

Instytut Literatury i Nowych Mediów

Uniwersytet Szczeciński

Recenzja rozprawy doktorskiej magister Agaty Mrowińskiej zatytułowanej „Trzecia przestrzeń w literaturze. Twórcza synteza tradycji literackich Starego i Czarnego Kontynentu w prozie karaibskiej po roku 1960 (na przykładzie powieści Patricka Chamoiseau, Simone Schwartz-Bart i Namba Roya)”

Autorka rozprawy „Trzecia przestrzeń w literaturze” analizuje i interpretuje zjawisko dla siebie fascynujące, a fascynacją tą chce zarazić czytelnika. Wynikają z tego dwie konsekwencje dla przedstawionej pracy, pierwsza to godny pochwały entuzjazm wobec badanego fenomenu kulturowego i literackiego, pełna zaangażowania dociekliwość interpretacyjna, uważny dyskurs kulturowy, historyczno- i teoretycznoliteracki. Autorka dąży do wyjaśnienia i zinterpretowania każdego ważnego dla swoich odczytań zdarzenia, znaku, słowa, gestu, które czynią badane teksty wyjątkowymi (arcy)dziełami literackimi i kulturowymi. Drugą konsekwencją – bezpośrednio wynikającą z fascynacji – jest próba wpisania wirtualnego czytelnika badanej literatury do magicznego kręgu innej kultury, która przekształca się w swego rodzaju matrycę do odczytywania zawikłań globalnego świata. Niewątpliwie przestrzeń kulturowa Karaibów jest soczewką wielu interesujących zjawisk – przede wszystkim dialogów kultur wymykających się tradycyjnym ujęciom literackim i językowym, tygłem wielojęzycznych wypowiedzi, które domagają się wysłuchania, ale i tygłem ścierania się politycznych i społecznych porządków, postkolonialnych zależności i należności. We wstępie swojej rozprawy Autorka stawia tezę, iż „To, co obrazują współczesne Karaiby, pozwala podważyć i przemyśleć na nowo także naszą wspólną przeszłość i przekonania o zasadach rządzących relacjami międzykulturowymi, a także o samej istocie kultury” (s.8). Powrócę do tej tezy, bo wydaje mi się, że wzmocniłoby ją nieco inne sprofilowanie zagadnień analitycznych pracy. Uwagi, które poczynię, mają jednak bardziej charakter dyskusji niż krytyki, nie mam bowiem wątpliwości, że przeczytałam – z niemałym pożytkiem – rozprawę istotną,

odstaniającą ważne aspekty funkcjonowania literatury i oratury, co chciałbym na wstępie mocno podkreślić.

Praca podzielona jest na trzy części, pierwsza to wprowadzenie zawierające podstawowe dla pracy tezy i omówienie polskiego stanu badań, druga to eksplikacja teoretycznych, historyczno-literackich i kulturowych podstaw pracy, trzecia zaś przynosi analizy i interpretacje trzech wybranych tekstów literackich. Symetria ta jest jednak nieco zwodna, lektura całości przekonuje, że głównym bohaterem pracy jest Patrick Chamoiseau, zwłaszcza, że rozprawa zwieńczona jest aneksem zawierającym istotny dla pracy przekład fragmentu powieści *Solibo Magnifique* tego właśnie autora oraz omówienie jego najnowszej powieści poświęconej Karaibom i literaturze wyrażającej ich kulturowe i tekstowe uwikłania.

W centrum swojej refleksji teoretycznej Autorka stawia koncepcję *Tout-Monde* Eduarda Glissana, przywołując także dwa zasadnicze nurty badań kultury i literatury Karaibów – badania ekokrytyczne i postkolonialne. Te drugie dominują jej dyskurs, chce nie tylko „przedstawić fragment postkolonialnej rzeczywistości”, ale i „w przestrzeni języka polskiego [ją] ukontekstować” (s. 11), co wydaje mi się zdaniem tyleż ambitnym, co nie do końca w pracy zrealizowanym i to nie tylko z powodu braku wielu przekładów (a tu „pokrzywdzeni” zostają zwłaszcza autorzy dwóch pozostałych tekstów Schwarz-Bart i Roy – na przykład na ss. 220-223 mamy długie cytaty z oryginałów, których obecność w takiej formie nie do końca uzasadnia analiza; zdarzają się też w pracy usterki edytorskie, na s. 30 czytelnik zapoznaje się z cytatem z eseju Chamoiseau w przekładzie polskim, bo na stronie następnej dokończyć czytać ten sam cytat po francusku). Do tego wątku także powrócę, nie tyle by wytykać niedostatki, ile raczej by otworzyć dyskusję nad tym, co i dlaczego uważamy za własne lub obce, i w jaki sposób porównujemy to, co uważamy za własne z tym, co jawi się nam jako obce.

