

IZABELA BRYJA

Obcy Albert Camus? Przechwycenie jako postkolonialna strategia pisania na przykładzie *Sprawy Meursaulta* Kamela Daouda

W oparciu o literaturę poświęconą kategorii przechwycenia autorka przeprowadza komparatystyczną analizę *Sprawy Meursaulta* Kamela Daouda oraz dzieł Alberta Camusa (zwłaszcza *Obcego* i *Upadku*). Teoria przechwycenia zrekonstruowana na podstawie pism Guy Deborda, Jacquesa Derridy oraz Judith Butler staje się podstawą dla interpretacji literatury postkolonialnej. Celem artykułu jest wskazanie przechwycenia jako jednej z postkolonialnych strategii tworzenia narracji. Według autorki jej istotą jest renegocjacja struktury kanonu i miejsca twórców wyłączonych – ze względu na ekonomiczne, polityczne i kulturowe uwarunkowania – z pełnego udziału w jego współtworzeniu. W pierwszej części artykułu autorka przedstawia podstawowe wyróżniki przechwycenia oraz struktury kanonu literackiego sformułowanej przez Davida Damroscha. Dalej przeanalizowane zostały dwie dialogujące ze sobą narracje literackie. Porównanie usankcjonowanej w kanonie opowieści o morderstwie i procesie Meursaulta Camusa oraz *Sprawy Meursaulta* Daouda ujawnia ściśle związki między dwiema powieściami. W opowieści Daouda odwrócona została narracja o wydarzeniach – w książce dominuje perspektywa ofiary, której wyrazicielem

jest brat zabitego przez Meursaulta bezimiennego Araba. Przeprowadzona analiza prowadzi do wniosku, że przechwycenie utworu kanonicznego i jego rekontekstualizacja jest bardziej rewolucyjnym gestem pisarzy postkolonialnych, pragnących wynegocjować własne miejsce w obrębie kanonu, niż natywistyczne, utopijne odtwarzanie przedkolonialnej przeszłości. Wybór tej strategii pisania świadczy o autorskiej świadomości dwojakiego rodzaju: każda literatura jest iterowalna, a każda rewolucja jest tylko pozornym zerwaniem.

Słowa kluczowe: postkolonializm, przechwycenie, Kamel Daoud, kanon, Albert Camus.

Projekt rewolucyjnego gestu zerwania z kolonialnym doświadczeniem jest utopijny. Każda próba negocjacji z doznaniem przemocy wymusza powtórzenie zanegowanych form. Bunt i opór z konieczności powielają wpisane w struktury władzy pojęcia, wobec których się sprzeciwiają oraz przejmują te same słowa, wobec których się odwracają. Język, za pomocą którego stygmatyzuje się dyskursywne sposoby uprawomocnienia przemocy, w myśl koncepcji „walczących słów” Judith Butler, nosi w sobie równocześnie krytyczny potencjał performatywności, pozwalający wprawić w ruch proces resygnifikacji, niemający początku i końca. Doświadczenie nie zostaje usunięte, ale przeobrażone. Butler pisze więc, że „słowa można cytować na przekór ich pierwotnym intencjom i skutecznie odwracać ich skutki” (Butler 2010, 23) oraz „niepodobna oczyścić język z jego traumatycznej resztki, nie sposób przepracować traumy inaczej niż poprzez żmudny wysiłek związany z kierowaniem biegiem jej powtórzeń” (Butler 2010, 50).

Strategia przepisywania kanonicznych dla literatury zachodnioeuropejskiej utworów stanowi chętnie podejmowaną przez twórców postkolonialnych próbę polemiki zarówno z samym kanonem oraz partykularnymi sposobami reprezentacji ludności natywnej, jak i z formami językowymi, które wytwarzają i podkreślają istnienie różnicy między skolonizowanymi a kolonizatorami, czy sposobami wprowadzenia dystansu między centrum a peryferiami. Przechwycenie cudzego języka i opowieści daje możliwość negocjacji własnego miejsca w ogólnoswiatowej wymianie kulturowej zdeterminowanej przez kapitalizm. Każde przechwycenie – postkolonialne, feministyczne, estetyczne, formalne – jest działaniem wytwarzającym tożsamość, ponieważ podważa istniejącą władzę języka i pozwala jej znaczyć w nowej konfiguracji. Dla zaangażowanych teorii szczególnie ważne są próby zmiany rzeczywistości, układów społecznych i tożsamości (kobiety, dziecka, osoby nieheteronormatywnej, skolonizowanego, kolonizatora), a także ilościowych stosunków produkcji literackiej i kulturowej w ogóle. Stawka w przypadku przechwycenia kolonialnych wzorców jest wysoka, ponieważ – zgodnie z optyką Butler – akt mowy pozwala przepracować traumatyczne doświadczenia (Butler 2010, 52). Terapeutyczna właściwość pisarstwa polegałaby na zmienianiu sposobów odniesienia do pozostałości po kolonizatorze i budowaniu pozytywnych projektów tożsamościowych. Nie sugeruję, że kontekst pisarstwa postkolonialnego sprawia, że strategia literackiego przechwycenia funkcjonuje na zupełnie zmienionych warunkach, a inne sposoby pisania nie mogą negocjować władzy języka poprzez przejęcie cudzej mowy, ale – być może – każde pisarstwo, które podejmuje próbę podważenia relacji centrum – peryferia, włączenie

Każde przechwycenie – postkolonialne, feministyczne, estetyczne, formalne – jest działaniem wytwarzającym tożsamość, ponieważ podważa istniejącą władzę języka i pozwala jej znaczyć w nowej konfiguracji.

