an anthology*, pod red. M. Villara Rasa, R. Morillas Sánchez, A. Martína Parejy, Granada 2007.

<sup>13</sup> J.A. Gurpegui, op. cit. Zob. także *A glimpse of Chicano literature...*

do tego, by opisać przenikanie się kultury meksykańskiej i anglosaskiej zachodzące na tym obszarze. Dlatego też mówiąc o hybrydyzacji kultur determinującej ukształtowanie się kultury *Chicana* (a przy tym także interesującej nas literatury pogranicza), będziemy opierać się na transkulturowych koncepcjach Wolfganga Welscha<sup>14</sup> i Fernanda Ortiza<sup>15</sup>.

Punkt wyjścia do rozważań pierwszego ze wspomnianych badaczy stanowi krytyka pojęcia kultury, sformułowanego pod koniec XVIII wieku przez Johanna Herdera. Zgodnie z tą teorią, kultura kształtuje się na podstawie trzech podstawowych elementów, jakimi są: społeczna jednorodność, etniczne zjednoczenie i wyraźne interkulturowe granice. Według Herdera każda kultura funkcjonuje jak autonomiczna wyspa odcięta od reszty świata, a jej członkowie są nierozzerwalnie związani z określonym terytorium i obszarem językowym<sup>16</sup>. Warto zaznaczyć, że Herderowska koncepcja kultury wzbudza sprzeciw wielu współczesnych kulturoznawców, którzy uznają, że jej nieadekwatność wynika ze statycznego opisu funkcjonowania kultur, przywodzącego na myśl bardziej funkcjonowanie kultur tradycyjnych niż nowoczesnych<sup>17</sup>. Teoria ta nie zyskała również poparcia niemieckiego filozofa Wolfganga Welscha, badającego zależności między kulturami w zglobalizowanym świecie u schyłku XX wieku. Analizując kondycje nowoczesnych społeczeństw, Welsch doszedł do wniosku, że Herderowskie determinanty uległy dezaktualizacji, a same społeczeństwa „nie są czymś danym, lecz wynalezionym, a nierzadko ustanowionym przy pomocy siły”<sup>18</sup>, co niewątpliwie rzutuje na współistnienie różnych kultur w obrębie jednego terytorium. Odrzucenie koncepcji Herdera oraz próba stworzenia teorii odzwierciedlającej rzeczywistą sytuację, w której „całkowita obcość już nie istnieje”<sup>19</sup>, naprowadziło Welscha na koncepcje wielokulturowości i interkulturowości. Jak zauważył on, teorie te stanowią pewien postęp w stosunku do Herdera, ponieważ odnotowują współwystępowanie wielu kultur, jednak żadna z nich nie jest w stanie w pełni zobrazować ich przenikania się we współczesnym świecie. O ile więc wielokulturowość zakłada współwystępowanie różnych kultur w tej samej przestrzeni fizycznej, o tyle nadal są one od siebie oddzielone zgodnie z Herderowskim modelem, co wyklucza możliwość ich transgresji. Z kolei w przypadku interkulturowości nawiązanie dialogu międzykulturowego odbywa się wyłącznie w celu zapobieżenia potencjalnym konfliktom, a zatem nie ma tutaj mowy o nieustannym przenikaniu się kultur jako kondycji *per se*.

Welsch postuluje więc wprowadzenie do dyskursu nowego pojęcia *transkulturowości*, które – jak sygnalizuje – stanowiłoby najbardziej adekwatny paradygmat XXI wieku. Odrzucając ideę kultur jako autonomicznych wysp, niemiecki badacz obrazuje współczesny świat jako rodzaj sieci kulturowej, umożliwiającej nie tylko współistnienie, lecz także

<sup>14</sup> W. Welsch, *Transkulturowość. Nowa koncepcja kultury* [w:] *Filozoficzne konteksty rozumu transwersalnego. Wokół koncepcji Wolfganga Welscha*, tłum. B. Susta, J. Wietecki, cz. 2, pod red. R. Kubickiego, Poznań 1998, s. 195–221.

<sup>15</sup> F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana 1983.

<sup>16</sup> W. Welsch, op. cit., s. 199.

<sup>17</sup> G. Dziamski, *Kłopoty z kulturą*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010 nr 2, s. 7–16. Zob. także A. Zeidler-Janiszewska, *Między wielokulturowością a transkulturowością*, „Kultura Współczesna” 2003, nr 1–2, s. 63–70.

<sup>18</sup> W. Welsch, op. cit., s. 199.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 205.

hybrydyzację współczesnych kultur. Jego słynne założenie, że „wszyscy jesteśmy kulturowymi hybrydami”<sup>20</sup>, wskazuje na przenikanie się kultur zarówno na makropoziomie, to jest w skali całej społeczności, jak i na mikropoziomie – w odniesieniu do jednostki.

Pojęcie transkulturowości uznawane jest za jeden z kluczowych terminów opisujących relacje między kulturami w dobie globalizacji XXI wieku. Warto jednak zaznaczyć, że to nie Welsch jako pierwszy podjął się próby sformułowania koncepcji opisującej hybrydyzację współczesnych kultur w sposób pełniejszy niż poprzez pojęcie wielokulturowości czy interkulturowości. Podobny termin pojawił się bowiem w latynoamerykańskim kontekście już w roku 1940 za sprawą publikacji Fernanda Ortiza *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Analizując sposób, w jaki rozmaite zjawiska międzykulturowe wpłynęły na ewolucję narodu kubańskiego, Ortiz odrzuca popularne wówczas pojęcie akulturacji i proponuje zastąpienie go neologizmem transkulturowość, które – jak twierdzi – precyzyjniej oddaje zachodzącą na wyspie wymianę kulturową<sup>21</sup>. Pojęcie to zostało wprowadzone do polskiego dyskursu za sprawą entuzjastycznego wstępu, w którym Bronisław Malinowski wychwalał trafność obserwacji Ortiza. Jak możemy przeczytać w przekładzie Chlebowicza:

„Każda zmiana kultury lub, jak odtąd powinienem mówić, każda transkulturowość, jest procesem, w którym coś jest dawane w zamian za to, co się otrzymuje: system »weź i daj«. To proces, w którym obie strony równania się zmieniają, proces, z którego powstaje nowa rzeczywistość, zmieniona i złożona, rzeczywistość, która nie jest mechanicznym zbiorem cech, ani nawet mozaiką, ale nowym zjawiskiem, oryginalnym i niezależnym”<sup>22</sup>.