Trzeba podkreślić, że Autorka interpretuje zagadnienie w polskiej tradycji badań literackich dotychczas słabo rozpoznane – z czego zdaje sumiennie relację w drugim podrozdziale swego wprowadzenia – nadto bada je w sytuacji, w której na bieżąco pojawiają się nowe opracowania i tłumaczenia, których nie jest już w stanie uwzględnić (m. in. numer „Literatury na Świecie” z końca ubiegłego roku poświęcony Antylom), zrozumiął jest więc referujący ton sporej partii części II pracy poświęconej „Teorii trzeciej przestrzeni”. Przywołując znaną metaforą „rozbitej wazy” karaibskiego Noblisty Dereka Walcott’a: „Sztuka Antyli to restaurowanie naszej zniszczonej historii, zestawianie skorup naszego słownika,

naszego archipelagu, który staje się synonimem fragmentów oderwanych od pierwotnego kontynentu” (s. 18), Autorka dopełnia ją wizją „trzeciej przestrzeni” Homima K. Bhaby, czyli „międzykulturowej płaszczyzny przekraczającej podziały językowe, obyczajowe i artystyczne w akcie twórczego, synkretycznego działania na poziomie społeczno-kulturowym” (s. 18). Wreszcie łączy koncepcje Bhaby z wizją Glissana, by przejść do charakterystyki karaibskiej trzecioprzestrzenności począwszy od geografii przez ekonomię po figury wyzwolenia i monumenatlizowania karaibskiego krajobrazu, wreszcie zagadnienie dla jej pracy najważniejsze – koncepcję literatury mówionej/przedstawianej – oratury.

Na ogół elokwentnie, kompetentnie i barwnie, a także w wielu miejscach bardzo wnikliwie Autorka prowadzi dyskurs teoretyczny. Na szczególne uznanie zasługuje wywód poświęcony pojmowaniu literatury oralnej w podrozdziale piątym części II, pewne moje zastrzeżenia budzi jedynie porcja krytyki, jaką obdarzeni zostali pierwsi autorzy teorii oralności (s.64-66). Starając się zachować swoje zdanie i często wchodząc w udane polemiki (na przykład analizując pojmowanie folkloru) w tym miejscu Autorka chyba powtarza krytykę twórców nowszych koncepcji nie zważając, że np. sam Walter Ong zastrzegął, iż opiera swe badania przede wszystkim na „kulturach Zachodu”, a w jego przekonaniu „oralność i piśmienność pozostają w dużej mierze sprawą otwartą” (W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola. Warszawa 2011, s. 231). Zakończenie jego przełomowego dla badań oralności studium kończy się zaś zdaniem, którego nie powstydziliby się badacze oratury Karaibów: „Dynamika oralności – piśmienności pełni wchodzi we współczesną ewolucję świadomości, zarówno powiększając interioryzację, jak – otwartość” (Ong, s. 261). To Ong także wskazał i przeanalizował istotę powtórzeń (redundancji) w tradycji oralnej i zaskakiwać może przywołanie paru zdawkowych uwag na ten temat badacza nigeryjskiego Isidore’a Okpewho w przypisie 647 (s. 228). Zrozumiałym jest, że badania Okpewho dotyczące literatury mówionej w Afryce są znacznie bliższe materiałowi analizowanemu w pracy i w wielu miejscach przekraczają badania Onga, ale też w wielu są w nich zadłużone.

