

PAWEŁ PANAS

JĘZYKI WYGNANIA. O *ANALFABETCE* AGOTY KRISTOF

PARADOKSY

„Czytam” („Je lis”) — ta tylko pozornie błaha fraza otwiera autobiograficzną prozę Agoty Kristof (1935-2011), wybitnej węgierskiej pisarki, od 1956 r. aż do śmierci mieszkającej w Szwajcarii i tworzącej w języku francuskim¹. Dalej, w tym samym akapicie, pierwszym w całej książce, zacytowane przeze mnie zdanie znajduje swoje rozwinięcie:

To jest jak choroba. Czytam wszystko, co mi wpadnie do ręki, na co spojrzę: gazety, książki, plakaty, skrawki papieru znalezione na ulicy, przepisy kulinarne, książki dla dzieci. Wszystko, co jest zadrukowane. (7)

Trzeba przyznać, że taki początek w tekście zatytułowanym *Analfabetka. Opowieść autobiograficzna* (fr. *L'Alphabète*) wygląda dość zaskakująco. Od razu pojawiają się pytania i uzasadnione wątpliwości. Cóż to jest bowiem za analfabetka mówiąca o sobie, że już we wczesnej młodości nieświadomie zaraziła się „nieuleczalną chorobą” obsesyjnego czytania (8)? W jakim sensie mianem analfabetki można określić bohaterkę-narratorkę, jednoznacznie autobiograficzną kreację samej Kristof, autorki głośnej powieści *Duży zeszyt*², dzieła powszechnie uznawanego za arcydzieło francuskiej prozy dwudziestowiecznej? Wątpliwości

Dr hab. PAWEŁ PANAS — Katolicki Uniwersytet Lubelskiego Jana Pawła II, Instytut Literaturoznawstwa, Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną; adres do korespondencji — e-mail: pawel.panas@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7611-1992>.

¹ Agota Kristof. *Analfabetka. Opowieść autobiograficzna*, przeł. Agnieszka Żuk. (Warszawa: Noir sur Blanc, 2005). Dalej cytowane fragmenty będą oznaczane paginą bezpośrednio w tekście.

² Wydanie oryginalne: *Le Grand Cahier* (Paris: Seuil, 1986). Wydanie polskie: *Duży zeszyt. Dowod. Trzecie kłamstwo*, przeł. Małgorzata Zięba (Warszawa: Amber, 1994), a zatem pospołu z dwiema innymi powieściami *Preuve* (Paris: Seuil, 1988) oraz *Troisième mensonge* (Paris: Seuil, 1991).

wyrażone w tych pytaniach wynikają z oczywistych rozbieżności między osobistymi przymiotami i słownikową definicją określenia użytego w tytule.

Bez wątpienia mamy tu do czynienia z istotnym paradoksem. Co więcej, na tym paradoksie jest oparta struktura opowieści. Świadczy o tym nie tylko tytuł, ale także ramowa kompozycja książki, której ostatni rozdział został zatytułowany tak samo jak całość: *Analfabetka*. Jakby tego było mało, jest to także ostatnie słowo użyte w narracji, jej wygłosowy akord. Końcowe zdanie, wraz z poprzedzającymi je krótkimi, oszczędnymi stylistycznie akapitami, współtworzy klamrę spinającą autobiograficzną opowieść o życiu bohaterki/narratorki, a także samej Kristof. Nawiązują one bezpośrednio do cytowanego wcześniej początkowego akapitu. Mówią o pisarskiej powinności tworzenia niezależnie od zewnętrznych, w tym wypadku językowych uwarunkowań. Jest to osobiste wyzwanie, ale jednocześnie także zobowiązanie, tak samo jak wyzwaniem był młodzieńczy impuls czytania wszystkiego, co tylko można czytać, na przekór wymaganiom codziennej egzystencji. Pomimo upływających lat wciąż trwa ów wewnętrzny przymus, który wpływa na indywidualną hierarchię życiowych priorytetów:

Jeszcze dziś, kiedy rano dom pustoszeje i wszyscy sąsiedzi wychodzą do pracy, mam wyrzuty sumienia, siadając do kuchennego stołu i czytając godzinami gazety, zamiast... zamiast sprzątać albo zmywać naczynia, które leżą brudne od wczoraj wieczór, albo iść po zakupy, zrobić pranie czy prasowanie, smażyć konfitury albo piec ciasto... A już szczególnie, kiedy czytam, zamiast wziąć się do pisania. (9)

Spróbujmy zatem znaleźć odpowiedź na pytanie o sens tytułowego określenia, które wielokrotnie przewija się w narracji Kristof. Ma ono — jak można przypuszczać — kluczowe znaczenie dla zrozumienia sensu tej opowieści.