– wyłączenie, oryginał – kopia, lepsze – gorsze, znane – obce poprzez przechwycenie, przejmuje potencjał postkolonialny. Aby przywołać kilka przykładów najczęściej komentowanych literackich przechwyceń: John Maxwell Coetzee w powieści *Foe* przetworzył *Przypadki Robinsona Crusoe* Daniela Defoe, Aimé Césaire *Burzę* Williama Szekspira w *Une Tempête*, Kamel Daoud *Obcego* Alberta Camusa w *Sprawie Meursaulta*.

Przechwycenie jako forma negocjacji władzy

Stosunek między źródłem przechwycenia a samym przechwyceniem nie daje się w prosty sposób sproblematyzować. Nazwanie dzieła dialogującego z kanonem odpowiedzią na niego wprowadza je w hierarchiczną zależność, w której pozycja tekstu kanonicznego tylko się umacnia, ponieważ jako centrum staje się punktem wyjścia dla jakiegokolwiek narracji. Miejsce tekstu odpowiadającego podkreśla istnienie imperialistycznego, dominującego dyskursu, wobec którego dany utwór jest peryferyjny (Thieme 2001, 12). Relacje dwóch dzieł można zamiast dialogicznością charakteryzować raczej mnogością współwystępujących procesów. Natalia Palich proponuje dwa sposoby działania tej intertekstualnej relacji: „poziomu nieprawidłowych znaczących tekstu pierwotnego oraz zmiany optyki przyjętej przy podejmowanych w nim rozważaniach” (Palich 2012, 24). Przepisywanie kanonu może być według badaczki rodzajem rewizji bądź też zmiany perspektywy. Gesty przechwycenia mogą cechować się większym potencjałem performatywnym wobec tekstu pierwotnego niż dialogiczna odpowiedź. Przyjmują formy od negacji i oporu, przez różnicowanie i próbę poszerzenia centrum, aż po interpretacje tekstu źródłowego, (przy czym każda z wymienionych relacji dokonuje się w zasadzie za sprawą interpretacji).

Problem przechwytywania utworów (fr. *détournement*) sytuuje się w kontekście wielopoziomowej intertekstualności kultury i plagiatu, który wedle Guy Deborda stanowi naturalną konsekwencję postępu (Debord 2006, 137). Razem z Gilem J. Wolmanem wyróżnił on dwie podstawowe formy przechwyceń, których sens budowany jest w odniesieniu do nowego kontekstu dla przejętego elementu: przechwytywanie „pomniejsze” i „zwodnicze” (Debord 2010, 319). Pierwsze z nich polega na przejęciu elementu o samodzielnie niewielkim znaczeniu, drugie zaś stanowi zawłaszczenie elementu o większym znaczeniu i – za sprawą jego rekontekstualizacji – prowadzi do zmiany jego funkcji. Jak zauważają autorzy *Przechwytywania – instrukcji obsługi* obie kategorie w dłuższych utworach mogą się wzajemnie przeplatać. Ostatecznym celem dla sytu-

acionistów staje się możliwość konstruowania samej sytuacji: „każdy będzie mógł swobodnie przechwytywać całe sytuacje poprzez zamierzone wprowadzanie zmian w determinujących je warunkach” (Debord 2010, 325). Autor *Spoleczeństwa spektaklu* definiuje przechwycenie, wskazując na unieruchomienie cytatu poprzez jego alienację, wyjście poza obręb czasowych i przestrzennych relacji, w których uprzednio funkcjonował (a więc ahistoryczność) oraz antyideologiczny potencjał:

Przechwytywanie to przeciwieństwo cytowania, powoływania się na teoretyczny autorytet, który ulega nieuchronnie zafalszowaniu z chwilą, gdy przekształca się w cytat: fragment wyrwany z kontekstu, unieruchomiony, oddzielony od swojej epoki – globalnego układu odniesienia – i od konkretnego stanowiska, trafnego lub błędnego, jakie zajmował względem tego odniesienia. Przechwytywanie jest płynnym językiem antyideologii. Przejawia się w komunikacji świadomej tego, że sama w sobie nie zawiera żadnej gwarancji, zwłaszcza ostatecznej. Przechwytywanie jest właśnie tym językiem, którego nie można potwierdzić przez odwołanie się do dawnych czy metakrytycznych twierdzeń. Przeciwnie, to jego wewnętrzna spójność i praktyczna skuteczność pozwalają wyłuskać jądro prawdy zawarte w dawnych twierdzeniach. Przechwytywanie opiera się tylko na własnej prawdzie jako krytyce teraźniejszej (Debord 2006, 138).

Debord zauważa, że przechwycenie zawsze oznacza akt przemocy na tekście wyjściowym, ponieważ obala jego porządek, podważa ontologiczną strukturę. Wyrwanie wypowiedzi z kontekstu jest równoznaczne z zafalszowaniem jej znaczeń. Jako takie zawsze prowadzi do resygnifikacji.

