

Clara Zgola

(Centre National de la Recherche Scientifique, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Uniwersytet Warszawski)

FIGUROWANIE AUTOFIKCYJNEJ PODMIOTOWOŚCI: HYBRYDOWEJ,  
NOMADYCZNEJ, TRANSKOLONIALNEJ?  
CHARAKTERYSTYKA STRATEGII PISARSKICH NINY BOURAOUI  
NA PRZYKŁADZIE POWIEŚCI *MES MAUVAISES PENSÉES*

Niniejszy artykuł poświęcony został analizie wybranych strategii pisarskich Niny Bouraoui, współczesnej algiersko-francuskiej pisarki, która o własnej tożsamości opowiada w utworach sytuujących się na pograniczu gatunków literackich – autobiografii oraz prozy fikcjonalnej: „Sprawdzam moją tożsamość każdego ranka. Mam cztery problemy. Francuska? Algierska? Dziewczynka? Chłopiec?”<sup>1</sup> – wspomina narratorka, nawiązując do kresu swojego dzieciństwa.

Należy nadmienić, że uprawianą przez Bouraoui autofikcję, jako stosunkowo młody gatunek, charakteryzuje „autobiografizm dalece problematyczny, kwestionujący swą własną wiarygodność, miejscami zaś wyraźnie zawieszający domniemaną asercję”<sup>2</sup>. Występuje on najczęściej w formie hipotezy, zadania czy wręcz wyzwania rzuconego czytelniczemu publiczności przez nadawcę<sup>3</sup>. Autofikcja wyłoniła się we francuskim polu literackim na przecięciu dotychczas uprawianych gatunków lub też, jak powiedziałby Georges May, w obrębie powieściowo-autobiograficznego kontinuum<sup>4</sup>.

Typ lektury wszystkich wspomnianych gatunków odsyła do zaproponowanego przez Philippe’a Lejeune’a wspólnego im pojęcia „przestrzeni autobiograficznej”: uwypukla on aspekt tego, co przeżyte i poświadczane sobą, a także wskazuje na nieprzerwanie rosnącą wartość kulturową doświadczeń indywidualnych. Za względu na swój programowo szeroki zakres zastosowań odpowiednia do analizy autofikcji wydaje się także propozycja Małgorzaty Czerwińskiej, stanowiąca swego rodzaju korektę Lejeunowskiego „paktu autobiograficznego”<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> N. Bouraoui, *Garçon manqué*, Stock, Paris 2000, s. 163 (wszystkie cytaty z utworów Bouraoui podane zostały w przekładzie własnym – C.Z.).

<sup>2</sup> J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1982, s. 214.

<sup>3</sup> Zob. M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000; *Autobiografia*, red. M. Czerwińska, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

<sup>4</sup> G. May, *L'autobiographie*, Presses Universitaires de France, Paris 1979; por. J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2006; zob. też: P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.

<sup>5</sup> Ph. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2007; por. S. Doubrovsky, J. Lacarme,

W przeciwieństwie do rygorystycznie określonego kontraktu lektury, ponadgatunkowo rozumiana postawa autobiograficzna charakteryzuje się wyłącznie odpowiednią dyspozycją autora wewnętrznego i zakładaną w tekście postawą odbiorcy opartą na przesłance „rozpoznawalności podobieństwa lub niepodobieństwa nacechowanego autentycznością”<sup>6</sup>. Wystarczy zatem jedynie poszlaka, przemyślnie zasygnalizowany ślad autobiografizmu, aby pobudzić dociekliwość czytelnika i zaktywizować uśpioną w nim potrzebę poszukiwań pozatekstowej wiedzy o autorze. Wypada jeszcze wspomnieć o pojemnej koncepcji Janet Verner Gunn – badaczka zaproponowała trójelementową definicję „sytuacji autobiograficznej”, w skład której wchodziłyby: po pierwsze, autorski impuls autobiograficzny, po drugie, narracyjnie ukształtowana perspektywa autobiograficzna, po trzecie zaś, po stronie czytelnika, reakcja autobiograficzna. Tak rozumiana autobiograficzność wydaje się zresztą pojęciem wystarczająco szerokim, aby uwzględniając wszystkie rozbieżności, obejmować także specyficznie autofikcyjne strategie nadawczo-odbiorcze<sup>7</sup>. Tym bardziej że wywracającą na nice utarte schematy „narracji (post)psychoanalitycznej autofikcję można postrzegać, jak sądzę, jako swoistą kontrpraktykę w obrębie współczesnych form autobiografizmu.

