

ELWIRA M. GROSSMAN

University of Glasgow

**O PŁYNNEJ POLSKOŚCI,
DIASPORYCZNYCH HORYZONTACH
I KOMPARATYSTYCE W GLASGOW
UWAG KILKA**

ROZWAŻANIA O MIEJSCU POLONISTYKI W PARADYGMATACH PROGRAMU LITERATURY porównawczej na Uniwersytecie w Glasgow pragnę potraktować jako szersze zagadnienie, dotyczące zarówno metodologii, jak i tematyki związanej z odczytaniem literatury polskiej w kontekście międzykulturowym. Trzymając się tego założenia, przedstawię najpierw ogólny profil programu z jego infrastrukturą, a następnie te utwory literackie i filmowe, które znalazły się na liście lektur obowiązkowych i są analizowane z perspektywy porównawczej. Prezentację programu zakończę ogólną refleksją dotyczącą tekstualnej polskości (którą traktuję jako termin szeroko związany z polską kulturą) i pytaniami o przyszłość polskiej literatury w zglobalizowanym świecie, dzieląc się jednocześnie dydaktycznymi doświadczeniami i przemyśleniami.

* * *

Pięcioletni magisterski program komparatystyki w Glasgow jest z założenia interdyscyplinarny, bo w skład omawianych na zajęciach lektur wchodzi powieści, poezje, dramaty, eseje publicystyczne, filmy, opery, a także powieści graficzne zwane popularnie komiksami. Wszystkie utwory czytane są w tłumaczeniu, dyskutowane, interpretowane i omawiane po angielsku. Warto tu jednak podkreślić, że osoba prowadząca wykłady jest (co najmniej) dwujęzycznym czytelnikiem interkulturowym i jej zadaniem jest m.in. pokazać to, co „zagubione” (lub „uzyskane”) w tłumaczeniu, a zatem zwrócić uwagę studentów na to, co łatwo pominąć przy braku kompetencji interkulturowej. Kursy podzielone są na bloki tematyczne, które wyznaczają określone paradygmaty akademickich dyskursów.

Owe paradygmaty stanowią jednocześnie płaszczyznę porównawczą i umożliwiają dialog pomiędzy często bardzo odmiennymi tekstami. Lektury na pierwszym roku ułożone są według toposu bohaterstwa. Heroizm jest tu odczytywany w kontekście genderowym (stąd tytuły zajęć: *heroiczni mężczyźni* i *heroiczne kobiety*). Lektury drugiego roku, zgrupowane według kategorii *frontiers*, dobrane są według szeroko rozumianego toposu granic, transgresji i tożsamości. Trzeci rok studiów koncentruje się na motywie historii i pamięci oraz ich wpływu na konstrukcje podmiotu literackiego i środków artystycznego wyrazu. Ostatnie dwa lata studiów mają jeden blok obowiązkowych zajęć oraz długą listę seminariów fakultatywnych do wyboru. Bloki obowiązkowe to prowadzone na przemian teoria literatury i kultury (*Theories of Reading*) oraz zagadnienia lektury interkulturowej z elementami translatoryki (*Intercultural Readings*).

Obecność translatoryki wiąże się z tym, że większość studentów komparatystyki studiuje równocześnie jakąś filologię obcą, a więc ma wstępne doświadczenie związane z tłumaczeniem. Ci, którzy filologii obcej nie studiują, mogą (choć nie muszą) dobrać sobie inny język na ostatnich dwóch latach studiów. Studenci mają do wyboru jeden z dwunastu języków, wśród których jest także język polski. W ten sposób ułożony program zachęca do nauki języka przez wstępną znajomość kultury danego kraju. O takie podejście toczona była burzliwa dyskusja z władzami uniwersytetu, które pod presją czynników budżetowych od lat dążą do zamknięcia deficytowych programów oferujących tzw. języki mniejszościowe.

Wprowadzenie anglojęzycznych programów kulturowych (komparatystyki i sławistyki) było z naszej strony wymuszonym kompromisem i warunkiem utrzymania w akademickim *curriculum* oferowanych przez wydział języków słowiańskich (czeskiego, polskiego i rosyjskiego). Po wdrożeniu tej zmiany w życie liczba studentów na prowadzonych przez nas zajęciach wzrosła pięciokrotnie, ale też podwoiła się ilość godzin dydaktycznych, co z kolei znacznie ograniczyło możliwości naszej pracy badawczej. Wszyscy wiemy, że nie ma rozwiązań idealnych i że zaproponowany kompromis może nie spełnić do końca naszych oczekiwań. Na razie jednak jesteśmy zgodni co do tego, że lepiej przemycać wiedzę o naszych kulturach w tłumaczeniu (i w ten sposób zachęcać studentów do jej głębszego poznania) niż ją całkowicie usunąć z uniwersyteckich programów. Problem, jak pogodzić presję finansową z celami akademickimi oraz badawczymi, pozostaje otwarty i stanowi niewyczerpany temat wydziałowych debat. Tak więc, paradoksalnie, komparatystyka w Glasgow jest szczęśliwym dzieckiem kryzysu, jednak dopiero przyszłość odpowie na pytanie, czy program ten pomoże przetrwać tzw. językom mniejszościowym, czy też nie. Oto jak w ogólnych zarysach wygląda polski komponent w komparatystyce, na której zajęcia prowadzą przedstawiciele różnych filologii obcych, nie tylko sławistyki.