Resygnifikację jako immanentną właściwość każdej nowo powstałej wypowiedzi opisywał Jacques Derrida. W *Sygnaturze, zdarzeniu, kontekście* wskazuje na iterowalność – rozumianą jako nieusuwalną powtarzalność, cytatowość oraz istnienie kontekstów, które nie posiadają żadnego zakotwiczenia – jako warunek „normalnego” funkcjonowania tekstu (Derrida 2002, 399). Iterowalność pozwala na nieograniczone narastanie znaków: „każdy znak (...) może zostać *zacytowany* (wyróżnienie J.D.), umieszczony w cudzysłowie; tym samym może oderwać się od każdego kontekstu, który jest już dany, bez końca tworzyć nowe konteksty niemożliwe do wypełnienia” (Derrida 2002, 392). Iterowalność nie jest anormalnym stanem języka ani jego nieproduktywnym powtórzeniem, tylko samym warunkiem jego czytelności. Powtarzalność sprawia, że możliwe jest istnienie tekstu „pod absolutną nieobecność odbiorcy i wszelkich odbiorców” (Derrida 2002, 385) określanym empirycznie. Analogicznie, zniknięcie autora według Derridy nie sprawia, że zanika możliwość odczytania jego tekstów-znamion oraz ich iterowania. Jak

uważa autor *Marginesów filozofii* nie ma takiego utworu, który można by nazwać nieiterowalnym.

Wypowiedź performatywna przeciwstawia się dominującemu dyskursowi i może stać się sposobem na podważenie, a równocześnie uzyskanie władzy. Dimitar Vatsov¹ zauważa, że:

władza performatywu tkwi w jego mocy ponownego wartościowania i zmiany tych pozycji, które powtarza i w których został już wcześniej umieszczony. Na poziomie podstawowym – mikropoziomie konkretnego działania – władza i ponowne wartościowanie są tym samym (Vatsov 2015, 233).

(Mikro)władza polega na zdolności wprowadzenia znaku w obręb nowej semantyki, czyli subwersywnego gestu oporu wobec dominujących, monolitycznych systemów. Vatsov stawia pytania o moc sprawczą podmiotów posługujących się performatywami. Dostrzega zdolność do wykroczenia poza mówienie o performatywie za pomocą kategorii subwersywności i oporu (czego najbardziej charakterystyczną formą są ironiczne i parodystyczne użycia języka) oraz jego potencjał jako suwerennego aktu ustanawiania rzeczywistości (Vatsov 2015, 235). Wylicza zastrzeżenia, jakie wiążą się z przyjęciem takiej perspektywy (jak konieczność pragmatycznego rozumienia pojęcia suwerenności czy wyjście poza metafizyczny naddatek znaczeń), ale zaznacza, że sama sprawczość działania wpisana w performatyw może być podstawą do traktowania go jako gestu suwerennego przekształcania stanu rzeczy.

Tekst przechwytyjący kanoniczne dzieło odsłania własne źródła, wskazuje na kontekst i z tym kontekstem świadomie się łączy (w ramach niejednoznacznych relacji). Na poziomie formalnym powieści przepisujące kanoniczne narracje w wyrazisty sposób wskazują na przechwycony utwór. Ostatecznie jednak dochodzi do wytworzenia tego, co Derrida określa nowym kontekstem. Niemożliwość wyrugowania kontekstu znaku stanowi podstawę koncepcji pisarstwa Rolanda Barthesa – podkreśla on, że artysta jest wolny jedynie w momencie dokonywania wyboru spośród historycznego arsenału użyć języka i form literackich. Tworzenie – nawet w najbardziej rewolucyjnych i awangardowych odsłonach – „pozostaje jeszcze pełne wspomnień swoich uprzednich zastosowań” (Barthes 2009, 24). Autor *Przyjemności tekstu* uważa, że „słowa

1 Vatsov przytacza refleksje Butler na temat mikrowładzy, rozproszonej między performatywami i prezentowanej opozycyjnie względem makrowładzy (instytucji, państwa, prawa). Badacz przyrównuje je do Derridiańskiego ujęcia iterowalności i performatywu. W efekcie dociera do własnego stanowiska: zdolność do przechwycenia, podważenia zastanych struktur oznacza już uzyskanie władzy.

mają drugą pamięć, która w tajemniczy sposób trwa pośród nowych znaczeń” (Barthes 2009, 24). I chociaż mechanizmy działania owej pamięci języka działają według Barthesa jako niemalże mistyczne aksjomaty, oznaczają nieusuwalne trwanie historycznych znaczeń i użyć znaków. Pamięć znaku i jego nowe zastosowanie wchodzi w dialog, którego wynikiem może być negocjacja monolitycznych pojęć kanonu.

Pozycje zajmowane przez pisarki i pisarzy, konkretne utwory literackie w obrębie kanonu, czy sposoby jego formowania, a także sama struktura kanonu są negocjowalne. David Damrosch uważa, że w wyniku postkolonialnych przesunięć w obrębie dyskursu, można ukazać kanon jako trójpoziomą strukturę². Składają się na niego: (1) *hiperkanon*, który jest miejscem dla uznanych, wielkich pisarzy, na stałe znajdujących miejsce w recepcji i nowych omówieniach interpretacyjnych (jak James Joyce, Marcel Proust, William Wordsworth), (2) *antykanon*, czyli grono twórców, którzy nie tworzą w znanych powszechnie językach, kontestują twórców kanonicznych lub sytuują się w obrębie zmarginalizowanej produkcji literackiej danego języka/narodu oraz (3) *kanon cieni* – usuniętych w cień pisarzy (jak Henry Hazlitt, John Galsworthy), zajmujących wcześniej pozycję w ramach *antykanonu* (Damrosch 2010, 370–371). Pozornie może się wydawać, że rozszerzenie struktury kanonu, którą kiedyś można było opisać poprzez dwa poziomy („wielkich” autorów i „pomniejszych” twórców) świadczy o jego demokratyzacji. Okazuje się jednak (co ujawnia chociażby statystyczna analiza Damroscha oparta na indeksie cytowań, zob. Damrosch 2010, 372), że – paradoksalnie – rola „wielkich” autorów została wzmocniona, a twórców „pomniejszych” zmarginalizowana. Klasykom literatury poświęca się zwłaszcza nowe omówienia feministyczne, queerowe, postkolonialne, genderowe, psychoanalityczne, czy nowomaterialistyczne, które rewidują dotychczasowe odczytania. Omawiany problem przepisywania utworu usytuowanego w ramach kanonu jest więc, zgodnie z terminologią zaproponowaną przez Damroscha, rewizją hiperkanonu poprzez antykanoniczne dzieła.

