

JOANNA CZAPLIŃSKA

Uniwersytet Opolski
Polska

STRATEGIE KONWERSJI JĘZYKOWEJ –
PRZYPADKI POLSKIE, CZESKIE I SŁOWACKIE¹

MOTTEM I INSPIRACJĄ DO MOICH BADAŃ SĄ SŁOWA MILANA KUNDERY ZAWARTE w jego eseju *Osvobozující exil*, czyli *Wyzwalająca emigracja*, brzmiące: „Kiedy Věra Linhartová píše po francusku, zostaje pisarką czeską? Nie. Staje się pisarką francuską? Również nie. Jest gdzieś indziej. Gdzieś indziej, jak kiedyś Chopin czy Gombrowicz”². Zadając sobie pytanie, gdzie jest owo „gdzie indziej”, swoje rozważania skupiłam na twórczości tych właśnie pisarzy, którzy, wybierając pisanie w języku innym niż ojczysty, uplasowali się na przecięciu dwóch kultur.

Rozterki budzi znalezienie określenia dla tych twórców. Antonina Kłoskowska, podejmując problematykę tożsamości narodowej przy zmianie narodowości, użyła terminu konwersja, przez którą rozumie odejście od jednego systemu wartości i przyjęcie innego w tej samej dziedzinie i w tym samym zakresie³. Przyjęcie drugiego języka oznacza nie tylko zmianę odbiorcy, ale przede wszystkim zaakceptowanie i przyswojenie nowej tradycji kulturowej. Dobitnie wyraził to w jednym ze swoich esejów Adam Zagajewski, dla którego pisanie po polsku niesie za sobą skomplikowane dziedzictwo polskiej historii, w pisaniu po francusku zaś mieści się dziedzictwo Montaigne’a, Pascala, Ludwika XIV i jego dworu; twierdzi wręcz kategorycznie, że „piszący po polsku ma w krwi i atramencie inne

¹ Artykuł powstał w ramach projektu badawczego „Modely reprezentacji w literarnych dyskurzach” (OPVKCZ.1.07/2.3.00/20.0125), współfinansowanego przez Unię Europejską i budżet Republiki Czeskiej.

² Oryg.: „Když Věra Linhartová píše francouzsky, zůstává českou spisovatelkou? Ne. Stává se spisovatelkou francouzskou? Také ne. Je jinde. Jinde, jako kdysi Chopin, Gombrowicz”. M. Kundera, *Osvobozující exil*, „Akord” 1996, č. 2, s. 82 (wszystkie tłumaczenia cytatów obcojęzycznych, o ile nie podano inaczej, są mojego autorstwa).

³ Zob. A. Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2005, s. 142.

geny⁴. Jednak lektura utworów obcojęzycznych pisanych przez pisarzy o polskich, słowackich czy czeskich korzeniach nie potwierdza tego spostrzeżenia i stwierdzenia Kłoskowskiej, iż jeden system wartości został „jeden do jednego” zastąpiony przez inny. Gdyby posłużyć się genetyczną metaforą Zagajewskiego, można by odnieść wrażenie, iż ma się tu do czynienia ze swoistą mutacją, istotami nowego gatunku czy wręcz gatunków, co jest konsekwencją faktu, że geny angielskie, francuskie czy duńskie są tak samo dalekie od siebie, jak i od genów polskich, a ich wymieszanie za każdym razem powołuje do życia byt o odmiennych cechach.

Z kolei Gilles Deleuze i Felix Guattari kuszą terminem „literatura mniejsza” na określenie tej pisanej przez przedstawicieli mniejszości w języku większości, określając zarazem jej wyznaczniki, którymi będą: duży współczynnik deterytorializacji, fakt, że wszystko jest w nich upolitycznione, oraz kolektywizacja znaczenia⁵. Jakkolwiek francuscy filozofowie ukuli ten termin dla określenia pisarstwa Franza Kafki, czy szerzej – praskich, piszących po niemiecku, Żydów, jednak owe trzy wymienione przez nich cechy dają się zauważyć także w twórczości wielu pisarzy o etnicznych korzeniach innych niż język, w którym piszą.

