

Izabela Poręba

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-5223-8470

„Bo gdzież są nieposkromieni czarni, złowrodzy czarni,  
czarni nieujarzmieni?” *Nouvelles impressions d'Amérique*  
Andrzeja Sosnowskiego jako prze-pisanie utworów  
Raymonda Roussela

Mieszkając w Ontario, w Kanadzie, dokąd wyjechał w 1989 roku, by napisać doktorat na temat twórczości Ezry Pounda, Andrzej Sosnowski oglądał fragment szczególnego teatralnego przedstawienia. Trwało ono „dwie, trzy doby nonstop” i swoją treścią obejmowało dialogi z serialu *Star Trek*, bez scenografii czy skrótów, co dawało, jak wspomina Sosnowski, mniej więcej taki efekt: „Proszę włączyć system awaryjnych czujników, kapitanie. Tracę kontrolę nad statkiem, sir. Proszę przejść na ręczne sterowanie, kapitanie. Odzyskałem kontrolę nad statkiem, sir”<sup>1</sup>. Studenckie przedstawienie pozwoliło mu nie tylko odczuć upływ czasu, lecz także namyślić się nad kwestią zasadniczą dla powstającej wówczas jego drugiej książki, *Nouvelles impressions d'Amérique* – czy język jest w stanie wyrazić rzeczywistość i jej doświadczenie. Inaczej problem ujmując, tj. z wykorzystaniem pojęć bliskich samemu poecie, można by zadać pytanie o to, czy da się (w języku, literaturze, sztuce) opowiedzieć życie. A jeśli taki opis powstanie, czy będzie on jeszcze jakkolwiek z życiem związany? Sosnowski, wspominając spektakl, stwierdza, że o swoim życiu mówimy zazwyczaj „zdumiewająco

---

<sup>1</sup> A. Sosnowski, K. Mikurda, *Na szczęście obaj jesteśmy ludźmi dyskretnymi*, Brunner, „biBLioteka. Magazyn Literacki”, [online] <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/na-szczescie-obaj-jestesmy-ludzmi-dyskretnymi-brunner/> [dostęp: 20.01.2023].

banalnymi albo niepojętymi zdaniami, które tykają jak zegarek i wiszą wysoko w obłokach, mając się nijak do czegokolwiek bądź”<sup>2</sup>.

Do wyjaśnienia tej sprzeczności – spektakl *Star Trek* był dla Sosnowskiego jednocześnie czymś doskonale mimetycznym i absolutnie nieprawdziwym (w sensie referencjalnego stosunku do rzeczywistości) – nie wystarczy skonstatować niemożliwości wyrażenia w języku tego, co jest istotą jakiegoś poruszenia, zwłaszcza afektywnego. Dla Sosnowskiego interesująca jest nie tylko struktura języka i jego stosunek do świata, lecz i to, że każda nowa wypowiedź bardziej lub mniej świadomie zadłużona jest w tym, co już zostało powiedziane – w kulturze: „w moim doświadczeniu zawsze na początku pojawia się problematyzacja polegająca na tym, że wszystko jawi mi się jako tekst. Jako coś mało prawdziwego”<sup>3</sup>. Tekstualizacja nie wydaje się tu po prostu wyrazem postmodernistycznego pesymizmu, a raczej rozpoznaniem warunków, w jakich pisarz musi poszukiwać języków dla życia. To właśnie w sytuacji, gdy przymus konwencjonalnej formy narzuca się twórcom szeregiem reguł, tradycji, obarczony całym repozytorium poprzednich realizacji, możliwe staje się, jak zauważyła Marta Koronkiewicz, „wyjście poza mechaniczność języka, poza «cudze słowa»”<sup>4</sup>. Pod takim przymusem, narzuconym samemu sobie, pisze Sosnowski *Nouvelles impressions d'Amérique*, opublikowane w 1994 roku. Poemat prozą<sup>5</sup> jest przepisaniem *Nouvelles impressions d'Afrique* Raymonda Roussela z 1932 roku. Sam Roussel również w tej książce przepisuje swój wcześniejszy utwór, *Impressions d'Afrique*, opublikowany w całości w 1910 roku. Sosnowski przepisuje przepisanie – ma to niebagatelne znaczenie dla formy jego dialogu z Rousselem.

## Prze-pisanie

Formą „przepisania” określił utwór Sosnowskiego jako pierwszy Grzegorz Jankowicz, precyzując, że ma na myśli taką relację, w której równocześnie dochodzi do „podwójnego nawiązania” i „podwójnego zerwania”<sup>6</sup>. Kiedy

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> A. Sosnowski, J. Gutorow, *Trop w trop*, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, wyb., oprac. i wstęp G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 51.

<sup>4</sup> M. Koronkiewicz, *Ciepły prąd kalifornijski*, w: tejsze, *I jest moc odległego życia w tej elegii. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego*, Wrocław 2019, s. 78.

<sup>5</sup> Więcej o genologicznej charakterystyce *Nouvelles impressions d'Amérique* zob. B. Zadura, *Otwarcie*, w: tegoż, *Szkice, recenzje, felietony*, t. 2, Wrocław 2007, s. 257.

<sup>6</sup> G. Jankowicz, *Poetyka rygoru*, w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 92.

posługuję się pojęciem prze-pisania, mam na myśli bardziej konkretną relację intertekstualną, której specyficzne znaczenie przedstawiono w ramach badań postkolonialnych<sup>7</sup>. Strategia ta bezpośrednio wiąże się z „instytucją” kanonu i sposobami jego konstruowania, ponieważ oznacza sytuację, w której dzieło należące do kanonu literatury (Roussel, za życia niezrozumiany, ale dziś cieszący się zgoła inną pozycją) staje się punktem wyjścia dla postkolonialnego utworu, prze-pisującego na nowo jego nieartykułowane założenia, wybrane wątki, postaci i sposoby reprezentacji. Badany proces negocjacji kanonu jako artystycznej praktyki pisarskiej, chociaż zależy oczywiście od wytwarzania nowego tekstu – *prze-pisania* (*re-writing*) – tak naprawdę wymaga i angażuje także praktyki czytania, a raczej odczytania (*re-reading*), reinterpretacji, czyli czytania kanonu pod włos, i podejrzliwości, które odkrywają przed interpretatorem kolonialne przemilczenia czy fantazmaty.

Pisarze postkolonialni obierają za przedmiot przechwycenia kanoniczną narrację, na którą nadpisują nowe znaczenia bądź z której wydobywają na plan pierwszy postaci zmarginalizowane, niesprawcze. Chociaż podstawowym przedmiotem prze-pisania jest więc zwykle opowieść (fabuła, temat) zawarta woryginale, zwłaszcza sposób reprezentacji pewnych grup społecznych, osób czy zjawisk, to zawsze będzie ona w jakiejś mierze dotyczyć też zagadnień językowych, stylistycznych czy stanowić metakomentarz do samego aktu translacji. Tak właśnie realizuje się prze-pisanie Sosnowskiego, poniekąd ze względu na samą *procédé* – ukrytą kompozycyjną podszewkę

<sup>7</sup> Na badania postkolonialnej strategii prze-pisania składa się obszerny korpus tekstów, przy czym samo pojęcie nie zawsze używane jest w przyjętej przeze mnie formie. Strategia ta opisywana jest pod następującymi nazwami: *re-writing/rewriting/ré-écriture* (prze-pisanie), *writing back* (od-pisanie), *unwriting* (odpisywanie), *counter-discourse* (kontr-dyskurs), *con-texts* (kon-teksty), *canon revision* (rewizja kanonu), *reply* (odpowiedź), *direct response* (bezpośrednia reakcja), *appropriation* (przywłaszczenie), *détournement* (przechwycenie). Proponowane tu tłumaczenia terminów nie zawsze w pełni oddają wieloznaczność wpisaną w ich anglojęzyczne odpowiedniki; w większości przypadków posługuję się już przyjętymi w polszczyźnie formami ich przekładu, zaproponowanymi np. przez Dorotę Kołodziejczyk czy Mateusza Kwaterkę. Moje rozumienie kategorii prze-pisania zawdzięczam przede wszystkim następującym pracom: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back*, London–New York 2002; J. Marx, *Postcolonial Literature and the Western Literary Canon*, w: *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, ed. N. Lazarus, Cambridge 2004; A. Mukherjee, *What is a Classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon*, Stanford 2014; S. Slemon, *Monuments of Empire: Allegory/Counter-Discourse/ Post-Colonial Writing*, „Kunapipi” 1987, Vol. 9, no. 3 oraz H. Tiffin, *Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse*, „Kunapipi” 1987, Vol. 9, no. 3.