Rewizja ta, chociaż może się wydawać formą mało nowatorską i sil-

2 Rozważania nad kanonem Damrosch rozpoczyna od przywołania *Northon Anthology of World Masterpieces*, czyli antologii literatury światowej wydanej w 1956 roku (Damrosch 2010, 367). Składają się na nią dzieła siedemdziesięciu trzech autorów, wśród których nie ma ani jednej kobiety czy też twórcy spoza kulturalnego centrum (Europy, Ameryki Północnej, starożytnej Jerozolimy). Proces poszerzania recepcji o wykluczonych spoza refleksji historycznoliterackiej pisarki i pisarzy trwał kolejnych kilka dekad (co obrazują kolejne wydania omawianej antologii), lecz dysproporcja nie została zniesiona, a jedynie zmniejszona.

nie uwikłaną w intertekstualne relacje z kanonicznymi utworami, pozwala wytwarzać nowe znaczenia i resygnifikować znaczenia zastałe. Nie stanowi więc jedynie odpowiedzi na narracje kanoniczne. Całkowitą negację pozostałości po kolonizatorze w okresie dekolonizacji (zwłaszcza dokonywanej przez rewolucję) można utożsamić z literacką strategią natywnizmu. Jak ukazała historia i teoria literatury postkolonialnej, natywistyczne próby dotarcia do tradycji przedkolonialnych społeczeństw okazały się projektem w dużej mierze etnograficznym a nie tożsamościowotwórczym. Utopijność oddzielenia historii przed- i pokolonialnej podważała zasadność całkowitej negacji traumatycznego doświadczenia. Natywistyczna produkcja kulturowa pozostawała też najczęściej poza światowym obiegiem i nie wytwarzała performatywnego potencjału. Stąd utwory literackie o subwersywnym charakterze, pozornie mniej niezależne, poprzez odwrócenie porządku opowieści, wprowadzają nowy punkt widzenia.

Odwrócenie porządku opowieści

Sprawa Mersaulta (oryg. *Meursault, contre-enquête*, tj. 'Meursault, kontradochodzenie') Daouda to jedna z najbardziej wyrazistych reprezentacji literackiej strategii przepisywania. Narrator powieści Harun opowiada o własnym życiu podporządkowanym morderstwu Meursaulta nieznanemu z imienia słuchaczowi, który na podstawie zebranych informacji chce napisać rozprawę doktorską. Literackie fikcje i przechwylenia zyskują w powieści status jednej z możliwych narracji o prawdziwych wydarzeniach, narracji w której zapomina się imię ofiary, a zbrodniarz zyskuje nieśmiertelność. Centrum opowieści stanowi próba rekonstrukcji śmierci brata Haruna – Musy – który został w powieści Camusa nazwany „Arabem”, pozbawiony imienia i pochodzenia. Harun prowadzi wspólnie z matką prywatne dochodzenie, aby odnaleźć mordercę, ciało bliskiego, i plażę, na której pozbawiono go życia. Obsesyjne próby przywrócenia tożsamości bratu, ciężenie ku tajemnicy śmierci i absurdowi istnienia oraz obserwacja matczynej, perwersyjnej przyjemności rozpamiętywania żałoby sprawiają, że Harun nie potrafi uwolnić się od figury zamordowanego brata, dopóki sam w symbolicznym akcie zbrodni nie uśmierci przypadkowej ofiary – Francuza chroniącego się na przydomowym podwórzu w trakcie dekolonizacji Algierii.

W debiutanckiej powieści, nagrodzonej Prix des Cinq Continents oraz Nagrodą Goncourtów, algierski prozaik i dziennikarz podstawą przechwylenia czyni *Obcego* Camusa, chociaż można dostrzec także

elementy przejęte z innych dzieł Noblisty – strukturę narracyjną spowiedzi³ (*Upadek*), przepelniony pogardą i obrzydzeniem opis Oranu jako poczwyry, inferna⁴ (*Dżuma*) oraz zarys egzystencjalistycznej postawy bohatera⁵ (*Mit Syzyfą*). Intertekstualność budowana jest także w odniesieniu do mitycznych opowieści, szczególnie tych wywodzących się z religijnych narracji islamu oraz chrześcijaństwa.

Przypowieść o Kainie i Ablu staje się dla Haruna fundamentalną

3 Na bliskość *Sprawy Meursaulta* i *Upadku* wskazywali Maciej Kałuża i Ron Srigley, podkreślając recepcyjną nieobecność związków tych dwóch powieści (Kałuża 2018, 55). Srigley wskazywał, że narracja budowana przez Haruna jest paralelna do opowieści Jeana-Baptiste'a Clamenc'a: jest rodzajem spowiedzi, wyznania czynionego w stronę bezimiennego słuchacza w barze. Sam autor *Sprawy Meursaulta* wskazywał na związki własnej powieści z *Upadkiem*, które manifestują się głównie poprzez religijną tematykę dzieła (Daoud 2016, 128). Religia jest u Daouda strukturą ograniczającą, której nasilenie w muzułmańskiej społeczności doprowadza do aktów niezrozumienia i krytyki, zamknięcia na tajemnicę świata (jako że religia proponuje już gotową wizję, za którą można walczyć), ograniczenia wolności (w powieści jej znakiem są zwłaszcza głośnie i żarliwe modlitwy wykrzykiwane przez sąsiada oraz brak wolności i świadomości własnego ciała kobiet, które uczone są własną cielesność traktować jako grzech).