Mając na uwadze oczywistą zbieżność omówionych koncepcji, Jadwiga Romanowska zestawiała pojęcia transkulturowości i transkulturowości, aby następnie znaleźć wspólny mianownik dla tych terminów. Jak zauważa, obie koncepcje opierają się na idei sieci kulturowych, przenikających się na makro- i mikropoziomie, z uwzględnieniem poszczególnych etapów. Są nimi kolejno: dekulturacja (a zatem rezygnacja z pewnych elementów kulturowych nieprzystających do nowej rzeczywistości), włączenie nowych elementów oraz neokulturyzacja (rozumiana jako ukształtowanie się zupełnie nowych jakości kulturowych w wyniku fuzji starych i nowych elementów kultur)<sup>23</sup>. Naturalną konsekwencją procesów transkulturowości będzie zatem hybrydyzacja kultur, rzutuująca na powstanie nowego typu tożsamości, nieprzystającego do żadnego z kształtujących go modeli kultury narodowej.

Przytoczone przez nas koncepcje transkulturowości i transkulturowości odpowiadają w pełni procesom przenikania się kultur zachodzącym na pograniczu meksykańsko-amerykańskim, których efekt stanowi wykształcenie się kultury *Chicana*. Opisywana w rozdziale 1 metyska tożsamość *Chicanos* może być odczytywana zatem jako „nowe

<sup>20</sup> Ibidem, s. 207.

<sup>21</sup> F. Ortiz, op. cit., s. 86.

<sup>22</sup> B. Malinowski, *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier*, tłum. B. Chlebowicz [w:] idem, *Dziela. Ekonomia meksykańskiego systemu targowego*, t. 13, Warszawa 2004, s. 445.

<sup>23</sup> J. Romanowska, *Transkulturowość czy transkulturowość? O perypetiach pewnego bardzo modnego terminu*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ” 2013, nr 6, s. 152.

zjawisko, oryginalne i niezależne”, o którym pisał przed laty Bronisław Malinowski. Trafność naszej ścieżki badawczej potwierdzają również obserwacje Anny Zeidler-Janiszewskiej, wedle której transkulturowość jest często efektem procesów niepożądanych przez jedną ze stron. Jako ich najlepszy przykład badaczka podaje proces kolonizacji<sup>24</sup>. Diagnoza ta celnie opisuje przypadek kultury *Chicana* – specyficzne okoliczności aneksji północnej części Meksyku do terytorium Stanów Zjednoczonych, rzutujące na utworzenie się nowych systemów opresji, sprawiły, że wielu badaczy określa ten obszar mianem „wewnętrznej kolonii”<sup>25</sup>.

Koncepcja transkultuacji (praktycznie niezauważalna w dyskursie europejskim) wzbudza zainteresowanie badaczy latynoamerykańskich obszarów kulturowych nie tylko w socjologii czy antropologii, lecz także w badaniach nad literaturą. Wpływ procesów transkulturowych na kondycję literatury latynoamerykańskiej odnotował jako pierwszy urugwajski krytyk Ángel Rama<sup>26</sup>. Opierając się na omówionym pojęciu transkultuacji, stworzył on własną kategorię transkultuacji narracyjnej, mającą na celu wyeksponowanie procesów transkulturowych objawiających się w tekście na poziomie języka, struktury literackiej oraz przedstawionej wizji świata. W przypadku utworów należących do tak hybrydycznego z natury nurtu, jakim jest literatura *Chicana*, przenikanie się kultur niewątpliwie oddziałuje na wszystkie wskazane przez Ramę poziomy. Dlatego też, mając na uwadze słowa badacza, wedle którego „dzieła literackie nigdy nie znajdują się poza kulturami, lecz stanowią ich ukoronowanie”<sup>27</sup>, zamierzeniem naszego artykułu jest omówienie transkulturowych praktyk dyskursywnych wykorzystywanych przez pisarki *Chicanas* w celu pokazania, jak kultury przenikają się na poziomie języka.

### 3. Literatura *Chicana*

Twórczość Glorii Anzaldúi (1942–2004) i Margarity Coty-Cárdenas (ur. 1941) oraz innych autorów tego samego nurtu może być klasyfikowana na różne sposoby. William Luis postrzega literaturę *Chicanos* jako „jednocześnie hiszpańskojęzyczną [obejmującą literatury krajów hiszpańskiego obszaru językowego] i amerykańską [Stany Zjednoczone]”<sup>28</sup>, tworzoną przez pisarzy określanych mianem *Latino writers*. Ernst Rudin<sup>29</sup> kategoryzuje ją jako literaturę meksykańsko-amerykańską, María López Ponz<sup>30</sup> określa ją mianem literatury hispano-amerykańskiej, a Suzanne Bost i Frances R. Aparicio<sup>31</sup>

<sup>24</sup> A. Zeidler-Janiszewska, op. cit., s. 68.

<sup>25</sup> E. García y García, op. cit. Zob. także Ch. Tatum, *Chicano and Chicana Literature: Otra voz del pueblo*, Tucson 2006.

<sup>26</sup> Á. Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires 2008.

<sup>27</sup> „Las obras literarias no están fuera de las culturas sino que las coronan (...)”, Á. Rama, op. cit., s. 24, tłum. A. Skonecka.

<sup>28</sup> „[...] new literature that is both Hispanic and North American”, W. Luis, *Into the millenium: towards a theory of Latino U.S. Literature* [w:] *Cartografías y estrategias de la 'postmodernidad' y la 'postcolonialidad' en Latino-américa. 'Hibridez' y 'globalización'*, pod red. A. de Toro, Madrid 2006, s. 410.

<sup>29</sup> E. Rudin, *Tender accents of sound. Spanish in the Chicano Novel in English*, Tempe 1996.

<sup>30</sup> M. López Ponz, *Juegos de capitales. La traducción en la sociedad del mestizaje*. Frankfurt am Main 2014.

<sup>31</sup> S. Bost, F.R. Aparicio, *The Routledge Companion to Latino/a Literature*, London and New York 2013.

– jako *Latino/a literature*, tworzoną przez pisarzy i pisarki o latynoskich korzeniach, albo jako literaturę Southwestu. Mnogość tych określeń wskazuje, jak trudno znaleźć najbardziej adekwatne, pozwalające ująć podstawowe cechy tej literatury, powstającej *de facto* na pograniczu kultur (o czym dobitnie świadczy hybrydyczność uprawianych gatunków, podejmowanie tematu transkulturowej tożsamości i pisanie w co najmniej dwóch językach). Najwęższym i najdokładniejszym określeniem jest literatura *Chicana*, nazwa ta nie tylko wskazuje bowiem na meksykańskie korzenie i zaangażowaną postawę polityczno-społeczną, lecz także na płeć autorek<sup>32</sup>.