dział Roussela, którą częściowo wyjawiał czytelnikom w instrukcji *W jaki sposób napisałem niektóre z moich książek*<sup>8</sup>. Chcę przedstawić *Nouvelles impressions d'Amérique* jako postkolonialne prze-pisanie i wykazać, że intertekstualna relacja poematu Sosnowskiego z Roussellem jest o wiele ściślejsza, niż wynika to z dotychczasowych interpretacji. Związek tych utworów analizowano w dwojaki sposób – po pierwsze, badaczy i krytyków interesowały konsekwencje przedrukowania ilustracji Henriego-Achille'a Zo i instrukcji dla rysownika, przygotowanych przez Roussela, którymi Sosnowski opatrzył swoje poetyckie prozy (w funkcji tytułów i emblematów), oraz, po drugie, badano sam akt pisania wobec narzuconej z góry *procédé*, jednocześnie nakładający na piszącego pewien przymus oraz, jak to wykazała Koronkiewicz, dający możliwość kłusowniczej (*à la Michel de Certeau*) pomysłowości wobec zastanych warunków i „radzenia sobie” z nimi. Nie sposób jednak odnaleźć wśród interpretacji tej książki Sosnowskiego bliższej, komparatystycznej lektury, a – jak postaram się wykazać – związek, także na poziomie treści, łączący utwory wymaga rozpoznania. Dzięki postawieniu tych tekstów jakby naprzeciw siebie można obnażyć, jak puste i fantazmatyczne są formuły, w które swoje afrykańskie impresje ubiera Roussel, najpierw w *Impressions d'Afrique*, a później w *Nouvelles impressions d'Afrique* – jak wymyka mu się życie, a sam akt pisania obnaża tylko niemożność jego pochwycenia. Ponadto Sosnowskiemu udaje się, przez grę na współczesnych przesądach na temat Ameryki (Kanady i Stanów Zjednoczonych) i jej mieszkańców, których nie jest w stanie potwierdzić, obnażyć analogiczną grę przesądów u podstaw pisarskiego projektu Roussela.

Być może ta niechęć do skupienia się na treści prze-pisania i konsekwencjach, jakie w postkolonialnej perspektywie ujawniają się dla interpretacji poematu Sosnowskiego, wynika z przyjęcia przez Jankowicza, a potem cytujących jego rozpoznania badaczy, specyficznej wykładni Roussela – autorstwa Michela Foucaulta<sup>9</sup>. Za Foucaultem powtarza Jankowicz, że tytuł *Nouvelles impressions d'Afrique* „jest mylący, ponieważ w książce tej – zgodnie z Rousselowską koncepcją inwencji – nie ma nic z jego prawdziwych

<sup>8</sup> R. Roussel, *W jaki sposób napisałem niektóre z moich książek*, tłum. B. Banasiak, w: B. Banasiak, *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu*, Łódź–Wrocław 2007, s. 125–147.

<sup>9</sup> Jankowicz przytacza Foucaultowskie rozumienie Roussela, po czym przyznaje: „Tak właśnie zamierzam czytać teksty Sosnowskiego” (G. Jankowicz, *Poetyka rygoru*, s. 92), to znaczy formułując rozpoznania „przygodne i w gruncie rzeczy arbitralne”.

podróży, nie ma Afryki, ani tym bardziej owych «wrażeń»<sup>10</sup>. A jednak Afryka w tekście jest, chociaż w rzeczy samej pełni raczej rolę tła (inaczej niż w *Impressions d'Afrique*); jest jedynie tekstualną jej reprezentacją, niezapośredniczoną w rzeczywistym doświadczeniu. Afryka Roussela to Afryka z bibliotek początku XX wieku, egzotyczna inność, raczej paryska wystawa „ludzkiego zoo” niż autentyczne wrażenie z podróży. Foucault opisuje ponadto akt czytania twórczości Roussela jako nieinterpretację, czyli ochronę przez czytelnika tajemnicy znaczenia: „Wszelkie próby stwierdzenia czy zdefiniowania jej czy ich [tajemnic – I.P.] natury grożą osuszeniem samego źródła Rousselowskiego dzieła, nie pozwalając mu na ożywczy kontakt z ową centralną próżnią, którą wzbudza”<sup>11</sup>. Postaram się zajrzeć pod podszewkę intertekstualnej relacji Sosnowskiego z Roussellem, przyglądając się nie tylko samej procedurze organizującej język, rytm czy kompozycję utworów, lecz także ich treści/brakowi treści, z nadzieją, że nie osuszę tym samym źródła Rousselowskiego dzieła, a wykażę, dlaczego Sosnowski powrócił do *Nouvelles impressions d'Afrique* ponad sześćdziesiąt lat po ich powstaniu.

### Rousselowskie fantazje o Innym

W pierwszym książkowym wydaniu<sup>12</sup> *Impressions d'Afrique* Roussel umieścił wklejkę informującą czytelników, że jeśli nie czują się dobrze zaznajomieni z jego twórczością, powinni zacząć czytać od strony 212, a potem, doczytawszy do końca (s. 455), wrócić do początku<sup>13</sup>. Można sobie wyobrazić, czym motywowana była taka sugestia – *Impressions d'Afrique* czytane od początku, ale porzucone przed rozpoczęciem rozdziału XI, są opowieścią dziwną, przerażającą, mitomańską i dotyczą uroczystości związanych z koronacją Talou VII, cesarza Ponukele, który połączył kraj z wrogim dotychczas królestwem Drelszkaff<sup>14</sup>. Kiedy rozpoczęła się koronacja, na plac

<sup>10</sup> Tamże, s. 88.

<sup>11</sup> M. Foucault, *Raymond Roussel*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa 2001, s. 30–31.

<sup>12</sup> R. Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris 2005. Roussel najpierw ogłaszał powieść w odcinkach w „Le Gaulois du dimanche” od lipca do listopada 1909 r., a rok później w wydawnictwie Lemerre ukazało się pierwsze wydanie książkowe.

<sup>13</sup> J. Ashbery, *Kawalerskie maszyny Raymonda Roussela*, tłum. A. Sosnowski, w: tegoż, *Inne tradycje*, przedmowa G. Jankowicz, Kraków 2008, s. 78.

<sup>14</sup> Prawdopodobnie mowa o Nigerii i Kongu, zob. T. Swoboda, *Kolonializm na afiszu. „Impressions d'Afrique” Raymonda Roussela*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 7, s. 6.



1. Plakat spektaklu *Impressions d'Afrique* na podstawie powieści Raymonda Roussela w paryskim Théâtre Antoine, 1912.

wkroczyło trzydziestu sześciu synów i dziesięć żon króla, żony wykonały frenetyczny taniec, po czym nastąpiła egzekucja trzech więźniów. Jeden z nich został stracony przez trzykrotne cięcie siekierą w szyję, aż głowa poturlała się po ziemi (czemu towarzyszy instrukcja, jak można by to wystawić w teatrze), drugiemu, winnemu krzywoprzysięstwa, rozgrzanymi żelaznymi pogrzebaczami odcisnięto na podeszwach stóp treść fałszywego dokumentu (zob. obraz tej słynnej sceny na plakacie sztuki teatralnej na podstawie powieści, il. 1), wreszcie trzeciej więźniarce jedną po drugiej wyciągnięto z włosów złote szpilki i wbijano je głęboko pod skórę, aż któreś z ostrych zakończeń przebiło jej serce, kończąc makabryczny spektakl. Kiedy po latach Michel Leiris wspominał, jak będąc dziesięcioletnim chłopcem, w 1912 roku oglądał z rodzicami w Théâtre Antoine sztukę przygotowaną w oparciu o *Impressions d'Afrique*, uznał, że „przedstawia niemal dokładnie taką Afrykę, jaka jawiła się w naszej wyobraźni białych dzieci”<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> M. Leiris, *Oko etnografa. O misji Dakar–Dżibuti*, w: tegoż, *Mowa słowa. Szkice o literaturze*, wybór, tłum., przypisy i posł. T. Swoboda, Warszawa 2018, s. 23.