4 Opisy budzącego odrzę miasta nawracają w powieści stanowiąc swego rodzaju refren. Harun nie odtwarza topografii Oranu, ale często powraca do obrazów miasta, które epatują metaforyką cielesności i seksualności (miasto rozkłada nogi ku morzu i jest symbolem płodności rozumianej jako forma rozwiązłości bardziej niż produktywności), przeludnienia i zamknięcia w przestrzeni (Oran jako więzienie między górami a morzem) oraz metaforyki infernalnej (dzielnice miasta zostają przedstawione jako kolejne piekielne kręgi). Najbardziej przepelniony obrzydzeniem i nienawiścią jest opis Oranu w kończącym powieść monologu Haruna: „wydawało mi się, że groteskowa stolica, która wywała na wierzch swoje bebechy, jest najgorszą zniewagą dla tej nieukaranej zbrodni. Miliony Meursaultów piętrzących się na sobie, zamkniętych między brudną plażą a górą, otumanionych zbrodnią i snem, szturchających się nawzajem z braku miejsca. Boże, jak ja nienawidzę tego miasta, tych okropnych odgłosów przeżuwania, zapachów zepsutych warzyw i zjełczałej oliwy! Ono ma nie zatokę, lecz szczękę.” (Daoud 2015, 148–149).

5 Problemy tożsamościowe Haruna wynikają przede wszystkim z niemożności uwolnienia się od historii brata, oddzielenia własnej egzystencji od rytuału żałoby. Podczas jednej z wizyt na cmentarzu Al-Kattar, podczas której razem z matką odwiedzali pusty grób Musy, niespełna dziesięcioletni narrator relacjonuje swoje przywrócenie życiu: „to tam obudziłem się do życia, wierz mi. Tam zrozumiałem, że mam prawo rozbliżyć w świecie własnym płomieniem – tak, że mam prawo! – mimo mojej absurdalnej sytuacji, która polegała na tym, że musiałem pchać trupa na szczyt góry, zanim znów stoczy się w dół, i tak bez końca” (Daoud 2015, 56–57). Kamieniem wytaczanym przez Haruna na szczyt góry jest trup własnego brata, co – pomimo absurdalności sytuacji albo właśnie dzięki tej absurdalności – staje się podstawą do buntu.

narracją o zbrodni, rodzajem praźródła, w którym zbrodnia jest rozumiana jako akt nieuzasadnionej przemocy. W jej semantyce rudymen-tarną rolę odgrywa ustanowienie dwóch archetypicznych ról związanych z morderstwem – zabójcy oraz ofiary – uosabiających napięcie między władzą, siłą a uległością. Kain jest Mersaultem, a Meursault w powieści Daouda jest wyraźnie wskazanym *pars pro toto* wszystkich kolonizatorów (Daoud 2015, 43). Mit założycielski dla przemocy, za który uznana zostaje starotestamentowa przypowieść, przejmowany jest przez kolejne utwory literackie, w których kluczowa staje się kwestia relacji międzyludzkich oraz człowieczeństwa (Daoud 2016, 131). Algierczyk wskazuje na związki biblijnej opowieści o zbrodni z *Przypadkami Robinsona Crusoe* Daniela Defoe: „wydaje mi się, że mit Kaina i Abla to to samo, co Robinson i Piętaszek. Jest to mit fundamentalny: co zrobić z drugim człowiekiem? Pogrzebać go, zabić, nawrócić, ucywilizować?” (Daoud 2016, 132).

Meursault dokonuje podwójnego gestu negacji względem Musy – pierwszym jest pozbawienie życia, oddanie śmiertelnych strzałów na oblanej słońcem plaży, a drugim pozbawienie imienia, gest dyskursywnej przemocy. Język staje się polem umacniającej hierarchiczną zależność, a równocześnie potencjalnym nośnikiem rewolucyjnej możliwości.

Wiele nawiązań do *Przypadków...* można znaleźć także w debiucie Daouda. Jednym z najważniejszych jest możliwość nazywania i narzucania języka Piętaszkowi rozumiana jako wyraz cywilizacyjnej dominacji Robinsona nad dzikim. Harun zauważa, że zamiast Arabem Meursault powinien być nazwać zamordowanego mężczyznę Czternastkiem, ponieważ to o tej godzinie zastrzelił Musę (Daoud 2015, 11). Nadanie nazwy jest oznaką władzy, która potrafi powołać do istnienia, a równocześnie odebrać prawo do bycia⁶, jak w *Obcym*: „kolonizator od wieków rozszerza swój stan posiadania, nadając nazwy temu, co sobie przywłaszcza, i odbierając je temu, co staje mu na przeszkodzie. Jeśli nazywa mojego brata Arabem, to aby go zabić” (Daoud 2015, 21). Meursault dokonuje podwójnego gestu negacji względem Musy – pierwszym jest pozbawienie życia, oddanie śmiertelnych strzałów na oblanej słońcem plaży, a drugim pozbawienie imienia, gest dyskursywnej przemocy. Język staje się polem umacniającej hierarchiczną zależność, a równocześnie potencjalnym nośnikiem rewolucyjnej możliwości.