Niedawno natknęłam się na niemniej wdzięczne określenie „pisarz translokalny”, użyte w odniesieniu do pisarzy tworzących w języku macierzystym poza swoją ojczyzną, jednak nie oddaje ono interesującego mnie aspektu zmiany języka, a jedynie zastępuje – w dobie globalizacji i znoszenia granic – już nieadekwatne określenie e/imigrant.

Jak więc nazwać owych pisarzy, poruszających się pomiędzy dwiema kulturami, czerpiących z dziedzictwa obu kultur? Wojciech Wyskiel zaproponował określenie „przeczepieńczy”⁶. Skłaniałabym się ku temu, by pozostać przy pojęciu konwersji językowej, mimo wcześniej wymienionych zastrzeżeń, gdyż wybór języka drugiego na język twórczości oznacza przyjęcie nowych norm, bez względu na to, jakie treści pisarze w owym języku przekazują.

Problematyka, którą się zajmuję, jest niezmiernie rozległa, pozwolę więc sobie niektóre zjawiska jedynie zasygnalizować, ale przede wszystkim wykazać analogie oraz różnice występujące wśród pisarzy-emigrantów z Polski, Czech i Słowacji.

Pierwszą, rzucającą się w oczy, odrębnością jest stosunek do języka twórczości pisarzy z wojennej i powojennej fali emigracyjnej. Pisarze czescy tego pokolenia niechętnie zmieniali język, u wielu z nich doświadczenie emigracji wręcz zabiło zdolności twórcze. Symptomatyczna wydaje się reakcja przebywającego przede wszystkim w Stanach Zjednoczonych pisarza żydowskiego pochodzenia Egona

⁴ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków: a5, 2003, s. 177–178.

⁵ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ze menšinovou literaturu*, přel. J. Hrdlička, Praha: Hermann a synové, 2001, s. 30.

⁶ W. Wyskiel, *Wprowadzenie do tematu: literatura i emigracja*, w: *Pisarz na obczyźnie*, red. T. Bujnicki, W. Wyskiel, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985, s. 9–27.

Hostovskiego, który na list Stefana Zweiga zachęcający go, by zaczął pisać po angielsku, gdyż w inny sposób literatury małych narodów nigdy się nie przebiją do literatury światowej, odpisał: „Skończyłem czytać list i rozerwałem go na tysiąc strzępów. Poczuję się dokładnie tak samo jak wtedy, dawno temu, gdy pan P. w knajpie u Habrów w Hronovie poniżył mojego ojca. Tym razem ktoś poważnie obraził wprawdzie nie rodziców, ale mój ojczysty język”⁷. Tak wielkiego sprzeciwu wobec zmiany języka nie widać u wojennych i powojennych emigrantów polskich, ba, język drugi pozwolił im oderwać się od przeżyć, często traumatycznych, które z językiem ojczystym się kojarzyły. Piotr Rawicz, Anna Langfus, Miriam Akavia, Janina Katz mogli tematyzować Holokaust dzięki językowi drugiemu, stanowił on bowiem dla nich bezpieczny azyl, w którym, zgodnie z tym, jak Uwe Weinreich określa bilingwizm koordynatywny, dwa równoważne i różnojęzyczne słowa np. *book* i *kniga* traktuje się jako dwa odrębne znaki, każdy z własnym *signifiant* i *signifié*⁸. Wyraźne jest to w zwłaszcza powieści Piotra Rawicza *Le sang du ciel* (*Krew nieba*), napisanej po francusku mimo świadomości autora, iż języka tego nie opanował jeszcze perfekcyjnie – lecz we wszystkich innych, którymi władał (polski, rosyjski, ukraiński, niemiecki) toczyły się wydarzenia, wokół których pisarz osnuł kanwę powieści.

Inaczej rzecz ma się w przypadku czeskich emigrantów późniejszych, zwłaszcza po 1968 roku. Na decyzję o zmianie języka z pewnością mogła mieć wpływ wynikająca z sytuacji politycznej świadomość, że emigracja ta jest ostateczna, a brak możliwości powrotu do kraju wymusza konieczność włączenia się w życie nowej ojczyzny, zdobycie nowych czytelników, ale też chęć podzielenia się z zachodnim odbiorcą przeżyciami człowieka, który na własnej skórze doświadczył totalitaryzmu. Czasami była to wręcz polemika z lewicującymi zachodnimi intelektualistami, co dostrzec można zwłaszcza w twórczości Milana Kundery ostrzegającego przed zachłystywaniem się marksistowską ideologią.