W dyskurs teoretyczny Autorka wprowadza, trochę mimochodem, swoje przekłady kluczowych terminów. W żaden jednak sposób nie komentuje swoich wyborów i nie dyskutuje niuansów – czego można by się spodziewać po niezwyklej wrażliwości na tekst i na wszelkie jego kulturowe konotacje zaprezentowane w dyskursie pracy. Zatrzymajmy się na chwilę przy koncepcji Glissana, bo tu znajdują się pierwsze ślady polskiego „ukontekstowania”, które

mnie szczególnie w pracy interesują, a także pierwsze problemy z pojmowaniem przekładu, teoretycznie w pracy zaniedbanego (a rzucające tu i ówdzie uwagi krytyczne, np. o „nietrafionym podejściu w tłumaczeniu afrykańskiej epiki oralnej” (s.77) pogłębiają wrażenie doraźności; czytelnik rad byłby się dowiedzieć, jakie konkretne zarzuty stawia doktorantka autorom *Eposów Czarnej Afryki* i co z tego wynika dla jej własnego przewyższania trudności translatorskich). Trudno znaleźć problematykę przekładu nie tylko w spisie treści, ale i w samej treści pracy, a to wszak ważna część trzeciej, o ile nie czwartej w tym kontekście, przestrzeni kulturowej. Z punktu widzenia polskiego czytelnika przestrzeń najważniejsza, bo umożliwiająca zrozumienie.

Tak więc polski czytelnik dowiadyuje się, że np. *Toute-Monde* to Cały-Świat (w przekładzie Józefa Kwaterki to Cało-Świat), i zapewne rad by się dowiedzieć, dlaczego Autorka zdecydowała się na taką formę, zachowując przy tym łącznik, i dlaczego w kluczowych miejscach pracy porzuca jednak swój przekład, by na przykład konkluzję swego wywodu dotyczącą znaczenia analizowanych tekstów ująć następująco: „Szczegółność karaibskiej tożsamości staje się w tym przypadku wzorcem, w którym czytelnik przygląda się samemu sobie, swojemu otoczeniu, by innego lepiej zrozumieć i podwoić autorski gest tworzenia przestrzeni, przyjmując u siebie ocalane w sferze *Tout-Monde* kulturowe ślady” (s. 241). Przywołuję ten właśnie cytat spośród wielu innych, bo jest on zarazem podważeniem konieczności tłumaczenia kluczowych terminów, „udomawiania ich”, a jednocześnie reprezentuje postulatyczny ton pracy – Autorka nie zdradza skąd wie, że czytelnik „podwaja autorski gest” „przyjmując u siebie [...] ... ocalane ślady”. Bardziej frapującym zagadnieniem jest wprowadzenie nazwy Opowiadacza dla centralnej literackiej figury prezentowanych opowieści. Tu zaczyna się problem z podobieństwem (i niepodobieństwem językowym i kulturowym). W kontekście literackim „opowiadacz” brzmi niezbyt fortunnie po polsku (i może o to chodziło, ale tego nie wiemy, bo Autorka w żaden sposób nie komentuje swoich wyborów; może nieco lepiej brzmiałaby forma imiesłowowa: opowiadający?). Kwaterko stosuje pojęcie lepiej osadzone w polskiej kulturze literackiej „gawędziarz”, do pomyślenia zapewne byłby jeszcze na przykład forma „bajarz” (rozumiem, że nakładają się one na pojęcia naszej zapoznanej kultury, ale wychodząc od podobieństw można by wskazać i różnice). W przywoływanej literaturze przedmiotu pojawia się także określenie „pieśniarz” (A. B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski. Warszawa 2010), sama Autorka zaś – choć nie

wiem, czy to nie automatyzm analogiczny do zastosowanej już formy „opowiadacz” – stosuje w innym miejscu pracy pojęcie „śpiewacz” (s.160). Kolejnym wprowadzonym terminem jest „błąkacz”, a tu pojawia się problem nieco inny. Słowo zapomniane zapewne przez większość współczesnych użytkowników języka polskiego istniało w dawniejszej polszczyźnie. Jeszcze *Słownik Języka Polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego podaje je jako synonim tułacza (a ten zapewne lepiej brzmiałby dla współczesnego polskiego ucha). „Błąkacz” pochodzący od czasownika „błąkać” oznacza jednak osobę błąkającą się bez celu, a nawet poza rozumem (obłąkanie ma ten sam rdzeń). Tymczasem w badanej literaturze wyraźnie chodzi o postać, której skomplikowana wędrówka ma na celu kolejno podejmowane próby zrozumienia świata (cóż, że nigdy nie ukończone), a nie bierne, bezrozumne poddanie się losowi (por. cytata z *Poetics of Relation* Glissana zamieszczony na s. 25). Wbrew pozorom to ważna kwestia, skoro wszyscy w metaforycznym postulacie zamykającym pracę, mamy się „błąkaczami” stać. Dobrze, gdy czytelnik rozumie, kim się staje i dlaczego.