Według Leirisa spektakl na podstawie powieści Roussela odpowiadał wyobrażeniom, jakie miał o Afryce przeciętny Europejczyk z początku XX wieku: „europejska kultura zakłada mu na umysł zniekształcające szkła, toteż nie potrafi on pozbyć się swoich lokalnych tików i manii, a wszystko, co pochodzi od ludzi innej rasy [...] widzi poprzez swoją białą mentalność, czyli [...] w sposób całkowicie fantasmagoryczny”<sup>16</sup>. Zza „zniekształcających szkieł” wyłania się stekstualizowana i uteatralniona Afryka, pozwalająca Europejczykowi nasycić swoje pragnienie egzotyki czy odróżnienia. Taką właśnie Afrykę przedstawiają Rousselowskie impresje, co autor uczciwie sygnalizuje czytelnikom. Od razu wiadomo bowiem, że kolonialna i fantazmatyczna wizja Afryki nie ma wywołać efektu realności – król ubrany jest jak Małgorzata z *Fausta*, dach jednego z budynków skonstruowano z pożółkłych kart książek, a ekspozycja kolejnych elementów świata przedstawionego przypomina opis scenografii, gdzie nie brakło miejsca nawet dla miniaturowej wersji giełdy w Paryżu. Trudno szukać podobnego autodekonstrukcyjnego sposobu przedstawienia w kolonialnej twórczości z początku XX wieku.

Wobec tego, jeśli czytać *Impressions d’Afrique* do końca (lub w kolejności, którą sugerował Roussel), okazuje się, że w istocie jesteśmy raczeni spektaklem i przygotowaniem do jego wystawienia. Za koncepcją wystroju placu na koronację Talou, atrakcji zapewnionych na tę okazję czy kostiumów stoją bowiem europejscy cyrkowcy, pasażerowie statku „Lynkeus”, który rozbił się u wybrzeży Afryki Zwrotnikowej. Wszystko okazuje się jedynie inscenizacją wyobrażeń Europejczyków na temat tego, jak powinna wyglądać koronacja afrykańskiego władcy, włączając ekstatyczne tańce i wymyślne tortury. Choć Roussel odbył liczne podróże po świecie, to nie sposób odnaleźć w nich bezpośredniej inspiracji dla jego twórczości:

Wiele podróżyowałem. W latach 1920–1921 odbyłem podróż dookoła świata przez Indie, Australię, Nową Zelandię, archipelagi Pacyfiku, Chiny, Japonię i Amerykę. (W trakcie tej podróży zatrzymałem się dość długo na Tahiti, gdzie odnalazłem jeszcze kilka postaci ze wspaniałej książki Pierre’a Lotiego.) Poznałem już najważniejsze kraje Europy, Egipt, całą północ Afryki, później odwiedziłem Konstantynopol, Azję Mniejszą i Persję. Otóż ze wszystkich tych podróży niczego nigdy nie wykorzystałem w moich książkach.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Tamże, s. 28.

<sup>17</sup> Cyt. za: M. Leiris, *Podróżnik i jego cień*, w: tegoż, *Mowa słowa*, s. 36; wyróżnienie I.P.

Roussel podróżował nie po to, by poznawać nowe kultury i miejsca, ale po to, żeby przez nie przemknąć, porównawszy swoje wyobrażenia o nich (zaczepnięte ze wspomnianego w cytowanym fragmencie ilustrowanego wydania *Romansu Spahisa* Lotiego, z powieści Jules'a Verne'a czy spektakli etnograficznych wystawianych w Paryżu<sup>18</sup>) i odnajdując dla nich potwierdzenie. Autor *Locus Solus* „w odwiedzanych krajach dostrzegał tylko to, co sam w nich uprzednio umieścił”<sup>19</sup>. Jak zauważa Tomasz Swoboda, Afryka zostaje utożsamiona ze spektaklem<sup>20</sup>, co pokazuje, po co potrzebna była Afryka ówczesnym Europejczykom (jako fantazja, nie miejsce ekstrakcji pracy i surowców naturalnych), jakie pragnienia zaspokajała, a wreszcie – że jest niemal w całości zmyślona. Interesujące jest, że Roussel wpisuje w swój utwór prawdziwie postkolonialną świadomość – dystansu do niereprezentacyjności własnego tekstu i dekonstrukcji wyobraźni kolonialnej – którą dopiero pół wieku później krytycy, poczynawszy od Edwarda W. Saida, będą usiłowali odsłonić w jej fałszywości.

Arbitralność wyobraźni afrykańskiej, poza tematyzowaniem własnej tekstualności i teatralności, wzmacnia też sama pisarska metoda zastosowana w *Impressions d'Afrique. Procédé*, czyli przymus podporządkowania aktu twórczego leksyce – jej semantyce i fonii – tak że „proceduralnie pilotowany język sam będzie w sobie dokonywał rozstrzygnięć co do przebiegu narracji, charakteru kolejnych scen” itd.<sup>21</sup> Pierwsza reguła polegała na namnażaniu par homonimów i skojarzeń, czego przykład w polszczyźnie daje Sosnowski: „Oto elegancka „dwurzędowa marynarka z weluru”: wyprowadźmy z niej obraz flotylli fenickich (charakterystycznie dwurzędowych) okrętów zrobionych z miękkiej skóry o bardzo aksamitnej powierzchni, które mogą jeszcze na dodatek płynąć gdzieś po dwurzędowy jęczmień”<sup>22</sup>. Druga reguła przypomina rozbudowany kalambur, w którym akustyczne podobieństwo (trochę jak w grze w głuchy telefon) wytwarza homofonie, co Sosnowski próbuje oddać na przykładzie frazy „dwurzędowa marynarka z weluru” jako „duża wdowa (urzędowa?) Maryna lka swe... z chóru”, przyznając, że „to nie takie proste”<sup>23</sup>. Roussel tworzy całe pary homofonicznych zdań, jak te z opowiadania *Chiquenaude*: „*Les vers de la doublure dans la piece Forban talon rouge*” (Wersy dublera w sztuce Pirat czerwonopięty) i „*Les vers de*

<sup>18</sup> T. Swoboda, *Kolonializm...*, s. 7.

<sup>19</sup> M. Leiris, *Podróżnik...*, s. 40.

<sup>20</sup> Tamże, s. 7.

<sup>21</sup> A. Sosnowski, „Ah... Roussel”, w: tegoż, „*Najrzykowniejszy*”, Wrocław 2007, s. 138.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Tamże, s. 139.



*la doublure du fort pantalon rouge*” (Robaki z podszewki w parze dużych czerwonych spodni)<sup>24</sup>.

Późniejsze wrażenia z Afryki zostały spisane pod innym „przymusem”:

*Nouvelles impressions d’Afrique* powinny zawierać część opisową. Chodziło o maleńką lornetkę-wisiorek, której każda tuba, szeroka na dwa milimetry i zrobiona tak, by przylegać do oka, zawierała fotografię na szkłe, jedna – fotografię z bazarów w Kairze, druga – fotografię nabrzeża w Luksorze. Zrobiłem wierszowany opis tych dwóch fotografii. [...] Ale po pewnym czasie miałem wrażenie, że całego życia nie wystarczy na to wykończenie, i zrezygnowałem z kontynuowania zadania. Całość zabrała mi pięć lat pracy.<sup>25</sup>

Opublikowany w 1932 roku utwór skomponowany został regularnym aleksandrynem z zastosowaniem wyrazistych reguł kompozycyjnych. Bieg wiersza zakłócają nawiasowe wtrącenia (w tym nawiasy piątego nawet stopnia), czasem obustronne, zwykle tylko otwarte bądź domknięte. Jeśli czytelnik zdoła powiązać ze sobą rozdzielone przez autora początki i końce wtrąceń, otrzyma – zapewniał Roussel – w pełni logiczną i zrozumiałą strukturę. Czy taka gra ma jednak sens?<sup>26</sup> Czy znaczenie odsłoni się przed czytelnikiem, gdy rozpracuje on treść, która wydaje się mieć jakąś głębię, czy może odsłoni rozczarowującą pustkę, dziecięcą zabawę skojarzeń – zwłaszcza tych brzmieniowych? Początkowo Roussel, samodzielnie zaangażowany w opracowywanie edytorskiego kształtu swoich publikacji (i w pokrywanie kosztów tych pomysłów, co pochłonęło zresztą jego pokaźny majątek<sup>27</sup>), zamierzał każde z wtrąceń wydrukować innym kolorem, ułatwiając czytelnikowi odzukiwanie zerwanych początków i zakończeń, lecz rzecz nie powiodła się ze względów technicznych<sup>28</sup>. Do wierszy zamówił Roussel także ilustracje u Zo, który otrzymał krótkie instrukcje, np. (w przekładzie Sosnowskiego) „Św. Ludwik w więzieniu w Damietcie” czy „Szawłok na pustyni – woda tryska z dziury, ani chybi celowo zrobionej czyimś zdradzieckim mieczem (nikogo)”. Każdy wiersz (poza utworami rozpoczynającymi cztery części poematu, inspirowanymi fotografiami, o których Roussel wspominał w cytowanym

<sup>24</sup> M. Leiris, *Zmyslenie a rzeczywistość według Raymonda Roussela*, w: tegoż, *Mowa słowa*, s. 108. Tłumaczenie zdań autorstwa Tomasza Swobody, przekład nieznacznie zmodyfikowany.