Kunderowskie „gdzie indziej”, załamujące dotychczasową optykę, to przestrzeń, w której wkraczający w nią pisarze, poruszający się w więcej niż jednej tradycji, mają okazję do łamania konwencji, wnoszenia nowych punktów widzenia, demityzacji. Dotychczasowy mikroskop, pod którym oglądali swój naród, zamienia się w teleskop, który pozwala na spojrzenie bardziej zdystansowane, ale i skondensowane. W owej przestrzeni pojawia się głębia, z której ponad językami czy etnosami wyłaniają się i stykają podobne tematy, toposy, poglądy.

Wstępna analiza twórczości „drugojęzycznej” pozwoliła mi na wyłonienie kilku typów strategii podejmowanych przez autorów. Beata Tarnowska, dokonując przeglądu twórczości pisarzy polskich, którzy postanowili pisać w innych języ-

⁷ E. Hostovský, *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině (aneb o ctihodném povolání kouzla zbaveném)*, Praha: ERM, 1995, s. 48.

⁸ U. Weinreich, *Languages in Contact*, Hague: Mouton Publishers, 1953, s. 72–74.

kach, spróbowała określić motywację ich decyzji, upatrując jej między innymi w konieczności oderwania się od swojej ojczyzny czy też chęci trafienia na większy rynek wydawniczy⁹. To ostatnie spostrzeżenie koresponduje z tezą o „językach słabych” (*weak languages*), którą w odniesieniu do literatur mniejszych narodów – przede wszystkim słowiańskich – stawia Pascale Casanova, twierdząc, że chociaż mają one stosunkowo długą historię i duży wkład w kulturę, to jednak posiadają małą liczbę użytkowników, a ich znaczenie na międzynarodowym rynku literackim jest niewielkie¹⁰. Nie można też zapominać o fakcie, że niektóre kraje (zwłaszcza multietniczne) promują literaturę pisaną w ich języku narodowym, tworzoną przez pisarzy o obcych korzeniach – Francja w swoim czasie miała nagrodę Prix Rivarol, przyznawaną za książkę napisaną po francusku przez cudzoziemca (w roku 1961 otrzymał ją Piotr Rawicz), obecnie rząd austriacki prowadzi zakrojone na szeroką skalę programy stypendialne dla pisarzy wywodzących się z mniejszości narodowych, literaturę mniejszości etnicznych wspiera też rząd niemiecki. Pisanie w języku większości może być więc – kolokwialnie sprawę ujmując – po prostu bardziej opłacalne niż w ojczystym.

Kwestią, która jednak interesuje mnie bardziej niż motyw, którymi kierowali się autorzy, to strategie, jakie obierali, by dotrzeć do czytelnika. Czeski badacz (i emigrant) Jan Čulík dość kategorycznie stwierdził, że pisarzem emigracyjnym jest ten, „który przynajmniej w niektórych swoich utworach porównuje swoje doświadczenia z życia na Zachodzie z doświadczeniami z życia w Europie Wschodniej”¹¹ i tematyzuje przeżycia emigranta. Że twierdzenie to ma swoje podstawy, udowadniają takie pozycje, jak na przykład *Future to Let (Przyszłość do wynajęcia)* Jerzego Pietrkiewicza, *Necessery Lies (Konieczne kłamstwa)* Ewy Stachniak, *Die Töchter der Róza Bukovská (Córki Rózy Bukovskiej)* Zdenki Beckerovej, *The Wild Dogs (Bezdomne psy)* Petera Skrzyneckiego, w których obcojęzyczny czytelnik ma okazję do zapoznania się z – dla niego obcymi czy wręcz egzotycznymi – relacjami imigrantów, postrzegających „nową ojczyznę” z innej perspektywy, zwracających uwagę na oczywiste dla tubylców drobiazgi, które otrzymują nowe znaczenia, z wyostrozonymi zmysłami dostrzegających różnice kulturowe, dzielące obie „strony” i prowadzące bądź do komicznych nieporozumień, bądź do konfliktów o zabarwieniu wręcz ksenofobicznym. Spojrzenie na życie emigranta jako członka innej nacji przewija się też w twórczości Oty Filipa, pisarza czeskiego pochodzenia, od lat mieszkającego w Niemczech. U tych auto-

⁹ Zob. B. Tarnowska, *Między światami – problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2004.