Badania nad literaturą *Chicana* stanowią jeden z najnowszych nurtów w literaturoznawstwie amerykańskim i latynoamerykańskim. Twórczość ta ukazuje historyczno-kulturalne doświadczenia pogranicza z nowej perspektywy, podważając tym samym hegemonię dyskursu tworzonego przez dominujące grupy kulturowe. Choć niektórzy badacze (na przykład Luis Leal<sup>33</sup> czy Charles Tatum<sup>34</sup>) uznają, że nurt ten zapoczątkowany został właściwie już w XVI wieku wraz z przybyciem konkwistadorów do wybrzeży Florydy, wchodząc tym samym w polemikę z powszechnym postrzeganiem daty 2 lutego 1848 roku jako momentu powstania kultury i literatury *Chicana*, nie budzi wątpliwości, że jej prawdziwy rozkwit nastąpił dopiero na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku<sup>35</sup>. Wzmoczona aktywność literacka społeczności *Chicana* uwarunkowana była wykształceniem się Ruchu *Chicanos*, którego przedstawiciele walczyli o godność i prawa obywatelskie meksykańskiej mniejszości etnicznej w Stanach Zjednoczonych, oraz innych ruchów wolnościowych, powstałych jako reakcja na polityczne decyzje amerykańskiego rządu. Ruch literacki *Chicano* wpisał się w ten sposób w szerszą tendencję mniejszości kulturowych, wykorzystujących literaturę jako narzędzie do ekspresji krytyki społecznej, przedstawionej z perspektywy dyskryminowanych kultur mniejszych<sup>36</sup>.

Uznanie lat siedemdziesiątych za kluczowy okres dla rozwoju literatury *Chicana* wynika nie tylko z faktu opublikowania w tym czasie pierwszych powieści, które na stałe weszły do kanonu literackiego pogranicza, lecz także ze zmian, jakie zaszły wówczas na amerykańskim rynku wydawniczym. Mamy tu na myśli ustanowienie w 1971 roku specjalnej nagrody literackiej „Premio Quinto Sol”, adresowanej do pisarzy *Chicanos*, oraz przede wszystkim założenie takich wydawnictw, jak Quinto Sol Publications czy Pajarito Publications, ukierunkowanych wyłącznie na publikację z kręgu kultury *Chicana*<sup>37</sup>. Sprzyjające warunki epoki nie zdołały jednak zapewnić równości szans kobiet i mężczyzn,

---

<sup>32</sup> Wskazuje na to żeńska końcówka -a w rzeczowniku-przymiotniku *Chicana*, używana w języku angielskim przez pisarzy i pisarki tego nurtu oraz przez badaczy, mimo że język angielski w przeciwieństwie do hiszpańskiego nie ma rodzaju gramatycznego. Podobnie nazwy *Latino/a literature* i *Chicano/a literature* uwzględniają wkład zarówno pisarzy, jak i pisarek.

<sup>33</sup> J. Rosales, *La narrativa chicana escrita en español ¿una literatura sin destino?*, „Confluencia” 1996, Vol. 11, No. 2 (SPRING), s. 163–176.

<sup>34</sup> Ch. Tatum, *Literatura chicana*, México 1985.

<sup>35</sup> Zob. *A glimpse of Chicano literature...*

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>37</sup> Zob. J.A. Gurpegui, *op. cit.*, s. 50–51.

co spowodowało duże dysproporcje w liczbie publikacji. W konsekwencji, pomimo wcześniejszej aktywności literackiej kobiet, przed rokiem 1980 doszło do wydania zaledwie ośmiu powieści *Chicanas*. Autentyczność i wartość artystyczna tych utworów sprawiły jednak, że zaledwie w ciągu kilku lat od pojawienia się na scenie literackiej pisarki te zyskały renomę najbardziej reprezentatywnego głosu społeczności, do której przynależą<sup>38</sup>. Wskazanie tak dokładnego kontekstu czasowego ma szczególne znaczenie w przypadku omawianego przez nas tematu, ponieważ do momentu, kiedy autorkom udało się opublikować swoje pierwsze teksty (w tym między innymi jedno z najwybitniejszych utworów literackich *Chicanas*, takie jak *The House on Mango Street* Sandry Cisneros czy *The Mixquiahuala Letters* Any Castillo), język angielski zdominował scenę literacką do tego stopnia, że zaczęły znikać hiszpańskojęzyczne czasopisma; te zaś, które chciały utrzymać się na rynku, zmieniły język publikacji na angielski<sup>39</sup>. Społeczno-historyczne warunki wpłynęły również na wybór języka, w którym pisarki *Chicanas* decydowały się publikować swoje teksty: nikłe zainteresowanie zarówno ze strony dużych wydawnictw, jak i hiszpańskojęzycznych mieszkańców Stanów Zjednoczonych sprawiło, że językiem wiodącym w tekstach pisanych przez autorów, którzy chcieli dotrzeć do jak najszerszej publiczności, stał się angielski<sup>40</sup>. Jednak – jak podkreśla Jesús Rosales – pomimo oczywistej przewagi ilościowej języka angielskiego w tekstach literackich pisanych na terytorium Southwestu język hiszpański, pojawiający się co prawda w różnym stopniu w literaturze *Chicana*, zawsze był i pozostanie „przytulkiem czy też poufnym językiem” dla społeczności *Chicanos*<sup>41</sup> lub „celebrowaniem hiszpańszczyzny dzieciństwa jako języka »miękkiego«, »zmysłowego« i »pięknego«”<sup>42</sup>. Oczywiście jest jednak to, że w przypadku literatury *Chicana*, która – jak podkreśla Rudin – jest z definicji „polityczna, rewolucyjna i subwersywna”<sup>43</sup> i która powstała jako wyraz sprzeciwu wobec normatywnego dyskursu, normatywnych kodów i wartości narzucanych przez dominującą kulturę anglosaską, sięganie przez autorki po język hiszpański wykracza poza pobudki czysto sentymentalne. Decyzja o napisaniu tekstu w całości po hiszpańsku czy też o włączeniu języka hiszpańskiego do tekstu za pomocą techniki *code-switchingu* może być zatem uznana za akt dywersji, wymierzony w dominującą kulturę i język. O ile jednak niewiele autorek i autorów decyduje się na wydanie swoich tekstów w języku hiszpańskim (jednym z takich przypadków jest właśnie Margarita Cota-Cárdenas), o tyle przełączanie kodów językowych to zjawisko rozpowszechnione do tego stopnia, że powstała w tekstach „mieszana”

<sup>38</sup> Zob. T.D. Rebolledo, *Infinite divisions: an anthology of Chicana literature*, Arizona 1993. Zob. także *A glimpse of Chicano literature...*, op. cit.