Można by oczywiście podać i inne przykłady zawikłań translatorskich (a zawsze je znajdziemy w przypadku przekładu i, podkreślam raz jeszcze, nie o to mi idzie, że są dyskusyjne, ale o to, że nie ma dyskusji, która przekonywałaby czytelnika do takiego właśnie wyboru polskich odpowiedników ważnego dyskursu), do takich zawikłań należy także pozostawianie pewnych pojęć w języku oryginału, zarówno w wywodzie teoretycznym pracy, jak i w prezentowanych tłumaczeniach. Decyzja to ważna, i ona także winna być wyjaśniona, by „czwarta” – polska – przestrzeń funkcjonowania literatury karaibskiej nie została zlepkiem przypadkowych decyzji translatorskich (a wierzę, że tak nie było).

Problemy z nagięciem polszczyzny do nowego typu literackiej wypowiedzi, łączą się z problemami recepcji tejże wypowiedzi. Autorka zakłada pewien stan idealny: oto wszyscy czytelnicy podzielą jej entuzjazm i dadzą się pochłonąć fascynującej karaibskiej „trzecioprzestrzenności”. Być może z tego założenia wynika i ta decyzja translatorska, by w załączonym w aneksie fragmencie przekładu powieści *Solibo Magnifique* nie objaśniać w przypisie żadnego pojęcia oryginału karaibskiego (zgoła inaczej postąpił Jacek Giszczak tłumacz innego fragmentu tej powieści drukowanego w „Literaturze na Świecie” 2022, nr 11-12, s. 14-30 – „Solibo Wspaniały” ). Ale może czytelnik przytłoczony niezrozumiałymi zwrotami i zwyczajami, po prostu porzuci lekturę jako dziwaczną? A odczucie dziwaczności (i obcości) rozciągnię na cały świat przedstawiony, który wydaje się nie mieć punktów wspólnych z tym,

jak doświadcza świat i opowieść o nim współczesny czytelnik innego regionu świata, o innej historii i innej wrażliwości na słowo mówione i pisane? Można oczywiście powiedzieć jak Lem:

To, czy Czytelnik będzie się DOSTATECZNIE STARAŁ, to nie jest NASZA RZECZ. Milcząco przyjętym, nieporuszonym, oczywistym, bezwzględny założeniem wszelkiej kreacji jest odbiorca OPTYMALNY, aktywny, PODDANY zarazem tekstowi, czyli u f a j ą c y mu: jeśli jest coś słabo wyakcentowane, to widać MIAŁO takie być, a jeśli jest do znużenia dokładne, to widać ta własność także się tekstowi należała i trzeba w niej szukać o s o b n e g o znaku, sensu, wskazania. Jednym słowem, ŻADNEJ ULGOWEJ TARYFY, żadnych UŁATWIEŃ, żadnego SPRZYJANIA CZYTELNIKOWI (żeby się nie odstręczył, żeby się nie znudził, żeby nie zrezygnował) [...] NIE UŁATWIAĆ [...]” (S. Lem, *Sława i Fortuna. Listy do Michaela Kandla 1972–1987*, Kraków 2013, s. 233)