<sup>25</sup> R. Roussel, *W jaki sposób...*, s. 146–147.

<sup>26</sup> Takie pytanie zadawał sobie i czytelnikom Roussela John Ashbery, zob. J. Ashbery, *Inne tradycje*, s. 67.

<sup>27</sup> Zob. tamże, s. 63–84; B. Banasiak, *Słońce ekstazy...*

<sup>28</sup> B. Banasiak, *Słońce ekstazy...*, s. 63.



2. Henri-Achille Zo, rysunek do opisu Raymonda Roussela: „Mężczyzna przy stole, na którym stoi książka z nierozciętymi kartkami – mężczyzna próbuje rozchylić strony, aby przeczytać kawałek”, 1932.

wcześniej fragmencie) opatrzony jest jedną ilustracją, ale dostęp do niej w oryginalnym, zaplanowanym przez autora wydaniu nie był łatwy. Rysunki umieszczono między nierozciętymi do końca kartkami papieru, tak że czytelnik musiał delikatnie rozchylić strony i zaglądać do wnętrza. Forma ta znajduje zresztą metakomentarz – jedna z ilustracji („Mężczyzna przy stole, na którym stoi książka z nierozciętymi kartkami – mężczyzna próbuje rozchylić strony, aby przeczytać kawałek”; xxviii; zob. il. 2) przedstawia takiego właśnie czytelnika, w skupieniu wpatrującego się w półrozwarne karty książki, stanowiąc powielenie potencjalnego gestu rzeczywistego odbiorcy, który wpatruje się jakby we własne lustrzane odbicie.

Same ilustracje często jednak pozostają w niewielkim związku z towarzyszącymi wierszami, są wysoce konwencjonalne (Ashbery'emu przywodzą wręcz na myśl rysunki, jakie umieszcza się w rozmówkach<sup>29</sup>) i zupełnie nieafrykańskie. Opisy Afryki – starożytnych cudów z Egiptu, bitwy pod piramidami z 1798 roku, podróży czółnem po Nilu, czarnych ludzi, bujnej zieleni rozpostartej na brzegach Nilu itd. – figurują w *Nouvelles impressions d'Afrique* jak ciekawostki, „ledwie zostaną wymienione, a już narrator porywa nas w wędrowny wir niemal zupełnie błahych asocjacji”<sup>30</sup>. Niemożliwe jest właściwie opowiedzenie treści samej książki, ponieważ rezultatem owych asocjacyjnych ciągów jest, jak twierdzi Ashbery, całkowita niemal bezprzedmiotowość poematu<sup>31</sup>.

Uważna lektura samego Roussela znów jednak pozwala domniemywać, że taki sposób przedstawienia wrażeń z podróży po Afryce był intencjonalny i został skompromitowany w samym dziele. Tak jak w *Impressions d'Afrique* można było wskazać znaki tekstualizacji i spektaklowości Afryki, tak w *Nouvelles impressions d'Afrique* znajdujemy co najmniej dwa podobne fragmenty. Pierwszy (w wierszu IX) to opis Eskimosa, który przybywa z bieguna i opowiada o życiu tamtejszych ludzi, lecz nikt nie może zakwestionować jego słów, jego kłamstw („*En surtout d'Esquimau, le revenant du pôle, / Dont les mensonges sont à larbi du contrôle*”<sup>32</sup>) – tak jak niewielu mogło zakwestionować fantastyczne relacje z podróży do „egzotycznych” krajów, autentyzm „ludzkich zoo” wystawianych w Europie, pełne przygód i fantazji opisy Verne'a czy makabryczną koronację Talou VII, zrodzoną w umyśle Roussela. Drugim z komentarzy jest według mnie wiersz XLV, a zwłaszcza jego początek:

((Czytanie często oznacza być oszukany, świadkiem:  
— Falszywe czeki, spieniężane bez zwłoki i zmanierowania;  
— Co tworzą (((chociaż nigdy się nie było dalej niż w Asnières))))  
Strzały, które czarni namaczają w truciznie,  
Pierścień, który przecina ich przegrodę nosową  
Albo ich bezkresne pustynie, tak puste, że  
Nie można było odnaleźć jednego dobrego kamienia,  
Przeciwko tylnym zębom przyszłego oratora,

<sup>29</sup> J. Ashbery, *Inne tradycje*, s. 63.

<sup>30</sup> Tamże, s. 83.

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> R. Roussel, *New Impressions of Africa/Nouvelles Impressions d'Afrique*, tłum. i wstęp M. Ford, il. H.-A. Zo, Princeton–Oxford 2011, e-book.

W swoich *Impressions* fałszywy odkrywca,  
 który (((na przemian sympatyczny i surowy,  
 Jak to jest nakazane w okrytym czcią wierszu))),  
 Kiedy umieszcza jako przystawkę żmudny hydrologiczny opis  
 Na tak wielkiej rzece, gdzie wyrzynana tafla  
 Zdaje się dawać nie więcej niż spadającą na ziemię lżę,  
 Europa bierze ją za swoją główną wodną arterię.<sup>33</sup>

Wiersz opisuje relację czytelnika, Francuza, który pewnie nigdy w życiu nie wychynął dalej niż do Asnières nad Sekwaną, i pisarza, czyli autora *Impressions d'Afrique*, „fałszywego odkrywcę”. Czytanie o zatrutych strzałach, przekłuwaniu nosa czy absolutnie pustych pustyniach Afryki jest świadkowaniem oszustwu pisarza; co gorsza, trudno nawet znaleźć w tych okolicznościach porządny kamień, aby wymierzyć nim w kłamcę, bo sama sytuacja przypomina nieco pospieszne i pozbawione namysłu spieniężanie czeków – czytelnicy bardzo szybko „spieniężają” oszustwa pisarza, przede wszystkim dlatego, że takiej właśnie wizji Afryki oczekują. Z drugiej strony, i tu wraca przywołany wcześniej dwuwers o Eskimosie, większość francuskich czytelników tamtych czasów pisarskich kłamstw zweryfikować nie może, ponieważ nigdy – jak sam zresztą autor – nie byli świadkami tych scen, których opis znaleźć można w wierszu.

Negowanie mimetycznych właściwości utworu Roussela wynika z odsłoniętej przez autora gry zmyślenia, fantazji i braku rzeczywistego doświadczenia oraz z fragmentaryzacji i pokawałkowania opisów nawiasowymi wtrąceniami. W efekcie *Nouvelles impressions d'Afrique* stają się odrealnione, związki między rzeczywistością a życiem zostają zerwane, tak samo jak z życiem konsekwentnie rozstaje się Roussel. Sprawa ta zajmuje Sosnowskiego. W posłowniu do *Locus Solus* stwierdza: „Roussel pisał po to, żeby stracić życie. [...] Jeśli nie ma pełni i jeśli w ten niedostatek zaplątany jest język, to trzeba zająć się przeciwną stroną zgubnego równania i szukać pełni jedynie w języku, zamasztyłym gestem wypisując się z życia”<sup>34</sup>. Czy Sosnowski powtarza gest Roussela, prze-pisując jego *Impressions d'Afrique*?

<sup>33</sup> Tamże, w przekładzie własnym filologicznym; wyróżnienia autora.

<sup>34</sup> A. Sosnowski, *Po kolacji*, w: R. Roussel, *Locus Solus*, tłum. A. Wolicka, Warszawa 2017, s. 328.

## Zwodnicze migotanie mitów. Sosnowski postkolonialnie

*Nouvelles impressions d'Amérique* wynikły z „pracy pod pełnym obciążeniem” formalnej reguły, która stwarza pewien twórczy rygor. Sosnowski postanowił wykorzystać ilustracje Zo oraz instrukcje<sup>35</sup>, jakie otrzymał od Roussela rysownik, i zastosować je jako ramy dla kolejnych utworów poematu prozą: „Pisałem pomiędzy tytułem a ilustracją, trochę tak, jakbym ilustrował tekstem książkę, składającą się z samych ilustracji i tych tytułów”<sup>36</sup>. Relacja między prozami a elementami z góry sobie narzuconymi nie zawsze jest ścisła: niektóre z wierszy stanowią niemal ekfrazy ilustracji (np. II, LI), inne powtarzają elementy tytułu lub dobrane są przypadkowo, ponieważ kilku istniejącym już prozom Sosnowski nadał tytuł „na chybił trafił”<sup>37</sup>. Rysunki jednak, czego dowiedzieć się można z prozy VII, „grają na twoim języku, wabiąc cię za siedem mórz i rzek”<sup>38</sup> – dialog z nimi jest trudny, przede wszystkim dlatego, że zasadniczo są one skompromitowanym (przez samego autora) zmyśleniem życia.