<sup>39</sup> Zob. J. Rosales, op. cit., s. 169.

<sup>40</sup> Zob. E. Rudin, op. cit., s. 4. Zob. także *A glimpse of Chicano literature...*, s. 21.

<sup>41</sup> „But, regardless of how anemic its presence might seem, Spanish in Chicano literature has been always and always will be el hogar or the confidential language of the Chicano”, J. Rosales, *Thinking en español: interviews with Critics of Chicana/o Literature*, Arizona 2014, s. 3, tłum. A. Skonecka.

<sup>42</sup> „The celebration of Spanish as the »soft«, »beautiful«, and »sensual« language of their childhood (...).”, E. Rudin, op. cit., s. 56, tłum. I. Kasperska.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 8.



(*interlingualism*)<sup>44</sup> bywa uznawana przez niektórych badaczy tej literatury za swoisty język *Chicano*. Stosunek czy też proporcje, w jakich pozostają wobec siebie język angielski i hiszpański, to kwestia bardziej skomplikowana; chodzi raczej o całą gamę praktyk dyskursywnych stosowanych przez autorów i autorki tego nurtu, co postaramy się pokazać na przykładach pochodzących z wybranego przez nas korpusu.

#### **4. Transkulturowe strategie dyskursywne w *Borderlands/La Frontera* i w *Puppet***

Marlene Hansen Esplin określa obydwie interesujące nas teksty jako awangardowe i transgresyjne<sup>45</sup>, przy czym *Borderlands/La Frontera* to narracyjno-poetycki zbiór napisany zasadniczo po angielsku, *Puppet* zaś – nowela napisana głównie po hiszpańsku. Ta charakterystyka ma bezpośredni wpływ na zastosowane strategie dyskursywne i na odbiór tekstów przez czytelnika implicytnego jedno- lub dwujęzycznego. Marina Fe<sup>46</sup> uznaje samo użycie dwóch języków w tym samym tekście i w konsekwencji stworzenie hybrydy tekstualnej za opór wobec dominującego paradygmatu tworzenia literatury amerykańskiej w języku angielskim. Badaczka określa taki sposób pisania jako formę tłumaczenia, wyrażającą doświadczenie (prze)życia w dwóch światach i dwóch ideologiach przez marginalizowane podmioty. Iwona Kasperska<sup>47</sup> widzi w specyficznej formie ekspresji *Chicanas* dowód na permanentny stan tłumaczenia, w jakim znajdują się dwujęzyczne i dwukulturowe autorki, poruszające się stale między asymetrycznymi (ze względu na status w Stanach Zjednoczonych) językami i kulturami oraz negocjujące swoją tożsamość. Strategie dyskursywne zastosowane w analizowanych tekstach różnią się jednak między sobą ze względu na cel przyświecający autorkom oraz na sam fakt, że zostały napisane w dwóch różnych językach.

##### **4.1. *Borderlands/La Frontera* Glorii Anzaldú**

Utwór Glorii Anzaldú dedykowany jest „*a todos mexicanos on both sides of the border*” („wszystkim *mexicanos* po obu stronach granicy”) i składa się z tekstów pisanych prozą oraz poematów o charakterze autobiograficznym i filozoficznym, poświęconych hybrydycznej tożsamości kulturowej i językowej, mitologii i historii pogranicza, dyskryminacji etnicznej, społecznej, rasowej i płciowej. Oprócz zróżnicowania gatunkowego i tematycznego również forma językowa tekstów składających się na *Borderlands/La Frontera* jest hybrydyczna. Według Hansen Esplin<sup>48</sup>, standardowa angielszczyzna to język dominujący w utworze, ale Anzaldúa używa także innych języków, nie wyznaczając ich hierarchii. Autorka *Chicana* zaznacza, że porozumiewa się z różnymi osobami ze swego otoczenia

<sup>44</sup> Termin ten został wprowadzony do dyskursu przez badacza Juana Bruce-Novoa, który rozwija znaczenie tego pojęcia w książce *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature*, Houston 1990.

<sup>45</sup> M. Hansen Esplin, op. cit., s. 177.

<sup>46</sup> M. Fe, *Chicanas: sujetos en traducción*, „Anuario de Letras Modernas” 2011 vol. 16, s. 124.

<sup>47</sup> I. Kasperska, *Myślenie pograniczne albo tłumaczenie w kontekście kulturowym* [w:] *Komunikacja międzykulturowa w świetle współczesnej translatoologii*, t. V: *Język przekładu i komunikacji międzykulturowej*, pod red. K. Kodeniec, J. Nawackiej, Olsztyn 2016, s. 63–74.

<sup>48</sup> M. Hansen Esplin, op. cit., s. 143.

i pisze utwory w standardowym angielskim i hiszpańskim oraz w niestandardowych odmianach angielskiego i hiszpańskiego, a także w ich odmianach hybrydycznych, między innymi w dialekcie Southwestu, *Tex-Mex*, *Pachuco*<sup>49</sup>, a także *Spanglish*. Dodatkowo w swoim sztandarowym dziele używa języka nahuatlańskiego – najbardziej rozpowszechnionego języka indiańskiego Meksyku, uważając go za część swego dziedzictwa. W przedmowie do pierwszej edycji *Borderlands/La Frontera* Anzaldúa oświadcza, że książka napisana jest w nowym kodzie, jakim jest język pogranicza („the language of the Borderlands”), „nieopierzony język” („infant language”), bękarci język („bastard language”) – jednym słowem, język *Chicano*. Dla przykładu cytujemy fragment tekstu oryginalnego:

„In my culture, selfishness is condemned, especially in women: humility and selflessness, the absence of selfishness, is considered a virtue. In the past, acting humble with members outside the family ensured that you would make no one *envidioso* (envious); therefore he or she would not use witchcraft against you. If you get above yourself, you're an *envidiosa*. If you don't behave like everyone else, *la gente* will say that you think you're better than others, *que te crees grande*. With ambition (condemned in the Mexican culture and valued in the Anglo) comes envy. *Respeto* carries with a set of rules so that social categories and hierarchies will be kept in order: respect is reserved for *la abuela*, *papá*, *el patrón*, those with power in the community. Women are at the bottom of the ladder one rung above the deviants. The Chicano, *mexicano*, and some Indian cultures have no tolerance for deviance. Deviance is whatever is condemned in the community”<sup>50</sup>.