ale już jego tłumacz Michael Kandel był znacznie mniej kategoryczny w obliczu konkretnych wyborów, których musiał dokonać oraz w obliczu rynku, na którym swoje tłumaczenia musiał zaprezentować. Wobec braku deklaracji Autorki co do zasad jej własnych przekładów, można tylko zgadywać, jaką pozycję przyjmuje. Bliższy jest jej zapewne biegun wyobcowania niż udomowienia, ciągle jednak nie wiemy dlaczego. Można by przecież spróbować, począwszy od refleksji nad używaniem języka, pokazać w analizie punkty zbieżne naszego zadomowionego doświadczenia świata i tego przy pierwszej lekturze tak innego. Muszę przyznać, że tego najbardziej zabrakło mi w pracy, prób ustanowienia płaszczyzn porozumienia – poza jedną: sprawczością czytelnika, który staje się podmiotem w procesie wyjątkowego kształtowania „czasoprzestrzenności”. Być może po prostu zabrakło czasu na wyciągnięcie wniosków ze wskazanych przecież w pracy wspólnych elementów kulturowych. Mimochodem rzucona uwaga „niech martynikański Solibo przywoła i przekształci coraz słabiej pamiętany obraz zakopiańskiego Sabały” (przypis 372, s. 116) nie znajduje żadnego rozwinięcia w pracy, a zapewne analiza podobieństw i różnic wiele dałaby i Autorce, i polskiemu czytelnikowi. Podobnie jak rozwinięcie wskazanych podobieństw: uczczenie i opłakiwanie zmarłego jest nam wszystkim kulturowo bliskie, czy mieszkamy na Martynice, czy w Małopolsce (choć przekalkowana z francuskiego „weneracja” (s. 139), będzie po polsku oznaczała ogólny szacunek i poważanie, a nie konkretną uroczystość żałobną *Vénééré*). Wielokrotnie wskazywane w pracy elementy karnawalizacji wspólne są różnym kulturom i także wydają się czynić świat odległy bliskim, a bogata tradycja gawędy (nie tylko w Sabałowym wydaniu) nie przeszkodziłaby w rozumieniu swoistości karaibskich opowieści, ale właśnie pozwoliła wskazać i odczuć różnice; wreszcie porównawcza analiza technik typowych dla światowego postmodernizmu – a to pojęcie pojawia się w pracy jak wytrych, bez żadnej próby

doprecyzowania – pozwoliłoby czytelnikowi na porównanie doświadczeń lekturowych tekstów najnowszych pochodzących z różnych kultur, ale wciąż mających pewne cechy wspólne charakterystyczne dla wielu literatur współczesnych. Nie bez znaczenia byłoby też przywołanie zabiegów modernistów, dla wielu tworzenie jako opowiadanie miało kluczowe znaczenie, a podstawowa technika ustnego opowiadania – powtórzenie – niezbywalny walor tworzenia każdej, zawsze subiektywnej historii. Przywołajmy znamienity fragment *The Making of Americans* Gertrudy Stein (z lubością recytującej ten właśnie passus samodzielnie):

Repeating then is in every one, in every one their being and their feeling and their way of realising everything and every one comes out of them in repeating. More and more then every one comes to be clear to some one. Slowly every one in continuous repeating, to their minutest variation, comes to be clearer to some one. Every one who ever was or is or will be living sometimes will be clearly realised by some one. Sometime there will be an ordered history of every one. Slowly every kind of one comes into ordered recognition. More and more then it is wonderful in living the subtle variations coming clear into ordered recognition, coming to make every one a part of some kind of them, some kind of men and women. Repeating then is in every one, every one then comes sometime to be clearer to some one, sometime there will be then an orderly history of every one who ever was or is or will be living. Repeating then is in every one, repeating then makes a complete history in every one for some one sometime to realise in that one. (<https://www.youtube.com/watch?v=SKOo28Cvqi4>)

Wydaje mi się, że takie konteksty literackie pomogłyby w pojęciu narodzin karaibskich form literackich przekształcających różnorodną tradycję ustną, ale i obficie korzystających z tradycji pisanej, zwłaszcza modernistycznej i postmodernistycznej (wszak, jak podkreśla Autorka, wśród literackich patronów głównego bohatera pracy – Patricka Chamoiseau – uważa się Jamesa Joyce’a, a jego strumień świadomości musiał mieć znaczenie dla formowania wypowiedzi wypowiadających fragmenty historii kultur Antyli. Przecież literatura, o czym jasno mówi rozdział trzeci pracy, może być tylko próbą zbliżenia się do mówienia, sposobem odtworzenia jego technik, „odnawianiem sposobów pisania” (s.4)