¹⁰ P. Casanova, *Consécration et accumulation de capital littéraire*, „Actes de la recherche en sciences sociales” 2002, no. 144, s. 9.

¹¹ J. Čulík, *Exil jako otevřený myslí*, in: *Literatura. Vězení. Exil*, red. M. Vacík, L. Ludvíková, Praha: České centrum Mezinárodního PEN Klub, 1997, s. 171.

rów, którzy przedmiotem swoich literackich peregrynacji uczynili życie w wielokulturowym świecie, próbując określić miejsce emigranta-immigranta w „nowej ojczyźnie” i swój związek z kulturą rodzimą, można odnaleźć strategię „wrastania”.

Doświadczenie emigracji pociąga za sobą konieczność przeprowadzania ponownej autodefinicji, wspólnym mianownikiem twórczości większości tych pisarzy jest więc narracja tożsamościowa czy występujący w różnym natężeniu autobiografizm. Podkreśla to zwłaszcza Bożena Karwowska, która w *Drugiej płci na wygnaniu* pisze o mikronarracjach emigrantek jako o określaniu własnej tożsamości. Chociaż całkowicie się z tym twierdzeniem zgadzam, chciałam zwrócić uwagę na inny aspekt pisarstwa, w którym wspomnienia czy też informacje o „starej” ojczyźnie nabierają cech wręcz dydaktycznej misji – i tak też określam tę strategię. Twórczość piszącej po niemiecku Czeszki Libuši Monikovej niemiecki germanista i pisarz, Friedrich Christian Delius, scharakteryzował słowami „Moniková to autorka pisząca po niemiecku, myśląca po czesku i *bömisch* marząca”¹², a zarazem jej twórczość określił jako akt najwyższego patriotyzmu. Swoje powieści (*Pavane für eine verstorbene Infantin*, *Die Fassade*, *Treibes*, *Verklärte Nacht*, *Prager Fenster*¹³) autorka kierowała do czytelnika niemieckiego (niemieckojęzycznego), nie najlepiej (lub w ogóle nie) zorientowanego w dziejach najnowszych Czechosłowacji. Wszystkie poruszane przez pisarkę kwestie historyczne i polityczne są więc tłumaczone, wyjaśniane, przybliżane. Podobną strategię odnaleźć można u pochodzącej z Czech, ale wychowanej na Słowacji, od lat mieszkającej w Austrii, Zdenki Beckerovej, która w swej powieści *Berg* podnosi niewygodne tematy dotyczące powojennej historii Czechosłowacji (np. przymusowe wysiedlenie Niemców sudeckich) oraz u Ewy Stachniak, która w powieści *Necessary Lies* objaśnia nie-Polakom historię Polski drugiej połowy XX wieku, a w kolejnych utworach również dawniejszą. Dla szwajcarskiej pisarki pochodzenia słowackiego Ireny Brežnej w powieści *Die beste aller Welten (Najlepszy z możliwych światów)* obyczajowa fabuła i konwencja *Bildungsroman* stają się pretekstem do przekazania doświadczenia stalinowskiego totalitaryzmu.

Co ciekawe, u pisarek tych odnaleźć można wręcz podobne rozwiązania fabularne: Ewa Stachniak na przykładzie pary małżonków – Polki i Niemca, pochodzących z tego samego miasta – Wrocławia / Breslau – w powieści *Necessary Lies* pokazuje obcojęzycznemu – w tym przypadku kanadyjskiemu – czytelnikowi skomplikowaną problematykę stosunków polsko-niemieckich. Analogiczną sytuację odnajdziemy w noweli Zdenki Beckerovej *Berg (Góra)*, w której mieszkające w Wiedniu bohaterki – Słowaczka i Niemka – odkrywają, że urodziły się w tym samym domu w niewielkiej miejscowości niedaleko czesko-niemieckiej granicy – Niemka pochodzi z rodziny wysiedlonych po wojnie sudeckich Niem-

¹² F.C. Delius, *Literatura jako nejvyšší forma vlastivědy*, „Literární noviny” 1998, č. 6, s. 9.