Historia zaczyna się we wczesnym dzieciństwie, w domu rodzinnym bohaterki-narratorki. Pierwsze, początkowo mimowolne akty czytania są jednocześnie pierwszymi w jakiejś mierze podmiotowymi działaniami – to właśnie tu zaczyna się kształtować twórcza osobowość. Czteroletnie dziecko powoli odkrywa nieograniczony potencjał tkwiący w języku, funkcjonując jednocześnie w świecie pozbawionym najbardziej podstawowych elementów cywilizacyjnego dobrostanu. Tam, gdzie nie ma „stacji kolejowej ani prądu, ani wody bieżącej, ani telefonu”, kształtują się zmysły, od samego początku wyostrzone na różnorodne zapachy, kolory, kształty i faktury. Język jest tym medium, które pozwala je opisać, a tym samym niejako uwewnętrznić, zachować w sobie na przyszłość. Służy zatem utrwaleniu w pamięci szczególnie intensywnego doświadczenia pierwszego odkrywania świata, ale także pozwala lepiej zrozumieć samą siebie, nawet jeśli pełne zrozumienie przyjdzie dopiero z czasem, wraz z tragiczną, choć

przecież całkiem niedaleką przyszłością. Fascynacje lekturowe i zachłyśnięcie się możliwością czytania są dopiero wstępem do odkrywania prawdziwej siły tkwiącej w języku i jego roli w budowaniu podmiotowej tożsamości. Punktem dojścia — jeśli tak można powiedzieć — jest prawdziwy akt twórczy, pisanie. Dopiero on pozwala zrozumieć i wyrazić istotę samej siebie.

Ten proces jest rozciągnięty w czasie. Wszystko zaczyna się od opowiadania prostych historii i obserwacji, jak oddziałują one na innych ludzi i rzeczywistość dookoła. Czytamy więc o straszaniu młodszego brata zmyślnymi dywagacjami na temat jego pochodzenia, opowiadaniu babci układanych naprędce bajek, udawaniu choroby przed wychowawcami w internacie i wreszcie wystawianiu cieszących się dużą popularnością w szkole satyrycznych przedstawień, o nie do końca ustalonym scenariuszu, niekiedy naprędce zmienianym w trakcie trwania występu:

Nasze przedstawienie bardzo się podoba, odnosimy sukces, publiczność stoi nawet na korytarzu. Przychodzą też nauczyciele i czasem muszą nagle zmienić obiekt żartów. Powtarzam eksperyment w internacie, z innymi koleżankami, z nowymi skeczami. Wieczorem odwiedzamy jedną sypialnię po drugiej; z paczek żywnościowych córek wieśniaków przygotowuję ucztę na naszą cześć. My, aktorki, przyjmujemy każdą zapłatę, i jedzenie, i pieniądze, ale największą nagrodą jest dla nas oczywiście śmiech innych. (21)

Niejako równolegle, od momentu znalezienia się z dala od rodziny bohaterka-narratorka odkrywa również autoterapeutyczną rolę pisania. Staje się ono dla niej koniecznością: „Zamieszkawszy w internacie — w nieznanym mieście, z dala od rodziców i braci — żeby znieść ból rozstania, będę miała tylko jedno wyjście: pisać” (13). Akt twórczy zakorzeniony w języku pomaga przezwycięzać egzystencjalne trudności, ale jednocześnie ma znaczenie tożsamościowe, potwierdza samostanowienie podmiotu. Dzieje się to niezależnie od woli i działa w dwóch kierunkach jednocześnie. Literatura powstaje z życia, jednocześnie natychmiast staje się jego nieodzowną częścią. By pozostać blisko metaforyki narracji Kristof, można powiedzieć, że poezja rodzi się z prawdziwych łez po to, by je osuszyć:

W internacie cisza nocna zaczyna się o dziesiątej wieczorem. Wychowawczynie po kolei sprawdza sale. Czytam jeszcze, jeśli mam co czytać, przy świetle ulicznej latarni. Później, kiedy zasypiam we łzach, w nocy rodzą się zdania. Krążą wokół, szepczą, nabierają rytmu, rymują się, śpiewają, zamieniają w wiersze. (17)

Tak głęboka interioryzacja pisarskiego aktu twórczego, połączona z odkryciem jego tożsamościowego wymiaru, w nieunikniony sposób wprowadza fundamentalną dychotomię dwóch języków: własnego i obcego. Ma tego pełną świadomość

Kristof, która poświęciła temu zagadnieniu osobną, w dużym stopniu dyskursywną część swojej prozy autobiograficznej³. Język węgierski, ojczysty, jest językiem, w jakim przemawia do niej świat zewnętrzny. To język codzienności: „przedmiotów, rzeczy, uczuć, kolorów, marzeń, listów, książek, gazet” (23). Dziecięca perspektywa każe myśleć, że jest to prawdziwie uniwersalny język, a poza nim nie istnieje żadna inna możliwość lektury i porozumienia. Zderzenie ze światem zewnętrznym z czasem każe porzucić te mrzonki — jest to jednak doświadczenie dezintegrujące i jako takie budzi niepokój, który wzmacniają represyjne okoliczności historyczne, towarzyszące nabywaniu trudnej do przyjęcia prawdy. Obce języki są bowiem językami wrogiej opresji: austriackiej i rosyjskiej. Także na tej płaszczyźnie rozgrywa się batalia o zachowanie własnej tożsamości, a jednocześnie utrwała się głęboki związek między podmiotowością i współtworzącym ją językiem.

Przełomowym punktem w biografii narratorki-bohaterki staje się przekroczenie węgierskiej granicy i udanie się na emigrację z rodziną (mężem i własnym dzieckiem) przez Wiedeń do Szwajcarii. Niezależnie od tła podjętej decyzji (wydarzenia związane z węgierskim powstaniem w 1956 r.) jej konsekwencje są w tym wypadku nieodwracalne. I nie chodzi tu wyłącznie o kwestie socjalne i materialne, ale przede wszystkim o tożsamość wygnańców. Wprost mówi o tym w swoim gorzkim wyznaniu odautorska narratorka:

Na Węgrzech zostawiłam pamiętnik pisany sekretnym pismem i moje pierwsze wiersze. Zostawiłam tam również braci, rodziców. Wyjechałam nie uprzedzając, nie mówiąc „do zobaczenia” ani „żegnajcie”. Przede wszystkim jednak tego dnia, pod koniec listopada tysiąc dziewięćset pięćdziesiątego szóstego roku, utraciłam na zawsze swoją przynależność narodową. (34)

Dalsza egzystencja to będzie ciągła walka o przetrwanie, przenosiny i podejmowanie różnych prac zarobkowych, poszukiwanie własnego miejsca w nowej rzeczywistości. To także próba przetrwania jako pisarka. Oznacza to poszukiwanie wolnego czasu i możliwości skupienia, zabieganie o wydawców, a przede wszystkim nieustanną walkę z językiem i o język. Pisanie jest bowiem — o czym była już mowa — głównym powołaniem bohaterki-narratorki, definiuje istotny wymiar jej podmiotowości i jako takie nie zależy od zewnętrznych uwarunkowań: „W jedno nie wątpię: pisałabym na pewno, obojętne gdzie i w jakim języku” (37). Ponieważ tworzenie w języku węgierskim w miejscu osiedlenia oznacza artystyczną marginalizację, pozostaje konsekwentne trzymanie się języka obcego, w tym wypadku fran-

³ Zob. Sara de Balsi, *Agota Kristof, écrivaine translingue* (Saint-Denis: Université Paris 8, 2019).

cuskiego. I chociaż jest to rodzaj świadomego wyboru, to w *Analfabetce* zostaje przedstawiony w kategoriach nieprzezwycięzalnej konieczności:

Wiem, że nigdy nie będę pisać tak jak pisarze, dla których francuski jest językiem ojczystym, ale będę pisać tak, jak potrafię, najlepiej jak potrafię.