Przytoczony fragment to refleksja nad różnicami kulturowymi dotyczącymi wyznawanych, szczególnie przez kobiety, wartości bądź cech charakteru (takich jak ambicja, szacunek, pokora, zazdrość, egoizm, zarozumiałość), które się ceni lub którymi się pogardza w kulturze meksykańskiej, amerykańskiej i w kulturach indiańskich. Rozważania snute są zasadniczo w języku angielskim, lecz jednocześnie autorka ucieka się do *code-switchingu*, czyli jednej z najczęściej używanych technik dyskursywnych. Stosuje również kilka technik tłumaczenia, to jest *tłumaczenie wolne* („that you think you're better than others, *que te crees grande*”), zestawienie leksemów w obu językach („*envidioso* [envious]”) i brak tłumaczenia jednostek leksykalnych wyrażonych w języku hiszpańskim (*la gente*, *respeto*, *la abuela*, *papá*, *el patrón*, *mexicano*). Wszystkie hiszpańskie wtręty zostały zaznaczone kursywą i wprowadzone do tekstu zgodnie z gramatyką języka angielskiego, co widać na przykład w nominalizacji („an *envidiosa*”) i składni („that you think (...) *que te crees grande*”). Zabieg pozostawiania niektórych wtrętów hiszpańskich bez tłumaczenia na angielski (dość rzadki u Anzaldúa) także można uznać za strategię dyskursywną,

<sup>49</sup> „1. Standard English

2. Working class and slang English

3. Standard Spanish

4. Standard Mexican Spanish

5. North Mexican Spanish dialect

6. Chicano Spanish (Texas, New Mexico, Arizona and California have regional variations)

7. Tex-Mex

8. Pachuco (called *caló*)”, G. Anzaldúa, op. cit., s. 77.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 40.

mającą oddać naturalne przełączanie kodów u osób dwu- i wielojęzycznych, do których należy autorka. W *code-switchingu* przejście na drugi język nie odbywa się przecież poprzez wyrażanie tych samych treści w obu kodach, lecz różnych (wybranych) treści tylko w jednym z nich.

Dla odbiorcy anglojęzycznego cytowany fragment nie stanowi wielkiego wyzwania semantycznego dzięki podobieństwom w brzmieniu i ortografii zastosowanych leksemów („*mexicano*”, „*papá*”, „*respeto*”) oraz użyciu podstawowego słownictwa w języku hiszpańskim, takiego jak „*la gente*” („ludzie”) czy „*la abuela*” („babka”). Na skrzydełkach pierwszego wydania *Borderlands/La Frontera* (1987) wydawnictwo Aunt Lute Books przekonuje czytelników anglojęzycznych, że dzięki kontekstowi partii tekstu napisane po hiszpańsku będą zrozumiałe dla odbiorców znających tylko język angielski. Hansen Esplin zauważa, że umożliwiają to właśnie zastosowane przez Anzaldúę techniki tłumaczeniowe i udzielane przez nią wyjaśnienia w tekście<sup>51</sup>. Rudin<sup>52</sup> przyznaje, że brak tłumaczenia może zdezorientować czytelnika jednojęzycznego (anglojęzycznego w tym przypadku), aczkolwiek niewątpliwie tworzy napięcie i intryguje. Lourdes Torres<sup>53</sup> z kolei podkreśla, że tłumaczenie wtrętów hiszpańskich na angielski „udomawia” tekst (jest zatem ukłonem w stronę czytelnika anglojęzycznego) i neutralizuje akt polityczny, jakim jest włączanie innych kodów do tekstu. Jednocześnie tłumaczenie z hiszpańskiego na angielski i „kontekstowe wyjaśnienia” okazują się redundantne dla czytelnika dwujęzycznego do tego stopnia że mogą go nudzić czy wręcz irytować.

W przypadku Anzaldúí stosowanie szerokiej gamy kodów językowych zarówno w komunikacji osobistej, jak i w wypowiedzi literackiej nie jest neutralne ani „niewinne” czy zrozumiałe dla odbiorców. Z jednej strony niejednokrotnie – jak pisze sama autorka – zarzucano jej zdradę przez to, że używa języka angielskiego, który przecież jest językiem „oprawy”. Z drugiej zaś język *Chicanos* nie jest przecież uznawany ani przez purystów językowych, ani przez większość amerykańskich *Latinos*, którzy uważają go za okaleczanie standardowej hiszpańszczyzny<sup>54</sup>. Anzaldúa zaś argumentuje, że jest to „język pogranicza, który rozwinął się w naturalny sposób” i „odpowiada stylowi życia” *Chicanos*:

„Hiszpański Chicano jest językiem pogranicza, który rozwinął się w naturalny sposób. *Change, evolución*, wzbogacenie o *palabras nuevas* przez ich wymyślenie albo *adopción* zrodziły nowe odmiany hiszpańszczyzny *Chicanos*, ten nowy język, *un lenguaje*, który *corresponde* ze stylem życia. Hiszpański *Chicanos* nie jest niepoprawny, to żywy *language*”<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Zob. M. Hansen Esplin, op. cit., s. 142; *Self-translation and Accommodation: Strategies of Multilingualism in Gloria Anzaldúa's „Borderlands/La Frontera: The New Mestiza” and Margarita Cota-Cárdenas's „Puppet”, „MELUS”* 2016, Vol. 41 No 2 (Summer), DOI: 10.1093/melus/mlw012, s. 179.

<sup>52</sup> Zob. E. Rudin, op. cit., s. 226.

<sup>53</sup> Zob. L. Torres, op. cit., s. 82.

<sup>54</sup> Zob. G. Anzaldúa, op. cit., s. 77. Takie autorytety, jak Roberto González Echevarría, Carlos Monsiváis i Octavio Paz, wypowiadali się niepochylnie o *Spanglishu* (podajemy za: M. Hansen Esplin, op. cit., s. 198).

<sup>55</sup> „Chicano Spanish is a border language which developed naturally. *Change, evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* have created variants of Chicano Spanish, un nuevo *lenguaje, un lenguaje que corresponde a un modo de vivir*. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language”. G. Anzaldúa, op. cit., s. 77, tłum. I. Kasperska. W tym fragmencie widać także zastosowanie techniki *code-switchingu*.