* * *

Na pierwszy rok studiów komparatystycznych składają się dwa moduły: 1A *Heroic Men* oraz 1B *Heroic Women*. Topos bohaterstwa/heroizmu z perspektywy genderowej pozwala zastanowić się nad cechami kulturowej tożsamości płci w odniesieniu do czasu i miejsca. W skład lektur modułu 1A wchodzi następujące teksty: Rowling, *Harry Potter*; Sofokles, *Król Edyp*; Machiavelli, *Książę*; Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*; Spiegelman, *Maus* i film w reżyserii Berlinera, *Ma vie en rose*. Listę lektur modułu 1B tworzą zaś: Hawthorne, *Szkarłatna litera*; Brecht, *Dobry człowiek z Syczuanu*; Morrison, *Umilowana*; opera Jamesa MacMillana zainspirowana słynną historią Inês de Castro oraz *Przesłuchanie* w reżyserii Ryszarda Bugajskiego, a także zapiski Nadjeźdy Durovej, *The Cavalry Maiden* (oryg. *Кавалерист Девуца*). Czytane lektury pokazują, że często z pewnych powodów bohaterami stają się mężczyźni, a z innych kobiety oraz że cechy kwalifikujące ich na bohaterów zależą od historii, tradycji kulturowej, wyznawanej religii, ideologii i uprzywilejowanego w danym momencie historycznym światopoglądu. Czy przeważają cechy wspólne czy różnice? Kto i co decyduje o ich bohaterstwie? Jakie warunki i cechy muszą być spełnione, aby zostać bohaterem lub bohaterką? Jak bohaterstwo męskie i żeńskie nawzajem się warunkuje, jak się dopełnia i co o tym decyduje? Jak rozumiane jest istnienie i samo pojęcie bohaterstwa dzisiaj? To tylko kilka przykładowych pytań stanowiących ramy seminaryjnych dyskusji. Refleksji krytycznej poddany jest również sam termin *heroizm* w oparciu o lektury oraz poglądy m.in. badacza amerykańskiego Josepha Campbella.

Polski element reprezentuje w tym bloku zajęć film *Przesłuchanie* (prod. 1980–1981, premiera 1989), którego sama historia produkcji i dystrybucji jest doskonałym wprowadzeniem w powojenny kontekst kulturowy, w tematy tabu w Polsce przedsolidarnościowej i w końcu w samą konstrukcję polskiej żeńskości. Wprawdzie filmowa bohaterka Antonina Dziwisz nie reprezentuje stuprocentowego fantazmatu Matki Polki, ale można jej postać analizować także i w tym kontekście. Również pytanie o Ojca Polaka i brak tego fantazmatu w polskiej kulturze jest często przyczynkiem do inspirujących kulturowych rozważań. Postać Toni analizowana w porównaniu z Hester Prynne, bohaterką XIX-wiecznej powieści amerykańskiej *Szkarłatna litera* (1850), daje fascynujący materiał do przemyśleń. Obie bohaterki kształtuje bowiem stereotypowo rozumiana kobiecość, niepozabawiona jednak silnych cech indywidualnych. Wbrew obiegowym przekonaniom siła obu bohaterek nie bierze się z naśladowania męskich zachowań, ale z pogłębiania ich własnych życiowych przekonań, wzmocnionych wiarą w siłę prawdziwych uczuć i lojalność wobec osób im najbliższych. Swoją postawę manifestują za pomocą środków zdecydowanie „kobiecych”, wcale nie „mę-

skich” i choć coś w tym pojedynku z niesprawiedliwym losem tracą, to w ostatecznym rozrachunku ich godność wychodzi z losowej walki zwycięsko.

Przy omawianiu polskiego filmu i jego kulturowego kontekstu pomocne są prace krytyczne Ewy Mazierskiej, Elżbiety Ostrowskiej, Małgorzaty Anny Packalén¹, a także Haliny Filipowicz, która wnikliwie komentuje interkulturowe odczytania historycznej postaci Emilii Plater, a więc innej kobiety walczącej². Ten kontekst jest o tyle ważny, że rosyjską lekturą w ramach tego bloku są pamiętniki Durovej – a więc kobiety reprezentującej zupełnie inny rodzaj żeńskiego heroizmu niż Tonia i Hester.

Drugi rok studiów tworzą półroczne moduły *2A Crossing Borders* oraz *2B Exploring Identity*. Na moduł 2A składają się: Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*; Márquez, *Sto lat samotności*; Hrabal, *Obsługiwałem angielskiego króla*; niedostępny w polskim tłumaczeniu dramat *Translations* irlandzkiego dramaturga Friela, film *Czas pijanych koni* w reżyserii Ghobadi’ego oraz *Antygona w Nowym Jorku* (1992) Janusza Głowackiego. Pierwszy blok zajęć osnuty jest wokół toposu szeroko rozumianego przekraczania granic, a polski utwór włączony do zajęć, to wspomniana sztuka Głowackiego³. Pytania interpretacyjne siłą rzeczy nawiązują do doświadczenia emigracji i próby odnalezienia się w nowej, obcej i – wbrew powszechnym wyobrażeniom – dość nieprzychylniej rzeczywistości. Bezdomne postaci dramatu to polski emigrant Pchełka, rosyjski Żyd Sasza (który żyjąc

¹ Zob. E. Mazierska, *Women in Polish Cinema*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2006; E. Ostrowska, *Filmic Representations of the ‘Polish Mother’ in Post-Second World War Polish Cinema*, „European Journal of Women Studies” 1998, nr 3–4; M.A. Packalén, *The Polish Mother Figure on Trial*, w: *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*, red. Ebba Witt-Brattstrom, Huddinge, Soderfors Hogskola, 2004.