Nie wybrałam tego języka, narzucił mi go los, przypadek, sytuacja, w której się znalazłam. (49–50)

Kluczowe dla opowieści pojęcie analfabetyzmu oznacza zatem wykorzeniecie z języka, co dla Kristof jest równoznaczne z bezpowrotną utratą jakiejś części samej siebie. Dopowiedzmy: niezwykle istotnej części. Stąd upór w szlifowaniu języka francuskiego i nieustanne poszukiwania najwłaściwszych form wyrazu. W podejmowanych wysiłkach należy dostrzec więcej niż tylko komunikacyjny perfekcjonizm i potrzebę możliwie pełnego zadomowienia w nowych warunkach, co przecież nigdy nie będzie do końca możliwe. Prawdziwą stawką jest natomiast próba ocalenia jakiejś części własnej, węgierskiej tożsamości. Paradoksalność tej postawy polega na wyborze nowego, obcego języka wypowiedzi, aby móc dalej pozostać tym, kim się było wcześniej. „Wrogi” język (jak go określa) umożliwia wyrażenie samej siebie, staje się medium dla głosu, który może być zrozumiany przez otaczających ją ludzi. A to właśnie czytanie i pisanie warunkują tę niezwykle oryginalną podmiotowość, która bierze swój początek gdzieś na węgierskiej prowincji, niedaleko granicy austriackiej⁴.

Z PERSPEKTYWY EMIGRANTÓW

Wciąż jednak pozostaje otwarte pytanie o szczególną determinację w dążeniu do zmiany języka, jaka charakteryzuje autobiograficznie skrojoną bohaterkę-narratorkę książki Kristof. Nie jest to zagadnienie tak trywialne, jak mogłoby się początkowo wydawać. Interesującym kontekstem, dodatkowo naświetlającym tę problematykę, może być dyskusja dotycząca wyboru języka przez twórców emigracyjnych, która odbyła się na łamach *Kultury* w 1961 r.⁵ W „sympozjone poliglotów” *Literatura emigracyjna w wieży babel języków* wzięli udział: Paweł

⁴ O problematyce związanej z odniesieniem do ojczystego języka w twórczości węgierskich pisarzy emigracyjnych zob. Sándor Hites, „Variations on Mother Tongue. Language and Identity in Twentieth-Century Hungarian Literary Exile”, *Hungarian Historical Review* no. 3–4 (2012): 454–474.

⁵ Ta problematyka jest obecna w badaniach literaturoznawczych. Zob. chociażby wartościowe studium Marie Dollé, „Bilinguisme et écriture: Le cas de Beckett et de Cioran”, *L'Esprit Créateur* 44, no. 2 (Summer 2004): 11–17.

Hostowiec (Jerzy Stempowski), Konstanty Aleksander Jeleński, Gustaw Herling-Grudziński i Jan Brzękowski. Na tle pozostałych wypowiedzi wyróżnił się przede wszystkim głos Jeleńskiego, który w tekście „Czwórjęzyczne kłopoty” nakreślił swoją — przynajmniej: dość szczególną — sytuację człowieka swobodnie posługującego się kilkoma językami (polskim, włoskim, francuskim i angielskim) nie tylko w sensie praktycznym, ale przede wszystkim w sensie szeroko rozumianego współuczestnictwa kulturowego, wynikającego z uprzywilejowanej formacji rodzinnej⁶. Wymiernym znakiem owej partycypacji kulturowej jest w tym wypadku głęboko przeżyta lektura klasyki literackiej danego kręgu językowego. Tytułem przykładu przywołajmy charakterystyczny fragment tekstu Jeleńskiego odnoszący się do języka i kultury francuskiej:

Kiedy obudziła się we mnie wcześniej mania lektury, trafiłem na starego Dumasa, który pasjonował mnie o wiele bardziej od Sienkiewicza. Rzuciłem się później na całą bibliotekę babki i przed czternastym rokiem życia na moją „kulturę” składał się nie tylko Balzak, Stendhal, Zola, ale i Verlaine, Hérédia, Octave Mirbeau, Huysmans, aż po Rachilde, Péladan i resztę *fin de siècle*’u. Pisałem po francusku listy i wiersze, mając trzynaście lat przełożyłem na francuski kilka wierszy z *Wieczoru na Wschodzie* Stanisława Balińskiego⁷.