Wprowadzenie do literatury niestandardowych odmian języków, a nawet kodów, które za języki nie są uważane (jak *Spanglish*), służy Anzaldúi do „podkopania” utrwalonej pozycji normatywnych odmian języka. Przede wszystkim jednak ma na celu ukazanie znaczenia wymienionych języków dla hybrydycznej tożsamości *Chicanos* i wzmocnienie nowego (w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku) paradygmatu dyskursywnego w literaturze – używanie *code-switchingu*, kalk językowych, tłumaczenia wolnego i dosłownego, jednym słowem: wprowadzanie do tekstu nienormatywnych form językowych jako wyznacznika tożsamości (autorów i bohaterów) oraz wskaźnika przynależności do konkretnej warstwy społecznej<sup>56</sup>. Zabiegi te widać w drugim interesującym nas utworze – *Puppet*.

#### **4.2. *Puppet. Una novella chicana* Margarity Coty-Cárdenas**

*Puppet*, nowela *chicana* – jak mówi podtytuł – przedstawia ważne problemy natury społecznej i kulturowej we wczesnych latach ruchu *Chicanos*. Ukazują indywidualne postawy przyjmowane przez społeczność Meksykanów żyjących w Stanach Zjednoczonych wobec strajków, bojkotów i protestów organizowanych w latach sześćdziesiątych XX wieku w Kalifornii przez *farmworkers/braceros*, to jest robotników rolnych meksykańskiego pochodzenia. Drugim wątkiem jest śmierć nastoletniego Meksykanina, *Puppeta*, który ginie z rąk policji mataczącej w sprawie i zastraszającej świadków. Temat utworu to budzenie się świadomości bohaterów i krystalizowanie się ich indywidualnej tożsamości w kontekście walki o poprawę sytuacji społeczno-ekonomicznej meksykańskich imigrantów i ich potomków. Główna bohaterka, *Petra* (*Pat*, *Patricia*) *Leyva*, jest zasymilowaną *American-born* wykładowczynią akademicką, nauczycielką hiszpańskiego, kobietą rozwiedzioną. Początkowo aktywnie uczestniczy w Ruchu *Chicanos*, dopóki nie doświadczy dyskryminacji ze strony społeczności meksykańskiej i podejrzeń o zdradę ideałów ruchu.

Decyzja *Coty-Cárdenas* o napisaniu noweli *Puppet* w języku hiszpańskim została podjęta w sytuacji walki aktywistów *Chicanos*, a w szczególności pisarek tego nurtu, o zdobycie forum umożliwiającego zaprezentowanie swoich poglądów, przedyskutowanie własnych tematów, istotnych z punktu widzenia meksykańskiej społeczności, i uwypuklenie perspektywy kobiet. Chodziło także o możliwość wyartykułowania subiektywnych poglądów w języku swego dziedzictwa kulturowego, aby dać wyraz sprzeciwu wobec „językowego i kulturowego unicestwienia”<sup>57</sup>, jakiemu poddawani są imigranci lub ogólniej – mniejszościowe grupy etniczne. Ponadto decyzję napisania noweli *Puppet* po hiszpańsku *Coty-Cárdenas* uzasadniła trudnością wyrażenia po angielsku tego, co zachowała w pamięci – żartów i charakterystycznych zwrotów w języku hiszpańskim, a zatem tej części swej hybrydycznej tożsamości, którą wyraża po hiszpańsku, a nie po angielsku. Po trzecie, nowela powstała w połowie lat osiemdziesiątych, to jest podczas dekady notującej spadek liczby utworów pisanych przez twórców *Chicanos* po hiszpańsku<sup>58</sup>. Jednym słowem, wybór autorki można uznać za polityczny.

<sup>56</sup> M. Hansen Esplin, op. cit., s. 176.

<sup>57</sup> „linguistic and cultural annihilation”, T.D. Rebolledo, *Foreword* [w:] *Puppet. Una novella chicana/ Puppet. A Chicano novella*, Edición Bilingüe, Albuquerque 2000, s. xiv.

<sup>58</sup> Ernst Rudin zauważył, że na jedenaście opublikowanych w latach 1980–1991 w Stanach Zjednoczonych powieści tylko dwie wyszły po hiszpańsku – *Mi querido Rafa* (1981) i *Los amigos de Becky* (1991), obie autorstwa Rolanda Hinojosa. Warto wspomnieć, że badacz uważa nowelę *Puppet* za dwujęzyczną. Zob. E. Rudin, op. cit.

W książce, rzecz jasna, wypukłone zostaje charakterystyczne dla imigrantów i ich potomków przełączanie kodów językowych, używanie w określonych sytuacjach tylko języka angielskiego albo tylko hiszpańskiego, bądź wyrażanie tylko w jednym z nich specyficznych treści, formułek i zwrotów. Indywidualna świadomość językowa pozwala na przemyślane używanie języka, a w przypadku *Chicanos* i *Chicanas* jest wyrazem przekonania. Memo, przyjaciel Pat Leyvy określający siebie jako *Chicano*, przyznaje, że nie umie czytać po hiszpańsku. Pochodzi z Północy (przygranicznego regionu Meksyku) i używa lokalnego dialektu meksykańskiej odmiany hiszpańskiego (co uwidoczniło w tekście w formie transkrypcji jego wymowy) oraz języka angielskiego. Jako zdeklarowany *Chicano* i aktywista Memo z jednej strony jest świadomy wagi języka i uznaje swój analfabetyzm za niedostatek, przez co nie może w pełni korzystać ze swego meksykańskiego dziedzictwa. Z drugiej zaś dostrzega znaczenie i wartość znajomości języka angielskiego, dzięki któremu *Chicanos* mogą wyjaśnić swój punkt widzenia mainstreamowej opinii publicznej. Jego asymilowanie się polega na afirmatywnej postawie wobec obydwu kultur i przekonaniu, że należy używać języka kraju przyjmującego, aby walczyć o prawa obywatelskie dyskryminowanej mniejszości meksykańskiego pochodzenia. Stąd propozycja, aby Pat Leyva opisała historię młodego Puppeta po angielsku i w ten sposób uzyskała dla sprawy szerszy odbiór<sup>59</sup>. Język może bowiem okazać się najlepszym sposobem na zakwestionowanie oficjalnej wersji lub szerzej, „podminowanie” hegemonicznej kultury poprzez dotarcie ze swoją ideologią do podmiotów mogących ją poznać tylko w swoim języku.