² Zob. H. Filipowicz, *The Daughters of Emilia Plater*, w: *Engendering Slavic Literatures*, red. S. Forrester, Bloomington & Indianapolis, Indiana University, 1996, s. 34–58.

³ Zob. „Dialog” 1992, nr 10. Polska prapremiera miała miejsce w 1993 r., a amerykańska na off-Broadway w 1996 r. w oparciu o tłumaczenie: *Antigone in New York*, przeł. Janusz Głowacki & Joan Torres, New York 1997. Wbrew rozpowszechnionemu w Polsce przekonaniu, które mylnie podtrzymuje Elżbieta Baniewicz, Głowacki nie napisał tej sztuki pierwotnie po angielsku, ale po polsku. Badaczka twierdzi, że „polska wersja *Antigony* grzeszy pewną gładkością literacką. Można sobie tylko wyobrazić, jakie rezerwy humoru, znaczeń i prawdy można byłoby uruchomić na scenie, dysponując wersją pokaleczoną przez emigrantów angielszczyzny, taką jak w oryginale.” Zarzut „gładkości literackiej” jest tu pomyłką, bo badaczka w istocie komentuje oryginalny utwór, a nie – jak sama zakłada – tłumaczenie. Ów gładki język dramatu jest świadomym zabiegiem autora, gdyż nie na problemach językowych ma się skupiać uwaga widza. Komentarz ten przywołuję dlatego, że ilustruje on jedną z wielu pułapek, jakie czyhają na czytelników interkulturowych. Zob. E. Baniewicz, *Antygona w Tompkins Park*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część 2: Po roku 1918*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, Gdańsk, Wyd. słowo/obraz terytoria 2001, s. 362. Por. też ciekawą komparatystyczną interpretację autorstwa A. Krajewskiej-Wieczorek, *Two Contemporary Antigones*, „The New Theatre Quarterly” 1994, vol. X, nr. 40, s. 327–330. Historię amerykańskiej prapremiery i jej recepcji w prasie anglojęzycznej analizuje T. Trojanowska, zob. rozdział o Głowackim w: *Życie w przekładzie. Polscy autorzy w Ameryce*, red. H. Stephan, Kraków, Wyd. Literackie, 2001.

w Rosji był artystą malarzem, a teraz pomieszkuje na jednej ławce z cierpiącym na epilepsję Pchełką) oraz Portorykanka Anita.

Poruszane w sztuce problemy o tyle są ciekawe, że obalają wiele modnych i fałszywych sądów dotyczących zarówno bezdomności, emigracji, jak i Ameryki jako ziemi obiecanej, rządzącej się wyłącznie zasadą równości i wolności. Porównanie dramatu z greckim prototypem pozwala zastanowić się nad moralnym kodem zachowań w różnych historycznych epokach i kulturach. Stawia też odwieczne pytanie o uniwersalność postaw, wartości i zachowań, jak również o konsekwencje przekraczania granic moralnych, geograficznych, kulturowych i czasowych jednocześnie. Innymi słowy, podejście takie uświadamia konsekwencje różnych form transgresji. W utworze można znaleźć granice bardziej i mniej oczywiste, np. amerykańska retoryka praworządności i równouprawnienia, którą reprezentuje policjant-narrator, przechodzi niepostrzeżenie w przemoc i agresję. Slogan o celebrowaniu kulturowej różnorodności staje się pustą frazą kryjącą liczne uprzedzenia, od których nikt nie jest całkowicie wolny. Głowacki daje głos tym, którzy go zwykle nie mają, ale zadaje jednocześnie pytania o nasze własne podejście do różnych form daleko rozumianej inności⁴. Szerszym kontekstem jest tu pytanie o to, co łączy, a co dzieli tzw. „Zachód” i „Wschód” oraz nasze o nich wyobrażenia, to, co kształtuje nasze opowieści o tych miejscach, bo każda postać dramatu ma swoją własną bogatą historię. Między innymi właśnie ta problematyka – tzn. to, jak postrzegamy i definiujemy różne granice, dynamikę tych granic oraz to, jak one nas samych definiują – tworzy platformę porównania dramatu Głowackiego z innymi lekturami.