Z *Nouvelles impressions d'Afrique* pochodzą nie tylko tytuły i ilustracje, ale również elementy tych samych leksykalnych przymusów, które obmyślił Roussel. W prozie XXI Sosnowski „przesłuchuje” polszczyznę, sprawdzając, czy w tym języku także da się proceduralnie namnażać homonimy,

<sup>35</sup> Warto odnotować, że nie wszystkie instrukcje zostały przełożone wiernie wobec oryginału. Proza XIII nosi tytuł *Ksiądz podający gościę komunikantowi*, podczas gdy instrukcja mówiła o księdzu znaczącym krzyż na czole na śródę popielcową; w tytule prozy XXVI czytamy *Dwóch graczy w domino – jeden trzyma w palcach, gotowe do gry, podwójne mydło*, podczas gdy w oryginale kamień zawierać miał dublet z jednym oczkiem. W obu przypadkach tytułom zaprzeczają ilustracje Zo, na których można dostrzec zarówno gest krzyża wykonywany przez księdza, jak i wartość przedstawioną na płytce. Trudno uwierzyć, że w tak dokładnie skomponowanym utworze jest to pomyłka w tłumaczeniu, zakładam raczej, że chodzi o rodzaj wyrafinowanej gry liberackiej, o celowe przekłamanie, jakie odkryć może nawet czytelnik nieznający Roussela w oryginale, a studiujący dokładnie rysunki Zo i podpisy. Przy czym sam zabieg miałby wówczas bardziej zasadnicze znaczenie – jako dowód na kłamstwo w przekładzie (prze-pisaniu?), któremu poświęcona jest proza XLV.

<sup>36</sup> A. Sosnowski, M. Maciejewski, T. Majeran, *50 lat po Oświęcimiu i inne sezony*, w: *Trop w trop...*, s. 30.

<sup>37</sup> Tamże. Do 59 utworów, odpowiadających oryginalnym ilustracjom i instrukcjom, Sosnowski dodaje jeszcze jeden, *Od autora*. Podaje w nim informacje na temat cytowanych intertekstów (Pereca, Rimbauda, Traherne'a) i wspomina okoliczności powstania utworu (A. Sosnowski, *Nouvelles impressions d'Amérique*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki (1987–2007)*, Wrocław 2009, s. 141).

<sup>38</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles...*, s. 59.

homofony, wieloznaczność: „Nawiasem mówiąc. Spoczywa? Jak spoczywa? Jak pies pogrzebany? Tkwi? Jeszcze gorzej. Stoi? Tak się nie mówi: wyszło sztydło z worka”<sup>39</sup>. W XXIV z kolei – obok wyrażen „ciekłość i brzask” i „drużyna amerykańskich futbolistów fruwała jak eskadra latających talerzy” znalazło się pytanie do czytelnika: „Czy ty też jesteś omamiony nielegalnymi analogiami, które podpowiadają łatwy tekst i potakujący ruch oczu?”<sup>40</sup>. Okazuje się, że metoda Roussela jest podyktowana przez przypadek, łatwo produkuje tekst, lecz w gruncie rzeczy niewiele się w nim, oprócz samej metody, kryje. To, że język miałby reprezentować rzeczywistość, okazuje się złudzeniem, ale dopóki nie przyjrzymy się uważnie przymusowi, dopóki nie zaczniemy w strukturalistyczny sposób rozwikływać samej struktury książki, dopóty, sądzi Jankowicz, ocalimy tajemnicę (potencjalnej) głębi, która kryć się może za *procédé*. Do takiej lektury, jednoznacznej z założonym faskiem interpretacji, namawia (za Foucaultem i Paulem de Manem) Jankowicz: „kiedy przebrniemy już przez piekło procedury, wpadamy do piekła nierozstrzygalności, do piekła «nieprzewycięzonego niedopowiedzenia». I tak jest dobrze”<sup>41</sup>. Czy jednak sam Roussel nie był świadom arbitralności języka? Czy dowodem na to nie jest tekstualizowanie i teatralizowanie własnych utworów oraz umieszczanie w nich licznych metakomentarzy, jak pokazywałam wcześniej? Czy przez obsesyjną pracę pisania Roussel nie oddalał od siebie życia świadomie? A jeśli wszystko to obecne jest już u Roussela, dlaczego Sosnowski miałby powtarzać to samo w polszczyźnie?

Definiując prze-pisanie, zaznaczyłam, że każdorazowo wprowadza ono nową jakość do pierwowzoru: odsłania przemilczenia i braki, uzupełnia historię zmarginalizowanych postaci, obnaża fałszywy uniwersalizm narracji itd. Oczywiście, jak zapewnia bohater opowiadania Jorge Luisa Borgesa *Pierre Menard, autor „Don Kichota”*, można napisać tekst nowy, tworząc identyczną wersję utworu już istniejącego – sam akt powielenia, jak i zmiana czynników związanych z czasem powstania utworu, językiem czy ideologicznym *status quo* epoki sprawią, że ten sam tekst będzie tekstem i n n y m. Podobnie z własnymi poezjami postępował Sosnowski, np. w *Trawersie* umieścił (w identycznej formie) poemat *dr caligari resetuje świat* z tomu *poems* oraz *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi* (lekko zmieniony) z tomu o tym samym tytule<sup>42</sup>.

<sup>39</sup> Tamże, s. 80.

<sup>40</sup> Tamże, s. 84–85.

<sup>41</sup> G. Jankowicz, *Poetyka rygoru*, s. 100.

<sup>42</sup> Por. A. Sosnowski, *dr caligari resetuje świat*, w: tegoż, *Trawers*, Wrocław 2017, s. 23–29 i A. Sosnowski, *dr caligari resetuje świat*, w: tegoż, *poems*, Wrocław 2010, s. 15–22;

Ale poza aktem translacji i naśladowaniem „wewnętrzny przymusu” Sosnowski umożliwia uważniejsze od-czytanie oryginału. *Nouvelles impressions d'Amérique* odsłaniają przede wszystkim jego braki, podobnie do takich postkolonialnych prze-pisań jak *Szerokie Morze Sargassowe* Jean Rhys czy *Zakręt rzeki* V.S. Naipaula. Fundamentalnym brakiem jest oczywiście nieobecność tych, których książki Roussela zdawały się reprezentować, czyli Afrykanów. Takiemu zdziwieniu nad nieobecnością Sosnowski poświęca prozę I, czyniąc przedmiotem opisu Afroamerykanów, których oczekiwał spotkać w Ameryce. W tym zdziwieniu pobrzmiewa oczywiście także czytelnicze zawiedzenie oczekiwań – takie samo rozczarowanie i zaskoczenie nieobecnością Afryki musiało być doświadczeniem lektury Roussela:

Nie tego się spodziewałem. Bo gdzież są niepokromieni czarni, złowrodzy czarni, czarni nieujarzmieni i gwałtowni, czarni szukający guza dla draki, którzy zaczynają i stawiają się? Gdzie czarni roztańczeni, z rozpieprzaczami gett na ramionach, z nożami w teczkach lub cholewkach żółtych kawaleryjskich butów? [...] I gdzie się podziela ta legendarna pewność siebie, czerpana z cudownie długiego członka, gibkiej muskulatury, jazzu i monotonnej deklamacji rap, jakby jakiś Jarry czytał na głos Malcolma x na plenum półdziewic?<sup>43</sup>

„Nie tego się spodziewałem” jest jakby podwójne – odnosi się zarówno do tytułu i treści *Nouvelles impressions d'Afrique* Roussela, jak i do kulturowo uwarunkowanych przedśladów na temat Afroamerykanów: do „gwałtowności” i „nieujarzmienia”, przemocy (tej rewolucyjnej, w linii Malcolma x, i tej na ulicach gett), fizycznej sprawności, dużego przyrodzenia, jazzu i rapu. Większość z nich można odnaleźć w ankiecie, którą przeprowadził na początku lat pięćdziesiątych Frantz Fanon, badając wolne skojarzenia ze słowem „Murzyn”. Niemal 60 procent Francuzów, Anglików, Niemców i Włochów powtarzało te same określenia: „Murzyn = biologiczność, seks, silny, sportowiec, mocny, bokser, Joe Louis, Jesse Owens, strzelcy senegalscy, dziki, zwierzęcy, diabeł, grzech”<sup>44</sup>.

O ile jednak Roussel ostatecznie nie zweryfikował swoich wyobrażeń (pisał jako „fałszywy odkrywca”, podróżnik, który „zwiedzał”, nie opuszczając

—  
a także: A. Sosnowski, *Gdzie koniec tęczy już dotyka ziemi*, w: tegoż, *Trawers*, s. 6–17 i A. Sosnowski, *Gdzie koniec tęczy nie dotyka ziemi*, w: tegoż, *Pozytywki...*, s. 417–431.