Harun uczy się języka francuskiego „by opowiadać zamiast zmarłego”

6 Judith Butler zauważa, że proces nazywania może stać się opresywnie umocowanym aktem przeżywania, nadawania imienia niechcianego, jednakże, jak podkreśla badaczka, każdy akt nazywania odbywa się niezależnie od przedmiotu nazywania. Podmiot czynności nadającej bytowi kształt musi wcześniej sam zostać nazwany. Proces nazywania daje się więc oglądać jako nieustanny cykl nadawania mocy ustanawiania nazwy, poszerzania pola władzy. Butler uważa więc, że „każde wezwanie powołuje go (podmiot – IB) do bycia, lecz także cieszy się władzą, która ma swe źródła w strukturze wezwania, obdarzającego zarazem podatnością na zranienie i językową sprawczością” (Butler 2010, 41).

(Daoud 2015, 10) oraz uciec od przytłaczającej go mowy matki, opartej na zmysleniach, powtórzeniach, improwizacji i patosie do możliwości wyrażania siebie w języku. Mimo że francuszczyzna jest językiem kolonizatora, daje Harunowi możliwość, aby „nazywać rzeczy i porządkować świat za pomocą własnych słów” (Daoud 2015, 47). Język jest nie tylko opresyjną strukturą, która sankcjonuje ustanawiane i manifestowane formy władzy, lecz także lekko uchyloną furtką, za którą możliwe jest resygnifikowanie uprzednich znaczeń, przechwycenie i opór. Hamza Karam Ally zauważa, że przepisanie *Obcego* koncentruje się na przywracaniu do życia – a więc bycia w języku, posiadania imienia – zamordowanego Musy: „ten prosty akt nazwania rozpoczyna ucłowieczanie Araba, wynosi go ponad prowincjonalną inność i zapomnienie” (Ally 2018, 260). Badacz zauważa, że strategia narracyjna powieści jest wskazówką dla niepodległych społeczeństw dotyczącą sposobów wykorzystywania kapitału pozostawionego przez kolonizatora. Harun deklaruje: „ze starego domu kolonizatorów kamień po kamieniu zbuduję swój dom, swój język. Słowa i wyrażenia zabójcy będą dla mnie jak *porzucona własność*” (Daoud 2015, 10). Performatywna zmiana wymaga więc uznania tego, co zastałe – przynajmniej w punkcie wyjścia – za potencjalnie użyteczne: język kolonizatora można przekształcić w „walczące słowa”, topografię miasta można odmienić (choćby przez zmianę nazw ulic, dzielnic itd.) i przydać jej charakter przestrzeni oswojonej.

Narrator skupia swoją uwagę na problemach związanych z dekolonizacją. Wskazuje, że rewolucja była siłą napędową dla Algierczyków, jednak w momencie kiedy upragnione ideały zostały osiągnięte, nie zostały jeszcze wypracowane nowe wartości i stałe struktury organizacji społecznej i politycznej. Dlatego doszło do zastoju. Rewolucyjne dążenia do niezależności operowały językiem negacji rzeczywistości a nie konstrukcji – z braku pozytywnego programu być może wynika przejęcie religijnych aksjomatów i praw przez zdekolonizowaną Algierię. Narrator alienuje się wobec rewolucyjnego paradygmatu, nie bierze udziału w wyzwaniu kraju mimo młodzieńczego wieku, czego nie mogą zrozumieć śledczy zajmujący się morderstwem dokonany przez Haruna. Sądzenie go za samo morderstwo po okresie bezkarnego zabijania Francuzów wydaje się pułkownikowi śmieszne. Problem stanowi dzień, w którym go dokonano. Jak przekonuje narratora wojskowy, trzeba było zamordować Francuza przed piątym lipca 1962 roku, czyli dniem proklamacji niepodległości Algierii. To jedna z powieściowych sytuacji, w których Harun odczuwa swoją obcość. Kolejną płaszczyzną wyobcowania staje się wstręt do muzułmańskiej religii i modlitwy jako odpowiedzi na lęk przed absurdem. Do doświadczenia religijnego narrator

Porządek opowieści zostaje odwrócony na kilka sposobów. Jeden z najbardziej wyrazistych znaków odwrócenia otwiera *Sprawę Meursaulta* – powieść zaczyna się od zdania „mama żyje do dziś”. Zmienia się narrator i perspektywa narracji. Harun wypowiada się nie tylko w imieniu ofiary morderstwa, aby przejąć Camusowską narrację prowadzoną z punktu widzenia Meursaulta, lecz także w imieniu Algierczyków (tak jak kolonizatorzy zostali nazwani Meursaultami, tak Algierczyków można by nazwać Harunami bądź Musami).

zbliża się najpełniej w kontakcie z ukochaną kobietą, przeczuwając znaczenie boskości. Harun wspomina: „Być może dawno temu mogłem dostrzec coś z boskiego porządku. To oblicze miało barwę słońca i płomień pożądania. Była to twarz Marjam” (Daoud 2015, 150). Znajomość z ukochaną Francuzką urywa się, nie dając bohaterowi możliwości spełnienia. W swoim wyobcowaniu Harun przypomina ostatecznie Meursaulta, który dystansuje się wobec religii, polityki, prawa i miłości.