Na teksty omawiane w czasie drugiego półrocza, kiedy to analizowana jest kwestia szeroko pojętej tożsamości, składają się: *Opowieści Bielkina* Puszkina; *Nos* Gogola; *Metamorfoza* Kafki; *Czekając na barbarzyńców* Coetzee’ego i film Almodóvara *Porozmawiaj z nią*. Listę zamyka utopijna powieść Evy Hoffman *Tajemnica (The Secret, 2001)*⁵, której główną bohaterką jest sklonowana Iris. Akcja utworu rozgrywa się w Stanach Zjednoczonych w roku 2025 i tu od razu musi pojawić się pytanie o polskość tej powieści i samej autorki. Jest to przykład o tyle ciekawy, że wprowadza nas w szersze zagadnienie dotyczące granic narodowości w zglobalizowanym świecie i zależności literatury od tegoż wyznacznika. Jestem przekonana, że polonistyka krajowa będzie musiała ten problem podjąć i rozwinąć, bo definicja polskości zmienia się na naszych oczach, wyraźnie pokazując, że nie jest ani wartością stałą, ani niezmienną, lecz płynną – by posłużyć

⁴ Tematyka sztuki zainspirowała Carry Westwater (absolwentkę naszej komparatystyki) do jej wystawienia w Glasgow w parku Kelvingrove w czerwcu 2008 r. Sztuka w jej reżyserii i z udziałem profesjonalnych aktorów była częścią West End Festival. Spektakl ten omówiłam w recenzji *Nowojorska Antygona w Glasgow*, „Przegląd Polski”, New York, 18 lipca 2008, s. 5.

⁵ Zob. E. Hoffman, *Tajemnica*, przeł. A. Karolak, Warszawa, Wyd. Muza SA, 2002.

się określeniem Zygmunta Baumana „płynna nowoczesność” (liquid modernity) z innego kontekstu⁶. Zwrot ten zainspirował mnie do wprowadzenia na wykładach poddanego pod dyskusję pojęcia „płynnej polskości” (liquid Polishness). Ta płynna polskość jest, między innymi, efektem zmian globalizacyjnych, ale nawiązuje także do literatury emigracyjnej sprzed 1989 roku. Podkreśla fakt, że polskość ciągle się zmienia i redefiniuje, że nie musi być jedno-, ale może się stać dwu- lub wielobiegunowa, że podlega mediacjom i negocjacjom, a procesy te nie ograniczają się tylko do obszaru nad Wisłą, ale zachodzą także poza nim. Kiedyś zamknięte granice przesuwano siłą politycznych decyzji, a z ich przekroczeniem wiązały się wymuszone przesiedlenia lub bolesne decyzje o bezpowrotnym opuszczeniu kraju dzieciństwa. Dziś dynamika granic jest inna, umożliwiają łatwy przepływ i wymianę, nie zmusza do bezpowrotnych wyjazdów ze względów politycznych. W wielu sytuacjach termin „emigracja polityczna” zatracił rację bytu. Dyskusje o emigracji ustępują miejsca prasowym komentarzom o „wyjazdach w celach zarobkowych”, rozważaniom o „wielonarodowości”, o zmianach w „diasporycznym pejzażu” nowej Europy, czy też o nowych „diasporycznych horyzontach” świata. Podróżują nie tylko ludzie, ale też ich języki, lektury i kultury i chociaż są to procesy długotrwałe i skomplikowane, mniej niż kiedyś dziwi nas dzisiaj *Antygona w Nowym Jorku* czy też *Lolita w Teheranie*⁷. Przywołane teksty wyraźnie nawiązują do politycznego aspektu emigracji, nie zmienia to jednak faktu, że coraz częściej ustępuje on miejsca rozważaniom o geopolityce literackiej⁸.

Lektury zrodzone z wymieszanych kultur i języków są fascynujące, ale nie zawsze czyta się je jednym tchem, trudno się o nich myśli, a jeszcze trudniej omawia w akademickim dyskursie. Są one nie tylko wyzwaniem dla filologii narodowych, ale także dla komparatystyki, bo nie mieszczą się w jej klasycznych paradygmatach, które w dalszym ciągu porównują różne „literatury narodowe”. Oto kilka propozycji terminologicznych stanowiących próby zdefiniowania tego złożonego zjawiska: pisarstwo ponadnarodowe (*writing outside the nation*)⁹,

⁶ Zob. Z. Bauman, *Globalizacja: i co z tego dla ludzi wynika*, przeł. E. Klekot, Warszawa, PIW, 2000. Jak podkreśla B. Vecchi, parafrazując wypowiedź Baumana, „[...] globalizacja – czy raczej płynna nowoczesność – nie jest układanką, którą rekonstruujemy na podstawie jakiegoś wzoru. Należy ją postrzegać jako proces, tak samo jak jego rozumienie i analizę; jak tworzenie tożsamości, powstającej w kryzysie wielokulturowości, fundamentalizmu islamskiego i łatwych rozwiązań osiąganych dzięki internetowi.” Z. Bauman, *Tożsamość. Rozmowy z Benedetto Vecchim*, przeł. J. Łaszcz, Gdańsk, GWP, 2007, s. 9.

⁷ Nawiązuję tu do książki A. Nafisi, *Reading Lolita in Teheran*, London, IB Tauris, 2003, która pokazuje jak odmienny kontekst kulturowy może wzbogacić interpretacje i ukazać powszechnie znane utwory literackie z inspirującej, innej perspektywy.

⁸ Dubravka Ugrešić ciekawie analizuje zagadnienia geopolityki literackiej z kulturowego punktu widzenia w rozdziałach *What is European about European Literature?* oraz *Literary Geopolitics w: Nobody's Home*, przeł. E. Elias-Bursać, London-San Francisco-Beirut 2007, s. 163–187.