¹³ *Pawana za martwą infantkę, Fasada, Dryf, Noc przemiany, Praskie okno*.

ców, rodzice Słowaczki trafili tam w wyniku wewnątrzpaństwowych przesiedleń na czeskie „ziemie odzyskane”. Te rozwiązania fabularne zarazem wpisują się w coraz częściej podejmowany zarówno przez badaczy, jak i pisarzy nowy regionalizm, poszukujący tożsamości miejsc, które na przestrzeni dziesięcioleci, w wyniku różnorodnych decyzji politycznych, zasiedlane były przez przedstawicieli różnych narodów. Z kolei u Libuшы Moníkovej w powieści *Verklärte Nacht* gwałtowny romans czeskiej emigrantki i Niemca jest symbolem pojednania pokolenia wychowanego jeszcze na powojennej, podsyconej przez komunistyczną propagandę wrogości, lecz próbującego przełamać historyczne antagonizmy.

Strategię, ukazującą przede wszystkim przyczyny wyboru języka drugiego, którą nazwałam „strategią dystansu”, zaobserwować można na przykład u czesko-amerykańskiego pisarza Jana Nováka, który debiutował napisanym po czesku zbiorem opowiadań *Striptease Chicago*, jednak drugi wydany utwór, *The Willy's Dream Kit* (*Wymarzony zestaw Willy'ego*) wyszedł już w języku angielskim. Ta niewątpliwie autobiograficzna opowieść ukazuje postać ojca autora, marzyciela, który w imię swoich egoistycznych mrzonek skazuje rodzinę na ciągłą tułaczkę i życie na granicy nędzy. Wybór języka drugiego był dla Nováka ucieczką w neutralność; pisząc po angielsku, autor nie tylko zdystansował się od własnych wspomnień, ale też uniemożliwił utożsamienie się z jedną z postaci i z sytuacjami, które faktycznie miały miejsce, ale odgrywały się po czesku. Strategię tę zaobserwować można także u Moníkovej, która, pisząc swój debiutancką powieść *Újma* (*Strata*) – będącą alegorycznym obrazem Czechosłowacji gwałconej przez radzieckich żołnierzy – sama przyznała, że pisanie w języku ojczystym było dla niej zbyt traumatyczne; po przejściu na niemiecki tekst stał się bardziej „trzeźwy” i tym samym bardziej przekonujący. Ewa Stachniak eksplicytnie mówi, że pisanie w języku innym niejako poszerza horyzonty, pozwala znaleźć inne semantyczne dno: „Pisałam o zagubieniu, o życiu w dwu- lub trójgłosie, polskim, angielskim i francuskim, gdzie obce słowa nabierają niespodziewanych znaczeń”¹⁴.

Specyficzne miejsce zajmuje twórczość wspomnianego już Jana Nováka, pisarza, który po swym debiucie kolejne utwory pisze po angielsku, jednak konsekwentnie podejmuje w nich problematykę czeską, a same utwory są wydawane wyłącznie dla czeskiego odbiorcy w przekładach. Są to zarówno jego eseje dotyczące sytuacji społeczno-politycznej Czechosłowacji, później Czech (*Samet a pára, Komouši, grázlové, cikáni, fízlové & básníci – Aksamit i para, Komuchy, čwoki, cyganie, gliny & poeci*), jak i powieści mocno osadzone w czeskiej historii. *Zatím dobrý: Mašínovi a největší příběh studené války* (*Na razie spoko: bracia Mašínowie i największa przygoda zimnej wojny*) to zbeletryzowana opowieść o braciach Mašínach, którzy wslawili się brawurową, ale i brutalną ucieczką na Zachód w latach 50. XX wieku, napisana z istic amerykańskim „pazurem”

¹⁴ E. Stachniak, *Odnaleziona w przekładzie*, „Odra” 2009, nr 4, s. 49.