<sup>43</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles...*, s. 49–50.

<sup>44</sup> F. Fanon, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. U. Kropiwiec, Kraków 2020, s. 186.

hotelu i... czytając ilustrowane książki o aktualnych miejscach pobytu<sup>45</sup>), o tyle Sosnowski – przeciwnie – spisuje swoje wrażenia, będąc w Toronto i podróżując po Stanach Zjednoczonych. Konfrontacja z przedmiotem reprezentacji sprawia, że o swoich wrażeniach narrator mówi w trybie pytającym (gdzież są?, gdzie się podziała?). Co ważne, chociaż brak Afryki w Rousselowskich wrażeniach z Afryki zostaje skonfrontowany z owym czytelnikiem „nie tego się spodziewałem”, Sosnowski taki sam brak wpisuje we własny poemat prozą – od wiersza VI, jak zauważył Dawid Bujno<sup>46</sup>, w jego wrażeniach z Ameryki Ameryka schodzi na plan dalszy, ustępując Shakespeare’owi, Perecowi, Rimbaudowi i innym. Sosnowski demontuje reprezentację w sposób zasadniczo podobny do Roussela – obaj podróżują nie po miejscach, kulturach, a po ich zapośredniczeniach we własnej kulturze lub po własnych fantazjach na ich temat, po bibliotekach skrzętnie spakowanych ze sobą do podróży.

Poza zapisem czytelniczego zdziwienia treścią, a raczej brakiem tematyki deklarowanej w tytule Rousselowskich wrażeń z Afryki, Sosnowski wnikliwie namyśla się nad procedurami fałszywego przedstawienia, zwłaszcza w prozach XIV, XLIII i LII. Ich analiza pozwoli uchwycić sens tego aktu przepisania. W pierwszej z nich, zatytułowanej *Kobieta otwierająca telegram, na jej twarzy maluje się niepokój*, w ujętym w cudzysłowie liście (jego długość telegrafistę kosztowałaby majątek) podpisanym przez Kolumba, bezpośrednio przywołane zostają *Nouvelles impressions d’Afrique*: „Życie wywrócone na opak, lęk i obroty sumienia, i czułem się przybity do ciała jak motyl na szpilce, jak Iksion wirujący z roześmianym światem na setkach tysięcy ilustracji w tamtej obłąkanej książce, co mówiła o nas przelotnie, zawsze mimochodem”<sup>47</sup>. Zawrót głowy, jaki towarzyszyć może czytelnikowi Roussela przy kalejdoskopowo zmieniających się opisach, został tu przyrównany do wyroku męki Iksjona w obracającym się wiecznym ognistym kole. Mowa tu o setkach tysięcy ilustracji (a nie o 59 rysunkach Zo), ponieważ same opisy zaczynają funkcjonować niczym ilustracje, pozbawione zasadniczej treści i niedające się zsumować tak, aby utworzyły bardziej spójną i całościową narrację – to właśnie „życie wywrócone na opak”, pozbawione życia.

<sup>45</sup> O sposobie podróżowania Roussela napisano już wiele, zob. M. Leiris, *Podróżnik...*; B. Banasiak, *Słońce ekstazy...*, s. 33, 59; C. Rowiński, *Przezroczysty świat Raymonda Roussela czyli słowa i rzeczy*, „Literatura na Świecie” 1974, nr 9, s. 344; J. Ashbery, *Inne tradycje*, s. 73.

<sup>46</sup> D. Bujno, „*Nouvelles impressions d’Amérique*” Andrzeja Sosnowskiego jako próba zapisu doświadczenia, w: *Literatura i doświadczenie. Szkice i materiały*, red. E. Nofikow, K. Sawicka-Mierzyńska, K. Trusewicz, Białystok 2015, s. 151.

<sup>47</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles...*, s. 68.



Osoba mówiąca zmienia się też w tym jednym zdaniu z „ja” („czułem się przybity”) na „my” – ci, o których książka mówi jedynie przelotnie, którzy stanowią jedynie malownicze tło i gubią się w bujności życia porastającego brzeg Nilu. Sosnowski dekonstruuje tym samym europejskie kolonialne spojrzenie, które nie jest w stanie dostrzec prawdziwych ludzi w miejsce obiektów kolonialnego uprzedmiotowienia. Podobną scenę można odnaleźć w *Jądrze ciemności* Josepha Conrada, gdzie Afrykanie są niewidzialni, stanowią część buszu, ponieważ nie należą do porządku cywilizacji: „niemal w tej samej chwili zauważyłem, że tłum dzikusów znika, jakby las, który tak gwałtownie wyrzucił z siebie te istoty, wciągnął je teraz na powrót, jak przy głębokim wdechu wciąga się powietrze”<sup>48</sup>.

Warto tu podkreślić ową gramatyczną zmianę punktu widzenia narratora, jego naprzemienne utożsamianie się z perspektywą opisywanego („my” nieobecni lub opisani mimochodem) i opisującego („ja”/autor). Zabieg ten można rozumieć jako – odwrotny do selektywnego spojrzenia Rousse-la – wybór zauważania tych, którzy znajdują się na marginesie. Owo „my”, w kontekście utożsamienia się z postaciami podporządkowanymi, sytuującymi się na peryferiach, powraca w prozie LV: „[...] jakbyśmy my, stojąc w deszczu, skazani byli na drugorzędność, choć przecież lubimy chodzić po deszczu, lubimy drugorzędność”<sup>49</sup>. Można przypuszczać, że doświadczenie obcości, będące udziałem Sosnowskiego w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych, przybliży go w pewnym stopniu do wykluczonego z narracji kolonialnego podmiotu Rousselowskiej prozy. O tym doświadczeniu opowiada autor w wywiadach, ale i w samych *Nouvelles impressions d'Amérique*, „Polak w Ameryce” (III), „JESTEM TURYSTĄ” (IV), „z lotu ptaka Ameryka przypomina Koreę [warszawską – I.P.]” (XII). To doświadczenie turysty, który we wspomnieniach wraca nieustannie do Polski, do lekcji wychowawczej o wiktymologii (xxxiv), do sadów jabłoni, do chuliganów na Żurawiej przy placu Trzech Krzyży. W książce Sosnowskiego wiele razy dostrzega się ludzką obecność, jakby na przekór wymijającemu i selektywnemu spojrzeniu Rousse-la, np. w prozie VIII z rozbudowanego opisu wiosny i z rzeki wynurza się człowiek, po czym narrator dodaje: „Powinien tkwić na marginesie”<sup>50</sup>. Powinien, lecz się z niego wymyka. Ta uważna obserwacja marginesu jest poniekąd odwróceniem logiki imperialistycznego milczenia o koloniach, logiki, którą Said opisał w *Kulturze i imperializmie* jako charakterystyczną cechę prozy wiktoriańskiej, gdzie zamorskie kolonie,

<sup>48</sup> J. Conrad, *Jądro ciemności*, tłum. M. Heydel, Kraków 2011, s. 79.

<sup>49</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles...*, s. 133.

<sup>50</sup> Tamże, s. 61.

niewolnicy i plantacje stanowiły albo element domyślny, albo były jedynie wspomniane mimochodem jako oczywistość<sup>51</sup>. W kontraście do obecnego w poemacie Sosnowskiego przedstawienia ludzi, zwłaszcza tych na marginesie, antropologiczna pustka Rousselowskiej reprezentacji staje się jeszcze wyrazistsza. W prozie LII czytamy: „Pod wieczór oczy są zmęczone od patrzenia przez lornetkę. Nie widać żadnych ludzi”<sup>52</sup>. Sosnowski nawiązuje tu do metafory, jaką Roussel ukuł dla metody pisania scen w *Nouvelles impressions d’Afrique* – spoglądania przez lornetkę. Zamiast oglądać świat w całości, patrzący ogniskuje spojrzenie na fragmentach.