⁹ Zob. A. Seyhan, *Writing Outside the Nation*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2001.

literatura szarej strefy (*literature of the grey zone*)¹⁰, literatura nowego nomadyzmu i diasporyzmu, literatura transnarodowa (*the literature of new nomadism or diasporism, transnational literature*)¹¹ czy narracje nowej przynależności (*narratives for a new belonging*)¹². Mówi się też o tekstach, w których realizuje się „trzecia wartość” (Danuta Mostwin), „trzecia przestrzeń” (Homi Bhaba), „trzeci scenariusz” (Stuart Hall). Zaproponowany przeze mnie termin „literatura transkulturowych idiomów” podkreśla przepływ między kulturami, ich wzajemne wymieszanie i płynny oraz wielokierunkowy ruch transgresyjny¹³. Wydaje mi się, że ważne jest włączenie tej literatury w istniejące dyskursy (i akademickie programy), ujawnienie jej potencjału kulturotwórczego, kulturoznaczeniowego i kreatywnego¹⁴.

Jak zatem powieść *Tajemnica* ma się do „literatury transkulturowych idiomów” i płynnej polskości? Myślę, że ilustruje jedną i drugą w sposób dość szczególnie i sporny, bo w jej tkance fikcyjnego świata polskości jako takiej jest niewiele, a sposób, w jaki się pojawia, jest mocno wieloznaczny. Transkulturowe idiomy w myśleniu i zachowaniach bohaterów należą do sfery utopijnej przyszłości, a więc poddane są spekulacji i wyobraźni autorki. Niemniej jednak w dyskusjach ze studentami sama wcześniej wielokrotnie, niejako siłą tradycji, tłumaczyłam niejasne lub intrygujące kwestie poprzez odwołania do polsko-żydowskich korzeni autorki. Robili to także inni badacze, o czym świadczy wywiad z Hoffman przeprowadzony przez Brendę Webster i poruszana w nim kwestia stosunku protagonistki Iris do matki oraz jej własnego pochodzenia. Badaczka postrzega obsesyjną potrzebę dotarcia do swoich korzeni jako cechę związaną z polsnością autorki¹⁵.

Są też inne przykłady świadczące o transkulturowej tkance tej powieści. Otóż jednym z partnerów Iris jest Piotr – postać o takim właśnie imieniu w angielskim oryginale. Piotr ma wschodnioeuropejskie korzenie (podobno bośnięsko-ukraińsko-galicyskie) i świadomość Holocaustu. Jest też początkującym pisarzem, który poprzez swoją twórczość literacką chce ocalić pamięć Holocaustu

¹⁰ D. Ugrešić, *Nobody's Home...*, s. 172.

¹¹ E. Hoffman, *The New Nomads w: Letters of Transit: Reflections on Exile, Identity, Language and Loss*, red. A. Aciman, New York, New Press, 1997. Por. też *P.S. w: Lives in Translation*, red. I. de Courtivron, New York 2003, s. 49–54, gdzie Hoffman komentuje dwujęzyczną egzystencję jako proces, w którym nie ma łatwych powrotów do ojczystego języka.

¹² R. Bromley, *Narratives for a New Belonging: Diasporic Cultural Fictions*, Edinburgh, University Press, 2000.

¹³ Zjawisko to omawiam szerzej w *Blaski i cienie globalizacji, czyli problemy polonistyki w badaniach komparatystycznych*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 66–78.

¹⁴ Oto kilka innych przykładów z kręgu anglojęzycznego, które ilustrują omawiane tu zjawisko i w których pojawia się płynna polskość w różnych i często trudnych do jednoznacznego zdefiniowania odmianach: E. Stachniak, *Necessary Lies/Konieczne kłamstwa*; E. Kuryluk, *Century 21/Wiek 21*; L. Appignanesi, *The Memory Man*; J. Czechowska, *The Black Madonna of Derby/Goodbye Polsko!* i wiele innych.

¹⁵ Zob. B. Webster, *Conversation with Eva Hoffman*, „Women's Studies” 2003, nr 32, s. 762.

i innych XX-wiecznych ludobójstw. Jego wschodnioeuropejskie pochodzenie zaznacza się także w tym, że reprezentuje poglądy o twórczym pisaniu, które nawiązując do tradycji formalizmu i strukturalizmu, są jednocześnie trawestacją *Morfologii bajki* Vladimira Proppa. Piotr pojawia się obok postaci Roberta archeologa, odczytującego ze skamielin ślady cywilizacji – historii rodu ludzkiego, który jawi się jako ród męski – a więc przeciwieństwo sklonowanej żeńskiej Iris. Jeszcze innym przykładem jest irracjonalny lęk sklonowanej bohaterki przed „piekłem tego samego”, w czym tkwi ukryte pragnienie wielorodności i różnorodności jako warunku zapewniającego wieloetniczny tlen dla cywilizacyjnego rozwoju. W tym elemencie fikcyjnej rzeczywistości może mieścić się odwołanie do sztucznie konstruowanej monolitycznej polskości Polski powojennej, chociaż to tylko jedna z wielu interpretacyjnych możliwości.