Piszę o głównym bohaterze pracy, bo rozdział szósty części trzeciej rozprawy uważam za najlepiej opracowany zarówno pod względem poprowadzenia dyskursu naukowego, jak i pracy przekładowej Autorki. Zagadnienia analityczne ułożone od „oraturowego paktu z czytelnikiem”, narracyjnych ujęć rzeczywistości i wprowadzenia elementów gatunku kryminału po dialektykę żywego i martwego oraz wnikliwe obserwacje kreowania trzeciej przestrzeni i jej języka w praktyce literackiej wydają się i najbardziej samodzielnym, i analitycznie najbardziej odkrywczym wkładem Autorki w badane zagadnienie. Nie znaczy to,

że nie ma tam potknięć – wynikających z pośpiechu zapewne, jak choćby brak właściwego odnośnika przy jednym z ważniejszych mott (s. 63, przyp. 204) – uzupełniam brakujące dane, cytowane zdanie znajduje się na stronie 33 wydania *Solibo Magnifique* z roku 1988, brzmi w oryginale „Le conteur dit *É krii*, demande *Misticrii*, interroge pour savoir si *la cour dort, souplé?*...appele son tafia, un accord du tambour, mais ne hèle jamais *Patat' sa!*...) i rzeczywiście zawiera wyrażenie „un accord du tambour”, które zwróciło moją uwagę i konieczność skonfrontowania z oryginałem (trudno bowiem sobie wyobrazić akord – współbrzmienie trzech dźwięków o różnej wysokości – na bębnie wykonany, może jednak dźwięk/uderzenie bębna byłoby lepszą polską wersją i nie sprawiało wrażenia, że autor powieści włączający muzykę w obręb trzecioprzestrzennej literatury nie do końca wie, jak działają dźwięki?). Usterki i braki przekładowe w tej części pracy są jednak marginalne, a wysiłek włożony w przekład sporych fragmentów oryginału godny pochwały. Brakuje może jednej rzeczy – tak czuła na oraliteraturę Autorka zapomina zwrócić uwagę czytelnika na czysto tekstowy, bo interpunkcyjny, zabieg autora *Solibo* wskazujący na ciągłą oscylację tekstu między konwencjami naśladowania tego, co mówione. We fragmencie powieści (ostatniej jej części zatytułowanej „Dit De Solibo” – nie wiem, czemu przekład Autorki nie podaje żadnego tytułu) załączonym w Aneksie nie znajdziemy konwencjonalnych znaków przestankowych, a wykrzykniki, pytajniki i trójkropki dystrybuowane są swobodnie (zwykle w wygłosie dialogu) podobnie jak wielkie litery. Nie znaczy to jednak, że tak napisany jest cały tekst powieści i ten fakt także domaga się interpretacji.

Szersze odwołania do tradycji literackiej, pomogłyby także, moim zdaniem, w lepszy uzasadnieniu wyboru kluczowego terminu. Przy definiowaniu literatury mówionej i wskazaniu rozmaitych pojęć, którymi można ja określić (oratura, oralitura), Autorka analizując formułę „literatury przedstawianej” i podkreśla jej wagę (nie do końca konsekwentnie, bo już zakończenie części II pracy przynoszące definicję oratury stosuje wszystkie analizowane pojęcia za wyjątkiem literatury przedstawianej właśnie, s 98). Wydaje mi się, że można by pojęcie literatury przedstawianej wesprzeć sygnalizowanymi w pracy elementami synkretyzmu gatunkowego, a często także rodzajowego – literatura przedstawiana jest przecież dzianiem się na oczach (i uszach) widza/słuchacza, stąd przedstawianie ma tu podwójne uzasadnienie i sens. Analizując powieści Schwartz i Roya Autorka wskazuje na „odgrywający w obu dziełach kluczową rolę *deus ex machina*” (215) i pisze w tym kontekście



o narracji i „klasycznym zabiegu literatury pisanej” (215), ale przecież pierwotnie był to chwyt dramatyczny. Rozumiem oczywiście, dlaczego Autorka dystansuje się od pojęcia *performance* konotującego nieco inne znaczenia (i cenię sobie wnikliwą dyskusję przeprowadzoną z koncepcjami Richarda Baumana na ss. 95-97), ale teatralność pojęta jako widowisko znane od tysiącleci, w którym wypowiedane słowo, dialog, śpiew, gest i ruch w określonej scenicznej sytuacji mają niezbywalne znaczenie warta byłaby większego podkreślenia i być może stanowiłaby kolejną nić porozumienia z czytelnikiem z innego obszaru kulturowego. Zwłaszcza, że znaczenie dramatu dla pisarstwa głównego bohatera pracy zostało zasygnalizowane w prezentacji jego dorobku literackiego (s. 125).