Sugestia, że życie pod piórem Roussela przemienia się w obłąkańczą paradę obrazków, zyskuje w prozie XLIII objaśnienie: „Ale życie nie jest programem badawczym, chociaż można jego większą część spędzić w jakimś interesującym laboratorium [...], bo można [...] w życiu widzieć pejzaż, nie opowiadanie”<sup>53</sup>. Owym „interesującym laboratorium” jest, jak przypuszczam, mozolna praca Roussela nad językiem, nad kolejnymi utworami, a właściwie – pracoholizm; jak zaświadczała Charlotte Dufrené, Roussel pisał „niczym urzędnik w biurze”, zasiadając do pracy rano i kończąc o pełnej godzinie, czasem bez posiłków i przerw<sup>54</sup>. Chociaż ciekawe, podobne pisarskie laboratorium nie ma kontaktu z toczącym się na zewnątrz życiem, ponieważ dlatego właśnie utwory Roussela przywodzą Sosnowskiemu na myśl pejzaże. Autor *Nouvelles impressions d’Amérique* nie poprzestaje tylko na wplataniu w poemat krytycznych komentarzy, ale sam naśladuje podobny sposób przedstawiania w odniesieniu do Ameryki, czego najbardziej wyrazisty przykład stanowi proza XVIII, w której kolejne stany zdobywa się jak kobiety – „widzieliśmy cię, wilgotna Illinois, w białej dąbrowie nad jeziorem Michigan, w indiańskiej przepasce na włosach, smutną i obłąkaną”; „i pocałowaliśmy oschłą Texas w rozpalone usta”; „Arizono, gdzie leżałaś naga i spragniona chłodnych pieśczoł, z kwiatem kaktusa Seguario w zębach, ze strzyżkiem na brązowej piersi”<sup>55</sup>.

Powrócić trzeba do pytania, które postawiłam na początku tej części artykułu: dlaczego Sosnowski zdecydował się na prze-pisanie Roussela? Do tej pory wskazanych zostało już kilka potencjalnych czynników – pragnienie

<sup>51</sup> E. W. Said, *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, s. 69.

<sup>52</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles...*, s. 130.

<sup>53</sup> Tamże, s. 117.

<sup>54</sup> B. Banasiak, *Słońce ekstazy...*, s. 61–62. Zob. też cały rozdział *Żywy podręcznik psychiatrii*, w którym Bogdan Banasiak opisuje „regulomanię” Roussela, obejmującą wszystkie obszary jego życia, zrytualizowane i obsesyjnie powtarzane.

<sup>55</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles...*, s. 74–75.

tworzenia pod formalnym przymusem, negocjacja sposobu reprezentacji inności i obnażenie fantazyjnego, mitotwórczego komponentu stekstualizowanego spojrzenia, wreszcie polemika z laboratoryjnym doświadczeniem życia. Ostatnią z motywacji eksplikuje sam autor:

Najpierw napisałem dwa czy trzy bardzo nieudane wiersze, blade, drętwe, monotonne – bo okazało się, że posługując się obcym językiem, słysząc te inne rytmy wszędzie dookoła, człowiek zaczyna w pisaniu bronić pewnych polskich rytmów podstawowych i pisze jakieś jedenastozgłoskowce itp. I wtedy pomyślałem sobie, że można by spróbować napisać coś, co byłoby przygodą tego mojego języka ojczystego, który znalazł się w sytuacji obłączenia i przez zupełnie inny żywioł językowy, przez zupełnie inne rytmy.<sup>56</sup>

Przebywając na innym kontynencie, wśród ludzi porozumiewających się w odmiennym od jego ojczystego języku, Sosnowski zauważa własny automatyzm w wyborze tradycyjnych systemów metrycznych, jakby w geście obrony swojej tożsamości i języka, który znalazł się na marginesie, „w sytuacji obłączenia”. Przez doświadczenie obcości pisarz próbuje rozwikłać obcość, z jaką Roussel miał szansę spotkać się w trakcie licznych podróży, lecz świadomie z tego rezygnował, pochłaniając ilustrowane relacje podróźnicze czy powieści przygodowe o tropikach. Jednocześnie Roussel rozumiał – co wykazywałam w poprzedniej części artykułu – że jego reprezentacje są jedynie reprezentacjami reprezentacji czy, ujmując rzecz inaczej, grą mitów i fantazji, które z perspektywy ówczesnych odbiorców wydawały się prawdziwsze niż rzeczywistość. Sosnowski powtarza ten ruch w prozie i, w której ponawia pytania o brak czarnych szukających zaczepki, dzikich, grających jazz lub rapujących itd., ale tylko negatywnie, ukazując, że „Migotanie tych drobnych mitów zawsze jest zwodnicze”<sup>57</sup>.

To właśnie doświadczenie migracji pozwala narratorowi próz Sosnowskiego uświadomić sobie własną kruchą pozycję, przybyłego w momencie przemiany ustrojowej człowieka z zewnątrz, który poszukuje form wyrazu pozwalających mu ukazać swoją tożsamość i pochodzenie bez uciekania się do tradycyjnych form wersyfikacyjnych, np. wspomnianego jedenastozgłoskowca. Łukasz Mańczyk twierdzi, że odkrycie mechanizmów działania języka polskiego – a celowi temu posłużyć mogła opracowana przez Roussela

<sup>56</sup> A. Sosnowski, M. Maciejewski, T. Majeran, *50 lat po Oświęcimiu i inne sezony*, s. 30; wyróżnienie I.P.

<sup>57</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles...*, s. 71.

skomplikowana gra skojarzeń, metonimii i homonimii – jest zasadniczą poznawczą stawką książki Sosnowskiego: „Jeśli w ogóle celem jest poznanie, to nie poznanie Ameryki jako takiej, ale przez amerykańskie impresje i z punktu widzenia filologa angielskiego żyjącego parę lat z dala od Polski – poznanie mechanizmów rodzimego języka”<sup>58</sup>.

## Szwy

Kiedy Mariusz Maciejewski i Tomasz Majeran w wywiadzie z Sosnowskim uporczywie ponawiają pytanie, czy nawiązanie do Roussela (w tytule książki i poszczególnych tekstów) „nie jest to aby klucz pozorny”, który ma markować (niespełnioną) grę z czytelnickimi oczekiwaniami, Sosnowski odpowiada, że „ślady tej metody pozostały w tekście, jak szwy, które nie zostały wyjęte. Ale ponieważ nie zostały wyjęte, to stały się częścią tej całości, w pewnym sensie rozpuściły się”<sup>59</sup>. Sądzę, że ta metafora przepisanego wyposaża czytelników w ważną wskazówkę – szwy łączące poemat z Rousselowskimi impresjami są liczniejsze niż tylko te powierzchniowe ramy, po prostu częściowo się „rozpuściły” w nowym utworze, co sprawia, że trzeba szukać ich śladów, odcisków, impresji<sup>60</sup>.

Przez własne doświadczenie wyobcowania, poruszania się po kulturze i przestrzeni mu nieznannej, Sosnowski usiłuje odtworzyć w pewnym sensie fundacyjne doświadczenie każdej relacji podróżniczej, etnograficznej. Ten, który ogląda, zawsze próbuje obiekt swojego spojrzenia jakoś oswoić, przez przesłonę (szkła lornetki, jak Roussel, czy zniekształcające szkła kultury, jak Leiris) nadać mu zrozumiałe znaczenie, opisać go i pokazać innym. Kiedy ten opis przedstawia, czytelnicy zostają postawieni w sytuacji podobnej do słuchaczy opowieści Eskimosa z Rousselowskiego wiersza – mogą autorowi zaufać, ale zasadniczo mają świadomość, że wszystko, co usłyszeli, mogło być kłamstwem. Obok stereotypowych i fantazmatycznych przedstawień Ameryki, takich właśnie eskimoskich przekłamań, pojawia się jednak w poemacie Sosnowskiego „my” – my ludzie z marginesu, ludzie skądś (nie stąd), wspomniani mimochodem. Liczba mnoga, którą posługuje się

<sup>58</sup> Ł. Mańczyk, *Andrzej Sosnowski obok kategorii wyobraźni poetyckiej. Na przykładzie „Nouvelles impressions d’Amerique”*, w: *Wyobraźnia poetycka xx wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Marchaj, Kraków 2014, s. 25.

<sup>59</sup> A. Sosnowski, M. Maciejewski, T. Majeran, *50 lat po Oświęcimiu i inne sezony*, s. 32.