Jak już wspomnieliśmy wyżej, językowa i kulturowa hybrydyczność przejawia się w użyciu różnych kodów w tym samym tekście. *Puppet* to nowela napisana zasadniczo<sup>60</sup> po hiszpańsku, zawierająca wtręty w języku angielskim, które tylko czasami są zaznaczone kursywą. Można je sklasyfikować w następujący sposób:

- 1) Proste wtręty anglojęzyczne, obejmujące podstawowe słownictwo i zwroty, takie jak inwokacje („my God”<sup>61</sup>), powitania (hello), leksemy odnoszące się do kultury (levis), partykuły („yes”), słownictwo ogólne i specjalistyczne („builders”, „District Attorney”), toponimy („Southwest City”), proste zdania („I’m sorry”; „That’s me, I guess”).
- 2) Przełączanie kodów na poziomie syntagmy lub wypowiedzenia, na przykład „un load de madera” (4), „dos horas esperando en el emergency admitting” (11), „lots of raza folk” (12), „le hicieron kick-out al Puppet cuando cumplió quince” (14), „the pizza of strawberries” (18), „I was always there juzgando” (20), „Válgame el whom” (20), „qué smart eres tú” (20).

Niski stopień trudności językowej, usytuowanie w kontekście i stosowanie przełączania kodów pozwalają stosunkowo łatwo zrozumieć znaczenie tych wtrętów przez czytelników operujących tylko językiem hiszpańskim.

<sup>59</sup> Zob. M. Cota-Cárdenas, op. cit., s. 19–20.

<sup>60</sup> Przymówek „zasadniczo” oznacza, że autorka noweli założyła, iż językiem podstawowym jest hiszpański.

<sup>61</sup> Cytowane przykłady zapisujemy w takiej samej formie, w jakiej występują w tekście Coty-Cárdenas. Autorka nie stosuje kursywy.

Przełączanie kodów jako dominująca forma wprowadzania języka angielskiego do tekstu jest szczególnie zauważalne w strukturze tekstu, który został podzielony na krótkie fragmenty; większość z nich to dialogi lub monologi bohaterów, pozwalające „posłuchać” języka mówionego postaci i wyciągnąć wnioski dotyczące społecznego pochodzenia i bagażu kulturowego bohaterów.

Oprócz wymienionych w punkcie 2 prostych wstrętów angielskich pojawiają się dłuższe dwujęzyczne wypowiedzenia, repliki i całe akapity, a nawet pełne wypowiedzi postaci, które są tylko anglojęzyczne (na przykład amerykański terapeuta Petry). Oto bardziej złożony przykład przełączania kodów, w którym angielskie wtręty zostały przez nas zaznaczone rozstrzelonym drukiem:

„– Patricia! Soy yo, Chavela... Yeah, soy yo pues quién... Oye, hace tiempo que no me escribes... Boy, have I got a lot to tell you! Are you still trying to write that book, novel... that story about that young kid, and corruption...? Well, you won't believe it... Casi casi elegimos a mi hermano, yeah, a Juanito, that's him, the attorney... Pues como D.A.!... pero no pudimos, Pat... Pos porque no nos dejaron... Naaa... are you kidding? Appeal to whom?... pos porque... no, que free election ni qué nada... They fixed the votes, la elección! Ajá, pues cómo no íbanos a saber, si trabajamos todos por meses, sabíamos cuál gente iba a votar por él y cuál no... Nos pasamos la noche misma trabajando los precincts... Y nomás no... n'ombe! N'ombe, ¡jue chueca la elección... it was **fixed**, we're sure of it! Yeah, sé que es **everywhere**... Well, we're all pretty upset, depressed, cómo no... God, Pat, we got sooo close this time! Juanito dice que la próxima vez, tenemos que **asegurarnos** que... N'ombe! La gente texana nunca pierde las esperanzas...! Pos qué te creías...?”<sup>62</sup>

W cytowanym fragmencie możemy zaobserwować całą gamę zabiegów dyskursywnych, pozwalających scharakteryzować postać Chaveli. W swojej wypowiedź wtrąca ona pojedyncze słowa w języku angielskim („everywhere”<sup>63</sup>), krótkie zdania („are you kidding?”), dłuższe zdania („God, Pat, we got sooo close this time!”) i jedno wypowiedzenie złożone („Are you still trying to write that book, novel... that story about that young kid, and corruption...?”). Dodatkowo używa zwrotów typowych dla hiszpańszczyzny potocznej oraz regionalnej z północnego Meksyku („Naa”, „N'ombe!”, „jue”, „pos”, „trabajamos”, sabianos). Ilość tekstu w języku angielskim prawie dorównuje ilości tekstu w języku hiszpańskim.

Przeglądając się bliżej semantyce cytowanego fragmentu, zauważymy, że kluczowa informacja, jaką jest oszustwo wyborcze, zostaje podana w języku hiszpańskim za pomocą jednego zdania („jue chueca la elección”), podczas gdy w języku angielskim – za pomocą dwóch („They fixed the votes”; „it was **fixed**”). Seria zdań: „jue chueca la elección...”, „it was **fixed**” i „They fixed the votes, la elección!” stanowi przykład przełączania kodów, ale może także być traktowana jako tłumaczenie międzyjęzykowe parafrazujące. Ponadto deklaracja Chaveli „Casi casi elegimos a mi hermano”

<sup>62</sup> M. Cota-Cárdenas, op. cit., s. 105, wytłuszczenie pochodzi od autorki, nasz jest rozstrzelony druk.

<sup>63</sup> Celowo odtwarzamy zapis prostym drukiem, który Cota-Cárdenas stosuje po to, aby zniwelować wagę obydwu języków używanych przez Chicanos.

(„Mało brakowało, a wybralibyśmy mojego brata”) sugeruje porażkę wyborczą, co może być pomocne dla pełniejszego zrozumienia odcieni tej dwujęzycznej wypowiedzi. Oprócz tego tekst zawiera kilka dodatkowych komentarzy dotyczących oszustwa, podjętych czynności, zachowania uczestników procesu wyborczego, planów Pat związanych z artykułem o młodym Puppecie. Treści te zostały zakodowane tylko w języku angielskim i są to partie tekstu, które trudno zrozumieć czytelnikowi hiszpańskojęzycznemu. W rezultacie cytowany fragment ma charakter hiszpańsko-angielskiej hybrydy językowej z elementami potocznymi pochodzącymi z obu języków i wtrętami typowymi dla meksykańskiej odmiany języka hiszpańskiego.