w formie niemal gotowego scenariusza sensoryjnego serialu telewizyjnego, o czym może świadczyć retardacyjna formuła, kończąca każdy rozdział *zatím dobrý* (w wolnym tłumaczeniu – „na razie spoko”). Nováka nie interesuje prawda historyczna (ucieczka braci była obserwowana przez służby bezpieczeństwa, które chciały wskazać wewnętrznego wroga, i *de facto* przez nie sterowana), buduje swoje postaci tak, by uzyskały jak największą sympatię czytelnika (potencjalnego widza), ale zarazem „przemycą” sporo informacji o realiach stalinowskiego świata. Na takie ujęcie wydarzeń, które nie tylko w latach pięćdziesiątych, ale i przez kolejne dekady były przedmiotem sprzecznych – w zależności od wyznawanej ideologicznej opcji – interpretacji, mógł sobie pozwolić jedynie autor znajdujący się „poza” – emocjonalnie i ideologicznie niezależny, ale zarazem czujący głęboki związek ze swoimi rodzinnymi korzeniami. Kolejna powieść Nováka, *Děda* (*Dziadek*) również dotyczy lat 50. i kolektywizacji rolnictwa, której ofiarą pada tytułowy dziadek autora. Ponownie Novák jawi się jako autor „z zewnątrz”: rozbija schematy, relatywizuje postaci, zwłaszcza wiodącą, zamiast gloryfikacji człowieka opierającego się systemowi „aż po grób” pokazuje jego stopniową rezygnację i przyzwolenie na działania reżimu. Spojrzenie amerykańskiego pisarza czeskiego pochodzenia na historię własnej rodziny – a w tle na historię własnego narodu – wnosi dystans pozbawiony bezpośredniego zaangażowania, lecz zarazem pełen świadomości historycznej i kulturowej. Dla tego typu pisarstwa użyłabym pojęcia „spojrzenia z zewnątrz”, ściśle związanego z kulturą kraju ojczystego, lecz wnoszącego nowe, niezależne spojrzenie, połączone z narracją wyrastającą z innej literackiej tradycji.

Niewątpliwie ciekawą strategię zaobserwować można u twórców, którzy „odcinają kupony” od swojej odmienności. Klub Polskich Nieudaczników (Club der Polnischen Versager), który zawiązał się w Berlinie w połowie lat 90. z inicjatywy Leszka Oświęcimskiego i zaczął wydawać undergroundowe pismo „niekulturalne” „Kołano” to bazująca na doświadczeniach artystycznych „Totartu” grupa Polaków, która rychło zaczęła przyciągać również młodych niemieckich intelektualistów, szukających alternatywnych inspiracji. Brigitta Helbig-Mischewski działania tej grupy i jej założyciela podsumowuje słowami:

Pisarz e-migracyjny dysponuje różnymi możliwościami kreowania własnej tożsamości. Jedną z częstszych jest model ofiary, cierpiennika, dyskryminowanego i upokarzanego „obcego”, męczennika inności, złamanego traumą emigracji. Inną jest np. rola błazna. Leszek Oświęcimski, polski pisarz berliński, wybrał (wraz z kilkoma kolegami, choć chyba najkonsekwentniej z nich) model pośredni – zabawnego nieudacznika, trochę ciapę, osobę o dobrym sercu, nieprzystającą do modelowych biografii dzisiejszego społeczeństwa, idealistę-marzyciela pragnącego, może trochę naiwnie, ale szczerze – nie wiadomo, na żarty, czy serio – naprawić świat, nie natrafiając przy tym na jego poważny opór¹⁵.

¹⁵ B. Helbig-Mischewski, *Migrant mesjaszem. Fobie, obsesje, fantazmaty i kreacje autobiograficzne Leszka Oświęcimskiego*, w: *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura*