Podobnie miały się rzeczy z pogłębioną, chociaż niekoniecznie usystematyzowaną absorbcją dzieł pochodzących z szerokiego kręgu kulturowego języka angielskiego:

W dworach, gdzie spędzałem lato, leżały stare roczniki „Illustrated London News” i „Puncha”, ale abonamenty urywały się w roku 1914. Język angielski był w mojej rodzinie przede wszystkim językiem kultury. Moja babka i jej siostry miały szczególną słabość do angielskich powieści (w tanich wydaniach Tauchnitza). Czytały zwłaszcza powieści kobiece – Rosamond Lehmann, Victorię Sackville-West, nawet Katherine Mansfield i Virginię Woolf. Ulubioną książką mojej babki była *Mrs. Dalloway* i pamiętam, jak zachęcała mnie do jej przeczytania. Opis dnia tej eleganckiej i delikatnej kobiety znudził mnie wówczas. Nie zdałem sobie sprawy, że gust mojej babki zbiegł się tu ze smakiem literackim najbardziej zaawansowanej awangardy⁸.

Tak uformowany Jeleński, mając różnorakie ambicje pisarskie, niejednokrotnie musiał stanąć przed realnym problemem wyboru języka, którym będzie się w tym celu posługiwał. Jak sam mówi, wybory te za każdym razem miały charakter

⁶ Konstanty A. Jeleński, „Czwórjęzyczne kłopoty”, *Kultura*, nr 6 (1961): 10–13.

⁷ *Ibidem*, s. 10.

⁸ *Ibidem*, s. 11.

spontaniczny, choć obarczone były różnego rodzaju problemami, także natury czysto językowej (np. terminologicznej). Pierwszy był język angielski filozoficznych artykułów pisanych w czasie studiów w St. Andres i Oksfordzie, ale językiem literackim, w którym zawsze czuł się najswobodniej, okazał się język polski. Posługiwanie się nim nie było w żaden sposób wymuszone. Była to wyłącznie kwestia w pełni świadomego, indywidualnego wyboru. Jeleński pisze o swojej osobistej motywacji jako jedynym realnym powodzie posługiwania się językiem polskim, językiem – dodajmy – wiemych przyjaciół i odbiorców, do których chce trafić ze swoimi tekstami, dla których nie jest kolejnym anonimowym twórcą. W pewnym sensie jest to wybór warunkowany pragmatyczną kalkulacją, ale jednocześnie nie został on obliczony na zwiększenie zasięgu potencjalnych odbiorców. Przeciwnie, Jeleński mógł z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że publikacje polskojęzyczne poważnie ograniczą dostępność jego tekstów dla szerokiego kręgu czytelników. Oczywiście należy wziąć pod uwagę, że w tym przypadku nie miały wpływu na decyzję publikowania po polsku miały także ustabilizowana pozycja materialna autora oraz określony typ powstających tekstów (eseistyka i publicystyka). Sam Jeleński pisał o tym w ten sposób:

Dlaczego pisarz-poliglota nie zawsze decyduje się na emigracji przestawić się ostatecznie na jeden język literacki? Zdarza się to czasami – i rezultaty są często doskonałe: angielski Pietrkiewicz, francuski Cioran czy Ionesco. W moim wypadku „krytyka” czy „publicysta”, sprawa przedstawia się nieco inaczej. Najwięcej satysfakcji sprawia mi pisanie do „Kultury”, po prostu dlatego, że artykuły moje wywołują pewne echo wśród szczupłego zresztą grona przyjaciół. Wiem, że artykuł mój w „Kulturze” przeczyta przynajmniej Redaktor, że musi go z obowiązku przeczytać w korekcie Zygmunt Hertz, że wywoła żywą reakcję Józefa Czapskiego, że paru innych ludzi go skomentuje w rozmowach czy listach. Czytelników francuskich czy angielskich mam może więcej, ale jestem dla nich jednym z tysięcy anonimowych pismaków⁹.

Tekst Jeleńskiego warto skonfrontować z artykułami Hostowca (Stempowskiego) i Herlinga-Grudzińskiego, które są pisane z nieco innej perspektywy. Szczególnie interesujące jest w tym kontekście wystąpienie autora *Innego Świata*, choć jego zasadnicza teza powtarza się także u Stempowskiego¹⁰. Herling-Grudziński omawia trzy główne problemy związane z twórczością emigracyjną w odniesieniu do problematyki językowej.