Porządek opowieści zostaje odwrócony na kilka sposobów. Jeden z najbardziej wyrazistych znaków odwrócenia otwiera *Sprawę Meursaulta* – powieść zaczyna się od zdania „mama żyje do dziś”⁷. Zmienia się narrator i perspektywa narracji. Harun wypowiada się nie tylko w imieniu ofiary morderstwa, aby przejąć Camusowską narrację prowadzoną z punktu widzenia Meursaulta, lecz także w imieniu Algierczyków (tak jak kolonizatorzy zostali nazwani Meursaultami, tak Algierczyków można by nazwać Harunami bądź Musami). Zamienione zostają role kolonizatora i kolonizowanego. To kolonizowany staje się podmiotem odwracającym opowieść o dobrodziejstwie, dziejowej konieczności czy religijnym posłannictwie misyjnym kolonizatora, ukazując ich wątpliwą wartość jako argumentu uprawomocniającego kolonialną zależność. Harun zauważa, że w dzielnicy, którą zamieszkiwał „było się muzułmaninem, miało się imię, twarz i zwyczaje”, kolonizatorzy byli natomiast postrzegani jako obcy, nazywani „rumimi” (Daoud 2015, 70). Perspektywa arabska podważa monolityczną hierarchię swojego i obcego, gorszego, który zlewa się w oglądzie kolonizatora w bezosobową masę „arabskości” czy „murzyńskości”. Odwrócony został także sam kierunek opowiadania. To powoduje, że *Sprawa Meursaulta* zwraca się ku poszukiwaniom prairódeł, początku opowieści, odkrywanego w mitycznych strukturach. Harun objaśnia bezimiennemu słuchaczowi: „ta historia powinna być przepisana, w tym samym języku, ale od prawej strony do lewej” (Daoud 2015, 14), jak w arabskim sposobie notacji. Swoją opo-

7 Inicjalne zdanie *Obcego* Camusa w polskim przekładzie brzmi „dzisiaj umarła mama” (Camus 2018, 5). Odwrócenie dokonało się więc przede wszystkim w relacjach: życie – śmierć, byt – niebyt, pamięć – niepamięć. To zmiana nieprzypadkowa: postkolonialne społeczeństwa pragną zaznaczyć swoją obecność, odzyskać głos, uczestniczyć w ogólnoświatowej wymianie kulturowej.

Poza rozpoczęciem, odwrócone zostało także zakończenie *Obcego*. Powieść Camusa kończy się zdaniem: „Aby wszystko się spełniło, abym poczuł się mniej samotny, pozostawało mi życzyć sobie, by w dniu egzekucji przyszło wielu widzów i by przyjęli mnie okrzykami nienawiści” (Camus 2018, 84). Daoud zamyka *Sprawę Meursaulta* zdaniem „Ja też chciałbym, żeby u mnie widzów było wielu i żeby ich nienawiść okazała się dzika” (Daoud 2015, 154).

wieść o powrocie do źródła przyrównuje do naszkicowanej ołówkiem ławicy łososi, które przemieszczają się pod prąd (Daoud 2015, 10).

Wytworzenie alternatywnej historii względem narracji przynależących do kanonu jest strategią bardziej otwartą na renegotjowanie pozostałości po językach i ideach kolonizatora niż skrajne formy negacji, które dążą do odtworzenia mitycznej kultury okresu przedkolonialnego. Narzucone dziedzictwo jest nieusuwalne, co w swoich utopijnych poszukiwaniach niezmaconej kultury pomijają natywiści, jednak pozostaje możliwość jego przechwycenia i przenicowania. Przejęcie nie tylko nie jest plagiatem, jak przekonywał Debord, ale każdorazowo ujawnia swój subwersywny potencjał. Pozwala utrwalone w języku opresywne dyskursy przemienić w „walczące słowa” i – w wyniku przepracowania traumy – nadać im nowe znaczenia.

Przechwycenie kanonicznego utworu literackiego przez pisarzy postkolonialnych, poza podważeniem partykularnych (językowych czy konceptualnych) sposobów reprezentacji ludności tubylczej, rozszczelnia samą strukturę kanonu, wprowadza – by posłużyć się pojęciem Damoscha – antykanoniczną kontrnarrację. Komparatysta przekonuje, że dzieła antykanoniczne po chwili usuwają się w cień, a ich potencjał nawiązania dialogu z tekstem o względnie stabilnej pozycji w strukturze kanonu jest stosunkowo nikły. Jest jednak za wcześnie, aby móc odnieść tę hipotezę do postkolonialnych utworów antykanonicznych – upłynęło zbyt mało lat od powstania postkolonialnych narracji przechwyceniowych (a nawet samej dekolonizacji poszczególnych nacji), by dało się zrewidować status tychże w obrębie „hiperkanonu”.

Strategia przechwycenia pozwala pisarzom podważyć istniejący układ sił. Daoudowi udaje się odwrócić semantykę opowieści o Meursault: w centrum narracji znajduje się bezimienny w oryginalnej opowieści Arab, któremu przywraca się imię i tożsamość; głos zabiera skolonizowany, który przejmuje język kolonizatora (a także inne pozostałości po jego odejściu z Algieru, poczynając od domostwa) – francuski, aby móc poznać prawdę o morderstwie własnego brata; zmienia się podstawa oceny (nie)moralności Meursaulta: u Camusa zabójca jest sądzony za pozornie nieznaczące incydenty (papierosa, brak łez czy drzemkę w trakcie czuwania przy grobie matki), u Daouda Meursault jest oskarżony o morderstwo. O odebranie istnienia są też oskarżeni wszyscy, którzy przekazywali opowieść o zbrodniarzu i pozbawionym imienia Arabie. To milczenie przerywa Harun. W jego proteście pobrzmiwają jak echo mity fundujące europejski etos i literackie narracje wyjęte z kanonicznego piedestału.