Twórczość Oświęcimskiego to nieustanna prowokacja, granie na stereotypach narodowych, ale też propozycja stylu życia innego niż obowiązujący w zglobalizowanym korporacyjnym społeczeństwie. Podobne nuty odnaleźć można u innego Polaka mieszkającego w Berlinie – Artura Beckera. Bohater jego powieści *Kino Muza* to idealista i romantyk, zdolny do nieprzemysłanych, dyktowanych przez serce czynów, prowadzących do nieuchronnej zguby, nieudacznik – w sensie trochę innym niż u Oświęcimskiego, który jednak ma do zaferowania niemieckiemu czytelnikowi sporą dawkę emocji i całkowicie odmiennego od niemieckiej mentalności szaleństwa. Niedaleko od tych wyborów twórczych umiejscowić można dorobek Jana Faktora, mieszkającego w Berlinie pisarza czeskiego pochodzenia, który w sposób podobny do Klubu Polskich Nieudaczników „wygrywa” swoją odmienność. Jego niemieckojęzyczna twórczość, obejmująca zarówno eseistykę, jak i powieści oraz opowiadania, pełna jest świadomie popełnianych błędów językowych, podkreślających inne pochodzenie etniczne, a efekt odmienności spotęgowany jest jeszcze przez audiobooki, w których narratorem jest sam autor popisujący się ewidentnie obcym akcentem, co wywołuje dodatkowy efekt komiczny. Strategia ta – „odmienności” – wydaje się dobrym chwytem marketingowym na rynkach wydawniczych w krajach multikulturowych, w których rdzenni mieszkańcy są wręcz zmuszeni do ustosunkowania się do imigrantów wywodzących się z różnych nacji. Prezentowanie odrębnej mentalności narodowej w ekscentrycznych, lecz wzbudzających sympatię formach, wydaje się zaproszeniem do akceptacji.

Na zakończenie pozwolę sobie odnieść się do francuskojęzycznej twórczości Milana Kundery, która jest najbardziej skomplikowanym przypadkiem. W przeciwieństwie do tych autorów, którzy od razu debiutowali w języku drugim, zmienił on bowiem język już jako pisarz o światowej sławie, „wypisując” się z literatury czeskiej i debiutując jako pisarz francuski. Przyczyn konwersji językowej Kundery na język francuski z pewnością doszukać się można w jego uwielbieniu dla francuskiego racjonalizmu, któremu dał wyraz w *Sztuce powieści*. Ale też we wstępie do *Kubusia i jego Pana* pisze o swej niechęci do rosyjskiej irracjonalności, a w *Nieśmiertelności* dodaje, że tym, co człowieka zmusza do podniesienia pięści i chwycenia za broń, nie jest rozum, ale przerośnięta dusza, i przeciwstawia rozum racjonalizmowi. Zmianę języka można więc tłumaczyć właśnie ową chęcią porzucenia języka słowiańskiego (w domyśle sentymentalnego) na rzecz „rozumowej” francuszczyzny, i to właśnie umożliwia oderwanie się od utożsamiania Kundery z pisarzem opisującym jedynie słowiański totalitaryzm. Zmiana języka jest dla Kundery niczym narodziny w nowej przestrzeni semantycznej, w której słowa nie wskazują na konkretne desygnaty, kojarzące się z przedmiotami pozo-

(e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po roku 1981, red. E. Teodorowicz-Helman, J. Gesche, Sztokholm: Uniwersytet w Sztokholmie, 2013, s. 198.

stawionymi w ojczyźnie, ale otrzymują charakter uniwersalny, dzięki któremu pisarz może skoncentrować się na *langue* a nie na *parole*, co podkreśla Mojmir Grygar. Takie podejście umożliwia opis rzeczywistości fikcyjnej, „nie-rzeczywistości” lepiej niż język ojczysty, który zawsze będzie się łączył z rzeczywistością werystyczną. Sylvie Richterová zajęła inne stanowisko, twierdząc, że począwszy od *Šmieszných miloši*, Kundera środkiem ciężkości swoich utworów uczynił problem komunikacji – wieloznaczność słów, nieporozumienia, konflikt nieporównywalnych kodów semantycznych, jednak problemów tych

nie rozwiązuje na płaszczyźnie języka: rzutuje je na tematy i motywy, wyraża za pomocą odpowiedniej budowy powieści. Wszystko to wyraża językiem na tyle „przejrzystym”, jasnym i pozbawionym przede wszystkim przypadkowości przypisanych do języka oryginału, że oryginał ten można uważać za matrycę do tłumaczenia na inne języki. W żadnym tłumaczeniu tak wyrażony temat się nie zagubi, jest bowiem rzucony na inne plany (plan akcji, psychologii, kompozycji itp.), które funkcjonują zarówno „nad”, jak i „pod” językiem¹⁶.