⁹ Ibidem, s. 13.

¹⁰ G. Herling-Grudziński, „Zagadnienia językowe literatury emigracyjnej”. *Kultura* nr 6 (1961): 14–18.

Po pierwsze, mierzy się z tezą, jakoby pisanie w języku polskim poza krajem miało negatywny skutek finansowy dla piszącego, co — w konsekwencji — nieuchronnie prowadziło albo do wyboru języka lokalnego, albo do porzucenia intensywnej pracy twórczej. Według niego jest to problem pozorny i teoretyczny, ponieważ rzadko kiedy uprawianie sztuki przynosiło wymierne korzyści finansowe, a na przykład w bogatym w dokonania okresie dwudziestolecia międzywojennego powszechną praktyką było dorabianie przez pisarzy innymi pracami. Dodatkowo zauważa, że utrzymywanie się wyłącznie z pisania wymusza na twórcy różnego rodzaju kompromisy z publicznością, wydawcami, mecenasami itd. Kompromisy tego rodzaju rzadko kiedy mają pozytywny wpływ na powstające przy tej okazji dzieła. Dlatego też wartościowe artystycznie pisanie po polsku, które ze względu na ograniczoną (językowo) liczbę odbiorców nie może stanowić wystarczającego źródła dochodów, nie jest, a w każdym razie nie powinno być z tego powodu zagrożone.

Po drugie, realnie niewielka liczba odbiorców literatury emigracyjnej pisanej w języku polskim ma także pewne zalety. Przede wszystkim dociera ona do świadomych i przygotowanych czytelników, a zatem może liczyć z ich strony na poważną, pogłębioną lekturę. Co więcej, literatura emigracyjna trafia do kraju, pomimo cenzury, w całkiem dużym stopniu, a więc problem potencjalnie niewielkiej grupy odbiorców jest w dużej mierze pochodną nieadekwatnych kryteriów i złej perspektywy oglądu.

I wreszcie po trzecie — nadal referuję rozważania Herlinga-Grudzińskiego — jest wielu zwolenników pesymistycznej tezy, że literaturę emigracyjną z czasem czeka uwiad ze względu na oderwanie od języka mówionego w Polsce. Herling-Grudziński, podobnie jak Hostowiec, rozróżnia jednak dwa rodzaje języka: codzienny i literacki, podkreślając jednocześnie ich dużą autonomię. W związku z tym jest możliwe uprawianie sztuki pisarskiej poza krajem, nawet w dużej izolacji od środowisk polskich, na co przytacza kilka przykładów, w tym oczywiście własny:

Od pięciu lat mieszkam w Neapolu, w oderwaniu nawet od większych skupisk polskich na emigracji. Po polsku rozmawiam przygodnie, zdarzają się niekiedy długie okresy, że ani mnie tu nikt z Polaków nie odwiedza, ani sam nie jeżdżę tam, gdzie mógłbym ich spotkać. Włoski jest pierwszym napotkanym przeze mnie w wędrówce po świecie językiem obcym, do którego mam stosunek bardziej osobisty, oparty nie tylko na gładkiej i poprawnej znajomości, lecz także na pewnym głębszym wyczuciu. Jest to język posiadający dla mnie dużo, z każdym dniem więcej, uroków. Pisuję czasem drobne rzeczy do pism włoskich, i jak widzę nie wymagają one znacznych poprawek przed oddaniem do druku. A przecież pisząc dorywczo

i dla zarobku po włosku mam takie uczucie, jakbym dotykał tego języka przez grubą rękawiczkę. Nie zaś, jak w wypadku własnego języka, bezpośrednio — cienką i unerwioną skórą na nagich dłoniach¹¹.

Z opublikowanych w *Kulturze* rozważań jasno wynika, że wybór pisarzy emigracyjnych pomiędzy językiem polskim i językiem obcym, choć ma istotne znaczenie, to jednocześnie nie jest zdeterminowany okolicznościami zewnętrznymi. W każdym razie nie w takim stopniu, jak bylibyśmy skłonni podejrzewać. Praktycznym potwierdzeniem tego jest także własna twórczość zabierających głos w zaocznym sympozjone *Kultury*. Skąd zatem — by powrócić do postawionego wcześniej pytania — owa chęć zmiany w autobiograficznie ukształtowanej bohaterce prozy Kristof?