Czytając tę powieść nasuwają się także pytania ogólniejszej natury: czy żeński „Frankenstein”¹⁶ jest ulepszeniem męskiego pierwowzoru, czy też zaprzeczeniem humanizmu? Jaki będzie świat, nad którym ludzie zapanują genetycznie? Czy sklonowane istoty są jeszcze ludźmi? Jak się tworzy i jakie znaczenie ma wielokulturowość, która wpisuje się w osobowość i światopogląd Iris, czyli kłonu? Do jakiej tradycji i pamięci przynależy sklonowany człowiek? Czy jest skazany na pamięć amputowaną, czy też ma dostęp do pamięci historycznej? *Tajemnica* to forma eksperymentu z tożsamością ludzką, kulturową i przestrzenną, o którą pytają prawie wszystkie postaci z lektur omawianego tu modułu i to właśnie stanowi płaszczyznę umożliwiającą odczytanie porównawcze tej intrygującej powieści. Kwestia, na ile polsko/żydowskie pochodzenie autorki pozwala zaliczyć tę powieść do lektur naznaczonych polsnością, pozostaje pytaniem otwartym. I nie chodzi tutaj o jego jednoznaczne rozstrzygnięcie, ale o zaproponowanie kolejnej płaszczyzny rozważań, która uwrażliwia studentów na unikalną wartość odmienności etnicznej i narodowej.

Rok trzeci stanowią moduły 3A *Constructing the Literary Self* oraz 3B *Self and History*. Zajęcia te kontynuują zagadnienia paradygmatów pamięci i historii, które pojawiają się w dyskusjach lektur drugiego roku studiów, ale na tym etapie wprowadzane są też teoretyczne ujęcia takich badaczy, jak: Barthes, Foucault, Marion Hirsch, czy też Edward Carr z klasycznym zapytaniem *Czym jest historia?* W pierwszym bloku zajęć, poświęconym konstrukcji podmiotu literackiego, listę lektur stanowią takie utwory, jak: Rousseau, *Wyznania*; Svevo, *Zeno Cosini*; Pirandello, *Henryk IV*; Woolf, *Własny pokój*; Grillparzer, *The Poor Musician* (oryg. *Der arme Spielmann*). W kontekście historycznych doświadczeń omawiana jest też powieść Ignacego Krasickiego, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadku* (1776). Utwór służy jako przykład powieści dydaktycznej o tradycji sowi-

¹⁶ Zwrot ten zaczerpnęłam z recenzji B. Frankowskiej pt. *Siostra Frankensteina*, „Nowe Książki” 2003, nr 5.

zdrzalskiej, która promuje ideały filozofii oświeceniowej wzorowanej na modelu francuskim. Ciekawym kontekstem są nie tylko tradycyjne odwołania do Voltaire'a, Rousseau, Fieldinga i Swifta, ale także porównanie tej powieści z *Malwiną* (1816) Marii Wirtemberskiej.

Ramy dyskusji seminaryjnych stanowi zestawienie „doświadczenie i rozum” *versus* „domyślność serca”, które uwspółcześnia rozważania dawnych lektur bez pomijania ich historycznych kontekstów. Wprawdzie to akurat zestawienie jest wewnątrz kulturowe, ale tekst Krasickiego poddany jest ostrej rekontekstualizacji poprzez porównanie go z esejem Virgii Woolf *Własny pokój* (1929). Taki zabieg interpretacyjny zmusza do przemyśleń z zakresu historii idei i wpływu edukacji na kształtowanie kulturowych ról genderowych oraz stereotypowej męskości i żeńskości. Jak gromadzi się doświadczenia rodzące życiową mądrość? Czym ona jest? Jakie znaczenie odgrywają w niej płeć i patriarchalne struktury społeczne? Na ile mądrość oparta na doświadczeniach jest uniwersalna, transkulturowa i ponadczasowa? Jak sama konstrukcja narracji i fabuły wpływa na czytelnicze doświadczenie? Celem dyskusji jest poszerzenie refleksji teoretycznoliterackiej, która ułatwia lekturę tekstów dotyczących kulturowej teorii literatury na ostatnich dwóch latach studiów.

Lata te skupiają się na problemach lektury interkulturowej z elementami translatoryki. Kluczową pozycją w ramach zajęć *Intercultural Readings* jest na poły biograficzna książka Evy Hoffman *Zagubione w przekładzie*¹⁷ (*Lost in Translation*, 1989). Ten sam katalog pytań i zagadnień, jaki przytoczyłam powyżej, omawiając powieść *Tajemnica*, można by przywołać i tutaj, chociaż *Zagubione w przekładzie* jest intelektualną autobiografią, a nie fikcją *per se* i pojawia się w niej wizerunek Polski, czego w *Tajemnicy* nie było. Wspomnienia z Krakowa figurują tu pod znamienym tytułem „Raj”, co jest odwróceniem tradycyjnych kwalifikatorów, bo to Ameryka jest zwykle nazywana „rajem”, a ojczyzna emigranta „starym krajem”. Tutaj rozdział ostatni, opisujący Amerykę, nosi tytuł „Nowy Świat”.