<sup>60</sup> Francuskie *impressions* jest bardziej wieloznaczne niż „wrażenia”, a jednym z jego sensów jest właśnie odcisk, druk.

z rzadka narrator, zaznacza polemikę z niewidzącym ludzkiej obecności sposobem przedstawienia w *Nouvelles impressions d'Afrique* i częściowe odwracanie logiki imperialistycznej proveniencji przedstawień. Cóż z tego, skoro i ten gest zostaje skompromitowany: „czy nie jest to przypadkiem owo królewskie «my», liczba urojona w chwili próżnej słabości”<sup>61</sup> – czy owo utożsamienie, mówienie za kogoś, nie jest zawsze oszukańcze? Ostatecznie zamiast reprezentacji, która odzyskuje Innego bądź wypowiada się w jego interesie (jak w słynnej postkolonialnej formule – oddawania głosu tym, którzy zostali go pozbawieni), Sosnowski poprzestaje raczej na geście dekonstruującym, negatywnym. Jest on, co można wnioskować z niechęci do form *pluralis maiestatis*, przekonany, że mówiąc w ich imieniu, będzie tym samym przemawiał za nich. W ten sposób wyraża obawy podobne do tych, które Gayatri Chakravorty Spivak sformułowała w eseju *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, obawiając się wtórnej dysproporcji sił wpisanej w nowoczesne teorie krytyczne, ponieważ wiedza o podporządkowanych (*subaltern*) wciąż konstruowana jest w nich głównie przez podmiot zachodni, dodatkowo skrywający własną rolę czy pozycję za zasłoną niezaangażowanego intelektualisty<sup>62</sup>. Sosnowski jednak swoją pozycję jako autora i badacza wielokrotnie odsłania, umieszczając w utworach wiele autobiograficznych szczegółów, nazwisk znajomych, miejsc, w których przebywał. Przypuszczalnie, właśnie z powodu świadomości własnej pozycji oraz konsekwencji uzurpowania sobie prawa do mówienia w czyimś imieniu, w *Nouvelles impressions d'Amérique* poprzestaje na dekonstrukcji fałszywych wyobrażeń, tak oddalonych w czasie od Rousselewskiego pierwowzoru, a jednocześnie tak je przypominających.

<sup>61</sup> A. Sosnowski, *Nouvelles...*, s. 107.

<sup>62</sup> G. Ch. Spivak, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, współpraca J. Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24–25, s. 196, 208.

## Bibliografia

- Ashbery John, *Kawalerskie maszyny Raymonda Roussela*, tłum. A. Sosnowski, w: tegoż, *Inne tradycje*, przedmowa G. Jankowicz, Kraków 2008, s. 63–84.
- Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *The Empire Writes Back*, London–New York 2002.
- Banasiak Bogdan, *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu*, Łódź–Wrocław 2007.
- Bujno Dawid, „*Nouvelles impressions d'Amérique*” Andrzeja Sosnowskiego jako próba zapisu doświadczenia, w: *Literatura i doświadczenie. Szkice i materiały*, red. E. Nofikow, K. Sawicka-Mierzyńska, K. Trusewicz, Białystok 2015, s. 145–151.
- Conrad Joseph, *Jądro ciemności*, tłum. M. Heydel, Kraków 2011.
- Fanon Frantz, *Czarna skóra, białe maski*, tłum. U. Kropiwiec, Kraków 2020.
- Foucault Michel, *Raymond Roussel*, tłum. G. Wilczyński, Warszawa 2001.
- Jankowicz Grzegorz, *Poetyka rygoru*, w: *Lekcja żywego języka. O poezji Andrzeja Sosnowskiego*, red. G. Jankowicz, Kraków 2003, s. 85–100.
- Koronkiewicz Marta, *Ciepły prąd kalifornijski*, w: tegoż, *I jest moc odległego życia w tej elegii. Uwagi o wierszach Andrzeja Sosnowskiego*, Wrocław 2019, s. 77–87.
- Leiris Michel, *Oko etnografa. O misji Dakar-Dżibuti*, w: tegoż, *Mowa słowa. Szkice o literaturze*, wybór, tłum., przypisy i posł. T. Swoboda, Warszawa 2018, s. 22–29.
- Leiris Michel, *Podróżnik i jego cień. O Raymondzie Rousselu*, w: tegoż, *Mowa słowa. Szkice o literaturze*, wybór, tłum., przypisy i posł. T. Swoboda, Warszawa 2018, s. 36–41.
- Leiris Michel, *Zmyślenie a rzeczywistość według Raymonda Roussela*, w: tegoż, *Mowa słowa. Szkice o literaturze*, wybór, tłum., przypisy i posł. T. Swoboda, Warszawa 2018, s. 101–117.
- Mańczyk Łukasz, *Andrzej Sosnowski obok kategorii wyobraźni poetyckiej. Na przykładzie „Nouvelles impressions d'Amérique”*, w: *Wyobrażenia poetycka xx wieku*, red. A. Czabanowska-Wróbel, M. Marchaj, Kraków 2014, s. 21–41.
- Marx John, *Postcolonial Literature and the Western Literary Canon*, w: *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, ed. N. Lazarus, Cambridge 2004.
- Mukherjee Ankhi, *What is a Classic? Postcolonial Rewriting and Invention of the Canon*, Stanford 2014.
- Roussel Raymond, *Impressions d'Afrique*, Paris 2005.
- Roussel Raymond, *New Impressions of Africa/Nouvelles Impressions d'Afrique*, transl., introduction M. Ford, il. H.-A. Zo, Princeton–Oxford 2011, e-book.
- Roussel Raymond, *W jaki sposób napisałem niektóre z moich książek*, tłum. B. Banasiak, w: Banasiak Bogdan, *Słońce ekstazy, noc melancholii. Rzecz o Raymondzie Rousselu*, Łódź–Wrocław 2007, s. 125–147.
- Rowiński Cezary, *Przezroczysty świat Raymonda Roussela czyli słowa i rzeczy*, „Literatura na Świecie” 1974, nr 9, s. 342–355.
- Said Edward W., *Kultura i imperializm*, tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009.
- Slemon Stephen, *Monuments of Empire: Allegory/Counter-Discourse/Post-Colonial Writing*, „Kunapipi” 1987, Vol. 9, no. 3.
- Sosnowski Andrzej, „Ah... Roussel”, w: tegoż, „*Najrzykowniej*”, Wrocław 2007, s. 136–152.
- Sosnowski Andrzej, *Nouvelles impressions d'Amérique*, w: tegoż, *Pozytywki i marienbadki (1987–2007)*, Wrocław 2009, s. 48–141.
- Sosnowski Andrzej, *Po kolacji*, w: Roussel Raymond, *Locus Solus*, tłum. A. Wolicka, Warszawa 2017, s. 326–336.
- Sosnowski Andrzej, *poems*, Wrocław 2010.
- Sosnowski Andrzej, *Trawers*, Wrocław 2017.
- Sosnowski Andrzej, Gutorow Jacek, *Trop w trop*, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, wyb., oprac. i wstęp G. Jankowicz, Wrocław 2010, s. 49–56.

- Sosnowski Andrzej, Maciejewski Mariusz, Majeran Tomasz, *50 lat po Oświęcimiu i inne sezony*, w: *Trop w trop. Rozmowy z Andrzejem Sosnowskim*, wyb., oprac. i wstęp G. Jan-kowicz, Wrocław 2010, s. 23–35.
- Sosnowski Andrzej, Mikurda Kuba, *Na szczęście obaj jesteśmy ludźmi dyskretnymi*, Brunner, „biBLioteka. Magazyn Literacki” [online] <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/na-szczescie-obaj-jestesmy-ludzmi-dyskretnymi-brunner/> [dostęp: 20.01.2023].
- Spivak Gayatri Chakravorty, *Czy podporządkowani inni mogą przemówić?*, tłum. E. Majewska, współpraca J. Kutyla, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 24–25, s. 196–239.
- Swoboda Tomasz, *Kolonializm na afiszu. „Impressions d’Afrique” Raymonda Roussela*, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2014, nr 7, s. 1–18.
- Tiffin Helen, *Post-Colonial Literatures and Counter-Discourse*, „Kunapipi” 1987, Vol. 9, no. 3.
- Zadura Bohdan, *Otwarcie*, w: tegoż, *Szkice, recenzje, felietony*, t. 2, Wrocław 2007, s. 255–259.

«Bo gdzież są czarni, złowrodzy czarni, czarni nieujarzmieni?»  
 [«Where Are the Blacks, Ominous Blacks, Untamed Blacks?»]  
 Andrzej Sosnowski's *Nouvelles impressions d'Amérique* as  
 re-writing Raymond Roussel's pieces

SUMMARY

The paper contains a comparative interpretation of Andrzej Sosnowski's *Nouvelles impressions d'Amérique* and two pieces by Raymond Roussel: *Impressions d'Afrique*, and *Nouvelles impressions d'Afrique*. Sosnowski's epic poem is analysed as a postcolonial re-writing of phantasmatic and defective representation of otherness from Roussel's texts. The goal of the article is to describe the mechanisms of complex and multi-layer deconstruction of Roussel's two pieces and to demonstrate the mode in which the author, experiencing otherness, searches muted Others in the colonial imagination of the beginning of the 20<sup>th</sup> c. to allow them to speak their voice and to adopt their perspective. Following Sosnowski, the study discusses the limitations and possibilities of such a project.

KEYWORDS

re-writing, Andrzej Sosnowski, Raymond Roussel, (post)colonialism, representation