PUSTYNIA

Próbę odpowiedzi znajdujemy w części zatytułowanej „Pustynia”. Ta metafora — pomijając tymczasem jej symboliczne konotacje — obrazuje sytuację społecznego wyobcowania bohaterki. Choć nie dotyczą jej materialne niedogodności emigracyjnej egzystencji, to wyraźnie doskwiera kulturowa (np. dieta w fabrycznej stołówce) i przede wszystkim językowa izolacja. Kilkoro znajomych Węgrów, dzielających los wygnańców i pracujących w tym samym miejscu, trzyma się razem, ale niejako w oderwaniu od toczącego się dookoła życia. Jest to stan szczególnie doskwierający w kontekście przedemigracyjnych ambicji i poczucia osobistego udziału w ważnych wydarzeniach. Szwajcarska izolacja wiąże się z przekreśleniem wcześniejszych planów i zgodą na nijaką egzystencję. Dla bohaterki jest to zbyt duża cena, jaką musi zapłacić za komfort wiążący się z zaspewnieniem najważniejszych potrzeb życiowych. Konfrontacja zamiaru z koniecznością ma tu wymiar opresyjny:

Przyjeżdżając tutaj, czegoś oczekiwaliśmy. Nie wiedzieliśmy czego, ale na pewno nie tych beznamiętnych dni wypełnionych pracą, tych cichych wieczorów, tego zastygłego życia bez zmian, bez niespodzianek, bez nadziei. Materialnie powodzi nam się lepiej. Mamy dwa pokoje zamiast jednego. Nie brakuje węgla i jemy do syta. Ale w porównaniu z tym, co straciliśmy, to wygórowana cena. (40)

Nowy kraj jest pustynią także w znaczeniu trudnej i szczególnie niebezpiecznej drogi, którą trzeba przebyć, aby stać się innym człowiekiem — o ile jest to w ogóle

¹¹ Ibidem, s. 18.

możliwe. Nie wszyscy mają wystarczająco dużo sił, aby ją przejść. Dla niektórych z nich kończy się to dalszą tułaczką na emigracji, dla innych oznacza tragiczny koniec, odebranie sobie życia. Wszyscy oni śnią ten sam sen o swoim kraju, o Węgrzech. Śni go także bohaterka, tytułowa analfabetka. Pisanie w obcym, nieznanym sobie języku wiąże się z chęcią przeżycia¹². Nie chodzi tu jednak o przeżycie w sensie materialnym, tylko o przeżycie drogi przez pustynię, w celu ponownego odnalezienia samej siebie i opowiedzenia historii swojej i innych wygnańców¹³.

W finale książki pojawia się swoiste podsumowanie, które klamrą spina całą narrację i w którym dochodzi do ostatecznego unieważnienia dystansu między bohaterką, narratorką i pisarką. W tym świetle *Analfabetka* jawi się jako ostateczny rozrachunek z samą sobą, ze swoim powołaniem i językiem, który jest nie tylko podsumowaniem określonego momentu w osobistej historii, ale także może stanowić doskonale preludium do tego, co dopiero ma nastąpić w przyszłości:

Nie wybrałam tego języka, narzucił mi go los, przypadek, sytuacja, w której się znalazłam. Nie mam wyjścia, muszę pisać po francusku. To wyzwanie. Wyzwanie dla analfabetki. (50)

BIBLIOGRAFIA

- Balsi, Sara de. *Agota Kristof, écrivaine translingue*. Saint-Denis: Université Paris 8, 2019.
- Cercós Raichs, Raquel, i Conrad Vilanou Torrano. „Autoformación y resiliencia: A propósito de Agota Kristof (En un mundo empalabrado siempre somos analfabetos)”. *Multidisciplinary Journal of School Education* 11, no. 21 (2022): 35–49. DOI: <https://doi.org/10.35765/mjse.2022.1121.02>.
- Chrupała, Aleksandra, i Agnieszka Adamowicz-Pośpiech. „À la recherche des émotions dans ‘L’Analphabète’ d’Agota Kristof”. *Romanistica Comeniana* nr 1 (2018): 116–131. Wersja internetowa: <https://opus.us.edu.pl/info/article/USL8e7e0e8d9fa34ca8b32ea334a40cfa2e/>.
- Dollé, Marie. „Bilinguisme et écriture: Le cas de Beckett et de Cioran”. *L’Esprit Créateur* 44, no. 2 (Summer 2004): 11–17.
- Herling-Grudziński, Gustaw. „Zagadnienia językowe literatury emigracyjnej”. *Kultura* nr 6 (1961): 14–18.
- Hites, Sándor. „Variations on Mother Tongue. Language and Identity in Twentieth-Century Hungarian Literary Exile”. *Hungarian Historical Review* no. 3–4 (2012): 454–474.