Jednak nie sposób przeoczyć zmian w strukturze, kompozycji, ba, nawet objętości francuskojęzycznych powieści Kundery. Jeśli jednak spojrzeć na jego dorobek we francuszczyźnie z punktu widzenia literaturoznawcy, który próbowałby przyporządkować go do określonej literatury, wydaje się, że dla przypadku Kundery najbardziej adekwatną strategią będzie „bycie gdzieś indziej”.

Pozwolę sobie zakończyć wyznaniem amerykańskiego pisarza, żyjącego w Pradze, Thora Garcii piszącego wprawdzie po angielsku, lecz również doświadczonego „bycia pomiędzy kulturami”:

Dzięki odległości, którą stąd mam, mogę Amerykę badać pod zupełnie innym i nieoczekiwanym kątem. W życiu tutaj cenię sobie przede wszystkim to, że już nie jestem częścią amerykańskiej „bańki” – chcę przez to powiedzieć, że nie panują nade mną amerykańskie media, planowanie społeczne i monokultura. Zarazem nie jestem częścią „bańki” czeskiej – do niej mi naprawdę daleko. Także przynajmniej dla mnie to było i jest poczucie nieoczekiwanej wolności¹⁷.

¹⁶ Oryg.: „neřeši vřak v rovině jazyka: promítá je do témát a motivů, vyjadřuje pomocí zvlářtní románové stavby. Toto všechno vyjadřuje jazykem natolik »průhledným«, podstatným a oprostěným od všech nahodilostí vázaných na jazyk originálu, že lze tento originál považovat za matici pro překlady do dalších jazyků. V řádném překlade se takto vyjádřené téma neztratí, je totiž pomínuto do jiných plánů (do plánu dějového, psychologického, kompozičního apod.), a ty působí zároveň »nad« i »pod« jazykem”. S. Richterová, *Místo domova*, Brno: Host, 2004, s. 135.

¹⁷ Oryg.: „Díky vzdálenosti, kterou odsud mám, můžu Ameriku zkoumat ze zcela odlišných a nečekaných úhlů. Na životě tady mám obzvlářt rád to, že už nejsem součástí americké »bubliny« – tím chci říct, že mě neustále neovládají americká média a společenské plánování a monokultura. Zároveň vřak nejsem součástí ani české »bubliny« – k té mám opravdu daleko. Takže aspoň pro mě to byla a je zkušenost netušené svobody”. T. Garcia, *Nejlepší literaturu nadcházejících generací budou psát translokální spisovatelé*, „Almanach Labyrint”, 7.06.2013, s. 25.

STRATEGIES OF LANGUAGE CONVERSION
– POLISH, CZECH AND SLOVAK CAUSES

Articles is dedicated to strategies of writers with Polish, Czech and Slovak roots who decided to change their mother tongue and write their prose in the second language. The author notices that there are similar strategies among a wide group of writers, e.g. strategy of “mission” consisting of presenting history and culture of the “first homeland” which can be found in output of Ewa Stachniak, Libuše Moníková or Zdenka Becker, strategy of ingrowing, which can be noticeable in works of Peter Skrzynecki, Jerzy Pietrkiewicz, Ewa Stachniak or strategy of “being elsewhere”, typical for Milan Kundera’s prose written in French that cannot be assigned to any national literature. There is another interesting phenomenon occurring in the work of writers with foreign roots and background: using their difference to provoke and amuse the audience, that is typical for Klub Polskich Nieudaczników (Polish Fool’s Club) founded in Berlin or in the output of Jan Faktor.

Keywords: Polish, Czech and Slovak émigré literature, language conversion, bilingualism

Dr hab. prof. UO Joanna Czaplińska – profesor Uniwersytetu Opolskiego, kierownik Katedry Slawistyki UO. Jej zainteresowania badawcze obejmują współczesną literaturę czeską; polską, czeską i słowacką literaturę emigracyjną, literaturę i film *science fiction* oraz antyutopię. Jest autorką dwóch monografii: *Dziedzictwo robota. Współczesna czeska fantastyka naukowa* (2001) oraz *Tożsamość banity. Problematyka autoidentyfikacji w młodej czeskiej prozie emigracyjnej po 1968 roku* (2006).