Do takich porównań zaprasza też rozdział poświęcony dwojgu nieco niedoreprezentowanych w pracy Autorów: sposoby kreowania przez nich bohatera heroicznego w wielu miejscach dopominają się o dyskurs intertekstualny, niektóre z tych miejsc Autorka wykorzystuje (związki z *Pieśnią o Rolandzie*), niektóre tylko sygnalizuje (*Gragantua i Pantagruel*), inne (jak choćby bogata interkulturowa topika bohatera legendarnego, obdarzonego mocami magicznymi) pomija milczeniem. Być może nie tylko brak miejsca (i czasu) zdecydował o takim rozłożeniu akcentów, ale i głębokie przekonanie Autorki, że to w gruncie rzeczy Patrick Chamoiseau tak naprawdę uosabia prawdziwego ducha nowego pisarstwa, co można dostrzec w sposobie referowania jego najnowszej książki w Aneksie. Znajdziemy tam np. taką uwagę:

„Brakująca-obecność” (fr. la presence-absence) rodzimych Karaibów zaznacza się w najnowszym dziele Chamoiseau jeszcze dosadniej niż dotychczas, co świadczy o nieustannej refleksji autora nad relacjami kulturowymi, które kształtują współczesną karaibską tożsamość. Można by przypuszczać, że proponuje on tym samym odejście od traktowania kultur europejskich jako podstawowej części wspólnej trzecioprzestrzenności kulturowej tego regionu, jako wkładu decydującego o domniemanym uniwersalizmie” (s. 260).

W takim jednak przypadku autor sam podważałby dziedzictwo literackie, z którego obficie korzysta. Nie wydaje mi się także by „uniwersalizm” był celem któregośkolwiek z autorów karaibskich opowieści, raczej jest nim zdolność poruszania archetypicznych strun wspólnych nam wszystkim, wszak jednym z głównych zawołań przytaczanego dzieła jest: *Kreaolska opowieść nie może być samotną gwiazdą!* (s.257).

Poczynione wyżej uwagi nie powinny przesłonić podstawowego faktu: Doktorantka przedstawiła pracę oryginalną i wymagającą wielkiego nakładu pracy, analizowane zjawiska przedstawiła na szerokim tle kulturowym i teoretycznym, solidnie zebrała i przedyskutowała

wielojęzyczny materiał i w miarę możliwości próbowała wpisać go w polski dyskurs literacki. Wskazane zjawiska teoretyczne – często, jak w przypadku teorii Glissana przedstawione w trudnej zmetaforyzowanej formie, niełatwo poddającej się klarownej interpretacji – celnie wskazała i sfunkcjonalizowała w swoich analizach tekstów literackich. Pewne zastrzeżenia budzić może zakres pracy – poświęcona tylko Patrickowi Chamoiseau zyskałaby zapewne na klarowności oraz interpretacyjnej (a zapewne i na międzykulturowej komparatystycznej) wnikliwości – można by uczynić z tego zarzut, po lekturze całości dominuje jednak podziw. Przede wszystkim dla pasji badawczej, która zrodziła pracę mogącą być podstawą co najmniej dwóch kolejnych opracowań (które ufam z czasem powstaną), wysiłku translatorskiego dającego polskiemu czytelnikowi wgląd w teksty polszczyźnie dotąd obce, często przynoszącego ciekawe i tryskające żywiołową polszczyzną translacje, zwłaszcza w przypadku przekładu *Solibo*, wreszcie podziwu dla ciągłego poszukiwania tekstów lepiej pomagających zrozumieć badane zagadnienie. „Pisać, jak proponuje Glissant, to mówić świat” (s.143), Autorka rozprawy z całą pewnością skorzystała z tej lekcji i opowiedziała nam świat Karaibów barwnie, empatycznie i kompetentnie, co zdecydowanie wyróżnia tę pracę spośród typowych prac doktorskich. Z przekonaniem wnioskuję więc o nadanie Pani magister Agacie Mrowińskiej stopnia doktora.