Książka ta – poza wieloma walorami estetyczno-artystycznymi – jest także doskonałym źródłem wiedzy na temat skomplikowanych mechanizmów składających się na proces czytania interkulturowego. Hoffman pisze o wielu jego aspektach, ale są trzy podstawowe, które zwykle pojawiają się na seminaryjnych dyskusjach: (1) klasyczne tłumaczenie z języka ojczystego na docelowy: Ewa szuka w nowym języku słów wyrażających to, co najpierw przychodzi jej na myśl po polsku; (2) zauważa jednak, że kiedy już je w nowym języku znajdzie, to towarzyszy im brak emocjonalnego oddźwięku. Narratorka Ewa „musi sobie siebie przetłumaczyć”, zauważa też, że „obce słowa pozbawione są ‘cielesności’, są jak „słowa-patyki”, a gdzie indziej dodaje: „muszę dodać spód do języka, którego nauczyłam się z wierzchu”. Jest to oczywiście etap początkowy, obejmujący

¹⁷ Zob. *Zagubione w przekładzie*, przeł. M. Ronikier, Londyn, Wyd. Aneks, 1995.

pierwsze lata zmagania się z językiem. Nawet jeśli z czasem bohaterka powieści osiąga wyższy stopień znajomości języka, to pozostaje (3) trzeci, bardzo często pomijany aspekt interkulturowego procesu translatorskiego: Eva (już nie Ewa), mówiąca biegle po angielsku, jest w dalszym ciągu tłumaczona przez kulturę „nowego świata”, w którym żyje i proces ten, choć zmieniają się jego parametry, prawie nigdy się nie kończy. Tak przynajmniej postrzega i odczuwa tę kwestię narratorka Eva. Każdy „inny” (a wyróżnikiem inności, czy też zaakceptowanej obcości może być akcent, gest, sposób zachowania lub ubrania, a więc szeroko rozumiane kody kulturowych zachowań) jest tłumaczony przez ludzi z kultury docelowej, bo każdy z nas jest jakimś światem tekstu. Wartym uświadomienia i podkreślenia jest tu przede wszystkim fakt, że tłumaczenie interkulturowe jest procesem dwukierunkowym¹⁸. Kulturowo obcy tekst, który staje się częścią czytelniczego doświadczenia w kulturze docelowej, może zmienić z czasem dynamikę tej kultury, przewartościować stereotypy, uwrażliwić na inność i doprowadzić w rezultacie do stworzenia nowych wartości.

* * *

Polskość rozważanych powyżej utworów można łatwo zakwestionować, jeśli to właśnie język uznamy za główne kryterium kwalifikacyjne. Zarówno bowiem powieść *Tajemnica*, jak i intelektualna biografia Hoffman, powstały w języku angielskim. Przywołałam je jednak w tym kontekście, aby powrócić do głównej kwestii: co wynika dla polonisty z takich utworów? Czy mogą wzmocnić obecność polskiej literatury na uczelniach poza Polską? I odwrotnie, czy mogą wzbogacić perspektywę odbioru tego, co przekazuje literatura pisana w Polsce po polsku? Innymi słowy: co nowego mogą uświadomić Polakom o nich samych i ich tożsamości? Na ile refleksja o płynnej polskości zmusza do pewnych przewartościowań?

Ze względu na główny wątek moich rozważań skupię się tu jednak na zasadniczym pytaniu: czy utwory transkulturowe mogą ułatwić inicjację w polską kulturę osobie, która jej nie zna? Opierając się na doświadczeniach własnych i innych, nie waham się twierdzić, że tak¹⁹ i to bez względu na ilość argumentów przeciwnych, jakie klasyczny filolog polonista mógłby tu przywołać. Kieruje mną przekonanie, że trudno jest wprowadzać polską literaturę przez polskość, która przy pierwszym kontakcie odbierana jest jako bardziej obca (w sensie negatywnym) niż egzotyczna (w sensie pozytywnym). Jeszcze trudniej jest przedstawiać to, co

¹⁸ Omawiając kontekst interkulturowego odczytania świata w książce Hoffman, proces ten ciekawie analizuje K. Marciniak, zob. *The Dialectics of Exile*, w: *Alienhood: Citizenship, Exile, and the Logic of Difference*, University of Minnesota, Minneapolis–London 2006, s. 77–99.

¹⁹ Por. argumenty H. Filipowicz, która proponuje włączyć prozę polsko-amerykańską do programu polonistyki amerykańskiej w ramach zajęć zatytułowanych np. ‘American ImagiNations’. Zob. *What Good are Polish Literary Studies in the United States?*, „Slavonic and East European Journal” 2006, vol. 50, nr. 1, s. 117–134.

obce i nieznanne w taki sposób, aby rozbudzić intelektualną ciekawość u potencjalnych studentów polonistyki.

Transgresyjne czy też transkulturowe utwory literackie, do których powyżej nawiązałam, mogą odegrać w tym wstępnym procesie poznawczym pomocną rolę inicjacyjną. Mogą zaciekawić innością, która wiąże się z kulturą rodzimą (lub inną, ale kulturowo Brytyjczykom bliższą) w sposób niewywołujący niechęci czy nawet lęku. Takie pierwsze pozytywne uczucie zwykle wystarcza, aby zainicjować dalszą pracę z polskim tekstem nawet wtedy, kiedy jest to tekst czytany wyłącznie w przekładzie. Sprowokowanie wstępnego zainteresowania czy to przez oswajanie, czy też przez promowanie polskiej egzotyki, wydaje się najtrudniejsze właśnie w początkowych latach studiów. Niestety, obiegowa opinia o polskiej literaturze jako literaturze nie-do-zrozumienia dla czytelników spoza Polski, nie sprzyja rekrutowaniu nowych studentów. Nie sprzyja mu tym bardziej polityczna rzeczywistość, w jakiej żyjemy. Nowo członkowskie kraje Unii Europejskiej wraz z ich kulturą tradycją nadal są postrzegane jako „ubodzy krewni” wielkiego („zachodniego”) brata. Wbrew powszechnemu przekonaniu to stereotypowe myślenie jest mocno zakorzenione nie tylko w umysłach studentów. Świadomość tego, że literatura rządzi się innymi prawami i często funkcjonuje w innym wymiarze, gdzie wartości artystyczne i estetyczne sytuują się poza światem politycznej dominacji, nie jest tak oczywista, jak można by tego oczekiwać. Moje dotychczasowe doświadczenie potwierdza, że studenci wstępnie zachęcani do polskiej kultury za sprawą tego, co bardziej swojskie i znajome, chętniej nawiązują z nią głębszy dialog w latach późniejszych, łatwiej otwierają się na jej kulturową odmienność, dojrzewając emocjonalnie i intelektualnie. Wtedy też rozwija się ich wiedza z zakresu metodologii badań, a na ostatnim roku studiów komparatystycznych mają szansę wybrać taką tematykę pracy badawczej i takie zajęcia specjalizacyjne, które ich prawdziwie pasjonują. Cieszy fakt, że coraz częściej wyborem tym są zajęcia poświęcone polskiemu kinu lub polskiej literaturze.