Strategia przechwycenia opiera się na zatem na dwojakiego rodzaju

świadomości: niezbywalnego iterowania się tekstów literackich (intertekstualność, cytatowość, ironia i powtórzenie przestają być oznaką braku oryginalności tekstu: ocena utworu nie opiera się na kryterium nowatorstwa, a na sposobie, w jaki dzieło literackie przetwarza pierwotne formy kulturowe, nadając im nowe znaczenia) oraz pozorności rewolucyjnego gestu negacji, czyli przeświadczenia – wyniesionego niejednokrotnie z historycznych zjawisk związanych z procesami dekolonizacji – że negacja nigdy nie jest w stanie unieważnić uprzedniego stanu rzeczy. Z tej podwójnej wiedzy wyłania się świadoma własnych ograniczeń i możliwości literatura postkolonialna.

Wykaz literatury

- Ally, Hamza Karam. 2018. „The Stranger and The Other. Radical Alterity in Albert Camus’ *The Stranger* and Kamel Daoud’s *The Meursault Investigation*”. *Otherness: Essays and Studies* 6 (2): 259–280.
- Barthes, Roland. 2009. *Stopień zero pisania oraz Nowe eseje krytyczne*. Tłum. Karolina Kot. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Butler, Judith. 2010. *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*. Tłum. Adam Ostolski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Camus, Albert. 2018. *Obcy*. Tłum. Marek Bieńczyk. *Literatura na Świecie* 7–8: 5–84.
- Damrosch, David. 2010. „Literatura światowa w dobie postkanonicznej i hiperkanonicznej”. Tłum. Anna Tenczyńska. W *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*, red. Tomasz Bilczewski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Daoud, Kamel. 2015. *Sprawa Meursaulta*. Tłum. Małgorzata Szczurek. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Daoud, Kamel. 2016. „Ludzie, którzy wychodzą od absurdu, kreują sens”. Rozmawia Maciej Kałuża. *Estetyka i Krytyka* 40: 127–136.
- Debord, Guy i Gil J. Wolman. 2010. „Przechwytywanie – instrukcja obsługi”. Tłum. Marcin Adamczak. W *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers. Kraków: Universitas.
- Debord, Guy. 2006. *Spoleczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*. Tłum., wstęp i komentarz Mateusz Kwaterko. Warszawa: PIW.
- Derrida, Jacques. 2002. „Sygnatura, zdarzenie, kontekst”. Tłum. Janusz Margański. W Derrida, Jacques. *Marginesy filozofii*, Warszawa:

Wydawnictwo KR.

- Kałuza, Maciej. 2018. „The Narrative of The Meursault Investigation: Is it the Story of The Stranger, Told by Clamence’s Double?”. *Journal of Camus Studies* 2017, red. Peter Francev: 55–66.
- Palich, Natalia. 2012. „Wyzwoleni z tradycji? Literatura i krytyka postkolonialna wobec kanonu”. W *Tradycja współcześnie – repetycja czy innowacja?*, red. Anna Jarmuszkiewicz, Justyna Tabaszewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Thieme, John. 2001. *Postcolonial con-texts. Writing back to the canon*. London – New York: Continuum.
- Vatsov, Dimitar. 2015. „Performatyw: suwerenna władza zamiast subwersji? (Austin, Derrida, Butler)”. Tłum. Weronika Szwebs. *Prze-strzenie Teorii* 23: 217–240.

IZABELA BRYJA – teoretyczka i historyczka literatury, doktorantka w Kolegium Doktorskim Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się postkolonialną teorią literatury i współczesną literaturą światową.

Dane adresowe:

Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Polskiej
Pl. Nankiera 15b
50-140 Wrocław
email: izabela.bryja@uwr.edu.pl

Cytowanie:

Bryja, Izabela. 2019. „Obcy Albert Camus? Przechwycenie jako postkolonialna strategia pisania na przykładzie *Sprawy Meursaulta* Kamela Daouda”. *Praktyka Teoretyczna* 4 (34): 239–254.

DOI: 10.14746/prt2019.4.11

Author: Izabela Bryja

Title: Is Albert Camus a stranger? *Détournement* as a postcolonial strategy of writing in Kamel Daoud’s *The Meursault Investigation*.

Abstract: The author makes a comparative study of *The Meursault Investigation* by Kamel Daoud and Albert Camus’ works (especially *The Stranger* and *The Fall*) based on the literature describing the category of *détournement*. The theoretical basis of

the notion of *détournement* is reconstructed from the works of Guy Debord, Jacques Derrida and Judith Butler and it becomes the basic category in the interpretation of postcolonial literature. The main aim of the article is to highlight the importance of this category as one of the strategies of postcolonial writing. The author claims that the purpose of using interception in literature is to renegotiate the structure of the canon and position of writers excluded from its structure because of economic, political and cultural conditions. In the first part of the article, the author points out the essential differentiators of *détournement*. She introduces the formula of the structure of the literary canon created by David Damrosch. Next she analyses two literary narrations dialoguing with each other. Comparison of the canonical story about Meursault's murder and trial by Camus and *The Meursault Investigation* by Daoud reveals a strict relation between these novels. In Daoud's story, the narration is inverted—the perspective of a victim, which is expressed by the brother of nameless Arab, dominates in the book. The analysis ends with the conclusion that *détournement* of a canonical work, and its recontextualization, is a more revolutionary gesture, made by postcolonial writers, who want to renegotiate their position in the structure of the canon, compared to nativist, utopian reproduction of the precolonial past. The choice of this particular strategy of writing confirms the truth of two claims of which Daoud is aware (as evidenced in novel): first, that every literary work is iterable and, second, that every revolution is only an apparent renouncement.

Keywords: postcolonialism, *détournement*, Kamel Daoud, canon, Albert Camus.