Warto przywołać ocenę Tey Diany Rebolledo, że Cota-Cárdenas to pisarka szczególnie wyczulona na język, mająca dar „wizualnego i artykulacyjnego wychwytywania języka *chicano*/hiszpańskiego”<sup>64</sup>. Na przykład postaci Memo, Puppeta czy Chaveli są „charakteryzowane” za pomocą transkrypcji ich wymowy i odtworzenia form językowych typowych dla używanych przez nich dialektów lub potocznej hiszpańszczyzny i angielszczyzny. W ten sposób, według Hansen Esplin, Cota-Cárdenas „legitymizuje mniejszościowe głosy reprezentujące jej własną społeczność z Southwestu i podkreśla chwiejność [nomen omen] granicy między językiem angielskim a hiszpańskim jako językami narodowymi”<sup>65</sup>.

## 5. Podsumowanie

Analiza utworów Glorii Anzaldú i Margarity Coty-Cárdenas, siłą rzeczy ograniczona do kilku formalnych aspektów, pozwoliła nam ukazać transkulturowy charakter prozy *Chicanas* i niektóre strategie dyskursywne stosowane przez obie autorki. Na szczególne podkreślenie zasługują naszym zdaniem *code-switching* i tłumaczenie międzyjęzyczne na poziomie tego samego tekstu. Zabiegi te mają charakter literacko-ideologiczny, gdyż z jednej strony służą konstruowaniu postaci (wskazując na ich pochodzenie, bagaż kulturowy, warstwę społeczną, stopień asymilacji, język/i), z drugiej zaś – pozwalają przybliżyć problematykę polityczno-społeczną związaną z sytuacją mniejszości meksykańskiej w Stanach Zjednoczonych (edukacja, asymilacja, dyskryminacja językowo-kulturowa i płciowa).

Omawiane przez nas teksty należące do literatury *Chicana* reprezentują prozę zaangażowaną, niełatwą w odbiorze dla czytelników tylko jednojęzycznych, to jest anglo- lub hiszpańskojęzycznych. Hansen Esplin słusznie zauważa, że w przypadku *Borderlands/La Frontera*, nasączając tekst teorią i krytyką z zakresu studiów nad pograniczem meksykańsko-amerykańskim czy też gnozą pogranicza (jak to określił Walter D. Mignolo<sup>66</sup>), Anzaldúa wyklucza kulturowo, a czasem nawet językowo, czytelnika anglojęzycznego, do którego tekst jest kierowany. Zatem aby mu to zrekompensować, ucieka się do serii zabiegów formalnych o charakterze tłumaczeniowym<sup>67</sup>: najczęściej do przelączania

<sup>64</sup> T.D. Rebolledo, op. cit., s. XX, tłum. I. Kasperska.

<sup>65</sup> „Cota-Cárdenas legitimizes minority voices within her Southwest community and exposes the untenable confines of English and Spanish as national languages”, M. Hansen Esplin, op. cit., s. 193, tłum. I. Kasperska.

<sup>66</sup> Zob. W.D. Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, tłum. J.M. Madariaga, C. Vega Solís, Madrid 2003.

<sup>67</sup> Zob. M. Hansen Esplin, op. cit., s. 142.

kodów, kalk i tłumaczenia dosłownego. O wiele większe wyzwanie stanowi nowela *Puppet*, której autorka niczego nie ułatwia czytelnikowi hiszpańskojęzycznemu (zakładamy umownie, że jest on odbiorcą prymarnym, skoro utwór został napisany zasadniczo w tym języku). Najczęściej stosowaną przez nią strategią dyskursywną jest przełączanie kodów (z długimi *passusami* w języku angielskim), następnie krótkie wtręty anglojęzyczne, a dopiero na trzecim miejscu plasują się tłumaczenia dosłowne lub wolne, występujące w bezpośrednim sąsiedztwie jednostek tłumaczenia.

Transkulturowy charakter podejmowanych tematów oraz hybrydyczne formy w literaturze *Chicana* niewątpliwie stanowią wyzwanie poznawcze dla czytelnika zarówno anglo-, jak i hiszpańskojęzycznego. Należy jednak podkreślić, że mamy do czynienia z pisarstwem zaangażowanym, stawiającym odbiorcom wysokie wymagania<sup>68</sup>. Naszym zdaniem omawiana twórczość wymaga czytelnika hybrydowego, to jest otwarte-go na wielojęzyczność i eksperymenty formalne oraz przyjmującego postawę inkluzywną. Proza ta kwestionuje bowiem istnienie tradycyjnych granic językowo-kulturowych, w szczególności w strefie pogranicza meksykańsko-amerykańskiego.

### **Summary** **Transculturation in the Chicana Women Writers Prose:** **Gloria Anzaldúa and Margarita Cota-Cárdenas**

The aim of this paper is to discuss the concept of transculturation on the basis of Chicana literature created in the American Southwest. First, the historical, social and cultural context of the Chicana culture formation in the Mexican-American border space is explained. Secondly, transculturation is presented as a European and a genuine Latin American concept of local cultural hybridity, with the emphasis put on the contributions by Wolfgang Welsch and Fernando Ortiz. Thirdly, a general characteristic of Chicana literature is provided, with a special attention paid to linguistic and cultural identity issues. In the analysis of the discursive strategies used by Chicana women writers, two fundamental hybrid Chicana texts are taken into consideration: Gloria Anzaldúa's *Borderlands/ La Frontera* and Margarita Cota-Cárdenas's *Puppet*. The analysis reveals that code-switching and interlinguistic translations are the basic forms of character construction and explain the complex situation of the Mexican minority in the USA. Finally, both texts seem to require a hybrid bilingual reader due to their heterogeneous bilingual form and subjects treated.

**Keywords:** transculturation, Chicana literature, Gloria Anzaldúa, Margarita Cota-Cárdenas, discursive strategies, hybridity, *Borderlands/La Frontera*, *Puppet*, code-switching, interlinguistic translations.

**Słowa kluczowe:** transkulturowość, literatura *chicana*, Gloria Anzaldúa, Margarita Cota-Cárdenas, strategie dyskursywne, hybrydyczność, *Borderlands/La Frontera*, *Puppet*, przełączanie kodów, tłumaczenie międzyjęzykowe.

---

<sup>68</sup> Zob. I. Kasperska, *(Auto)traducir(se) en el espacio fronterizo: estrategias discursivas de autoras chicanas* [w druku].