To właśnie ten bardziej zaawansowany etap studiów sprzyja nawiązaniu twórczego dialogu pomiędzy wybraną metodologią „zachodnią”, a tekstem odmiennym kulturowo. Nie chodzi więc tutaj o „przeszukiwanie polskich utworów pod kątem zachodniej metodologii” (jak nazwał to kiedyś Bogdan Czaykowski)²⁰, ale o wzajemne wzbogacanie się. Z mojego doświadczenia wynika, że „obca” metodologia może ujawnić obecne w utworze nowe obszary dyskursywne, zaś sam utwór może urozmaicić i wzbogacić „obcą” metodę analityczno-interpretacyjną. Dzieje się tak dlatego, że – choć nie zawsze jesteśmy tego świadomi – to właśnie czytanie w kontekście interkulturowym inicjuje poznanie o charakterze dwukie-

²⁰ Sformułowania takiego użył Bogdan Czaykowski w rozmowie z Adamem Czerniawskim. Zob. *O poezji, nostalgii, krytykach i kryteriach rozmawiają Bogdan Czaykowski i Adam Czerniawski*, red. M. Rabizo-Birek, Toronto-Rzeszów, Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne „Fraza”, 2006, s. 148.

runkowym. I do takiego poznania pragniemy studentów zachęcić poprzez program literatury komparatystycznej. Jeśli jednak gdzieś ta dwukierunkowość zostaje zatracona, wówczas mamy do czynienia z dominacją i hegemonią (inaczej mówiąc – swoistą kolonizacją), a nie partnerskim dialogiem, który potrafi wzbogacić obie strony. Chcę zatem wierzyć, że różne formy płynnej polskości, obecne na wiele sposobów w świecie zglobalizowanej kultury, bardziej nam w nawiązaniu wspólnego dialogu pomogą, niż zaszkodzą. Może więc warto wprowadzać na listę lektur teksty z polsnością różnie powiązane, aby ułatwić inicjację w ich odmienną, specyficzną tradycję, wierząc jednocześnie, że potrzeba bliższego jej poznania będzie naturalną konsekwencją takich właśnie interkulturowych rozważań.

Dr Elwira M. Grossman, pracuje na stanowisku Stepek Lecturer in Polish Studies na Wydziale Sławistyki Uniwersytetu w Glasgow (Wielka Brytania). Autorka prac z zakresu metodologii badań literackich, interkulturowości oraz polskiej literatury XX wieku ze szczególnym uwzględnieniem dramatu. Inicjatorka i redaktorka tomu zbiorowego pt. *Studies in Language, Literature and Cultural Mythology in Poland. Investigating 'The Other'* (2002).

SOME REMARKS ON 'LIQUID POLISHNESS',
NEW DIASPORIC HORIZONS AND THE
COMPARATIVE LITERATURE PROGRAMME AT GLASGOW UNIVERSITY

The essay presents an overview of the Comparative Literature programme at Glasgow University and pays special attention to its Polish component and the way it features within the larger design of the four-year programme. Grossman outlines the general methodological approach and various comparative platforms for the discussion of diverse texts whose 'Polishness' often defies simple definition. The examples discussed include *Interrogation*, a film by R. Bugajski which is offered as a part of the *Heroic Women* course; J. Głowacki's play *Antigone in New York*, being one of the reading texts for the *Crossing Borders* module, and Eva Hoffman's novel *The Secret* which features within the *Exploring Identity* paradigm. Two additional texts: *The Adventures of Nicholas Wisdom* by I. Krasicki and *Malvina, or The Heart's Intuition* by M. Wirtemberska are considered for the theme of *Constructing the Literary Self* in a historical perspective. *Lost in Translation* by Eva Hoffman presents one of the core texts for the Honours module entitled *Intercultural Readings*.

While presenting these texts within a comparative context, Grossman stresses the importance of introducing the notion of 'liquid Polishness.' This notion refers to both (1) Polish-inflected texts written outside of the home country and (2) the ever-changing nature of a broadly understood 'Polishness' which faces numerous challenges in an enlarged post-2004 Europe. She proposes the inclusion of intercultural texts with Polish roots as a means of introducing foreign students to a more hermetic notion of a home-made 'Polishness' which can then be studied with the aid of Polish at postgraduate level.