¹² Zob. Raquel Cercós Raichs i Conrad Vilanou Torrano, „Autoformación y resiliencia: A propósito de Agota Kristof (En un mundo empalabrado siempre somos analfabetos)”, *Multidisciplinary Journal of School Education* 11, no. 21 (2022): 35–49.

¹³ Ten fragment cechuje szczególnie emocjonalny ton, uzyskany przy użyciu najprostszycch środków wyrazu. Więcej na temat emocjonalności prozy Kristof zob. Aleksandra Chrupała i Agnieszka Adamowicz-Pośpiech, „À la recherche des émotions dans ‘L’Analphabète’ d’Agota Kristof”, *Romanistica Comeniana* nr 1 (2018): 116–131.

Jeleński, Konstanty A. „Czwórjęzyczne kłopoty”. *Kultura* nr 6 (1961): 10–13.

Kristof, Agota. *Analfabetka. Opowieść autobiograficzna*. Przeł. Agnieszka Żuk. Warszawa: Noir sur Blanc, 2005. Wydanie oryginalne: *L'Analphabète*. Carouge: Éditions Zoé, 2004.

Kristof, Agota. *Duży zeszyt. Dowód. Trzecie kłamstwo*. Przeł. Małgorzata Zięba. Warszawa: Amber, 1994. Pospołu trzy powieści: *Le grand cahier*. Paris: Seuil, 1986; *Preuve*. Paris: Seuil, 1988; *Troisième mensonge*. Paris: Seuil, 1991.

JĘZYKI WYGNANIA.
O ANALFABETCE AGOTY KRISTOF

Streszczenie

W artykule została poddana analizie autobiograficzna proza Agoty Kristof, pisarki francuskiej, z pochodzenia Węgierki. Uważna lektura *Analfabetki. Opowieści autobiograficznej*, książki z 2004 r., jest punktem wyjścia do rozważań nad problemem wyboru języka na emigracji. Decyzje z tym związane mają kluczowe znaczenie dla tożsamości twórców, a motywacje za nimi stojące mogą być bardzo zróżnicowane. W artykule została opisana droga obrona przez Kristof i sposób, w jaki o niej mówi, tytułowa zaś metafora „analfabetki” w metaforyczny sposób odsyła do paradoksu utraty i odzyskiwania mowy poprzez zmianę języka. Rozważania dotyczące tekstów Kristof zostały dodatkowo skonfrontowane z perspektywą polskich twórców emigracyjnych (Konstantego A. Jeleńskiego i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego), tworząc tym samym swoisty dialog wygnańców, poszukujących najlepszych środków wyrazu dla własnych tęsknot i pragnień.

Słowa kluczowe: Agota Kristof; tożsamość; wygnanie; język

LANGUAGES OF THE EXILE:
ON AGOTA KRISTOF'S *THE ILLITERATE*

Summary

The article examines the autobiographical prose of Agota Kristof, a francophone writer of Hungarian descent. A thorough reading of *The Illiterate*, an autobiographical book written in 2004, provides a starting point for reflections on the problem of choosing a language when living in exile. Decisions like this are vital for the identity of artists and writers and can be variously motivated. The article describes the path taken by Kristof and the way she refers to it, while the eponymous metaphor of an illiterate person refers the reader to the paradox of losing and regaining speech through a new language. The analysis of her works here is confronted with the perspective of Polish emigration writers (Konstanty A. Jeleński and Gustaw Herling-Grudziński), which creates a unique dialogue of exiles seeking the best means of expression for their own longings and desires.

Keywords: Agota Kristof; identity; exile; language