Problematyczny status autocharakterystyki dokonywanej przez Bouraoui przesądził zatem także o wyborze narzędzi interpretacyjnych, które posłużyły do uchwycenia specyfiki tworzonej przez nią literatury. Aby uczynić zadość cechującemu ją idiomatycznemu i na wskroś ponowoczesnemu splotowi tożsamościowemu, zdecydowałam się sięgnąć po intersekcyjną, potrójną perspektywę. Po pierwsze, w obrębie stylu – postkolonialną, gdyż, jak pisała Dorota Kołodziejczyk, rozsadzanie normatywnej składni i leksyki języka dawnej kolonii stanowi istotny wyróżnik procesów emancypacyjnych zachodzących w polu literatur krajów postkolonialnych<sup>8</sup>. Bouraoui jest co prawda autorką języka francuskiego, jednak pisarstwo, zwłaszcza formalnie zorientowana praca nad językiem, pozwala jej przechwycić, a także odwrócić obraźliwe lub redukcjonistyczne interpelacje, które kierowano pod jej adresem. Po drugie – nomadyczną, transkulturową czy też, jak definiuje ją Ewa Łukaszyk, transkolonialną<sup>9</sup>. Chodzić by miało o podmiotowość uwikłaną w inaczej niż w wypadku poprzedniego pokolenia pisarzy – gdyż z zamiarem uniknięcia binaryzmów i mocnych przeciwstawień – zbudowaną sieć globalnych odniesień. Po trzecie wreszcie – *queerową*, tzn. zdającą relację z szeroko pojętej odmienności: zarówno w jej wymiarze czasoprzestrzennym, jak i seksualnym oraz płciowym. Skłonna byłabym przychylić się do opinii Bidy Martin, która postuluje rozpatrywanie tejże odmienności jako

Ph. Lejeune, *Autofictions & Cie*, „Les Cahiers RITM” 1993, nr 6; Ph. Gasparini, *Autofiction. Une aventure de langage*, Seuil, Paris 2008; S. Hubier, *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographique à l'autofiction*, Colin, Paris 2003.

<sup>6</sup> Zob. M. Czerwińska, *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji...*, s. 226.

<sup>7</sup> Zob. A. Wnuk, *Powieść poetycka wobec autobiografii*, „Świat Tekstów” 2011, Rocznik słupski nr 9. Autorka artykułu trafnie odnotowuje, że koncepcja Gunn ma więcej wspólnego z tym, co – za Jamesem Goodwinem – nazywa Edward Kasperski „autobiografizmem”, łączącym w sobie ja, życie i pisanie, niżli z wąskogatunkowo ujmowaną autobiografią.

<sup>8</sup> D. Kołodziejczyk, *Postkolonialny zamach stanu w literaturze*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 1/2.

<sup>9</sup> E. Łukaszyk, *L'identité amazighe et la langue françaises. Autour de l'auto-traduction du roman « Les pain des corbeaux » par Houssain Azergui*, „Romanica Cracoviensia” 2013, nr 13.

„pozycji, z której się przemawia, która służy bardziej do zakłócania porządku niż konsolidowania granic tożsamości”<sup>10</sup>. Ujęcie to wydaje mi się wyjątkowo ciekawe z uwagi na jego literaturoznawcze implikacje. Za istotne wyznaczniki uobecnionej w tekście *queerowej* podmiotowości uznać wypadałoby wówczas nie tylko bezpośrednio podane informacje na temat narratora lub postaci, lecz także: perspektywę narracyjną, ustawienie głosu czy elementy chronotopu.

## I. WPROWADZENIE W TWÓRCZOŚĆ

Zaburzoną chronologię narracji poprzedza nielinearność biografii autorki. Nina (właśc. Yasmina) Bouraoui urodziła się co prawda w 1967 r. w Rennes, jednak pierwszych trzynaście lat swojego życia spędziła w rodzinnym kraju swego ojca, Algierii. To właśnie w dwójnasób utracone dzieciństwo odcisnęło ślad na jej twórczości, przeobrażając się w obsesyjnie powracający motyw wyobraźni. Okres szwajcarski i przeprowadzka do Paryża to tylko kolejne etapy życia utkanego z przeprowadzek i niustannych podróży, również obecnie pisarka zamieszkuje w kilku miastach w ciągu roku. Francuskiej publiczności utwory Bouraoui kojarzą się przede wszystkim z problematyką mieszanej tożsamości kulturowej, niemieszczącej się w zestawie powszechnie stosowanych określeń. Choć autorka często nawiązuje do swoich doświadczeń algierskich, nie jest przedstawicielką młodej literatury Maghrebu, pisze wyłącznie w ojczystym (w tym wypadku właściwie matczynym) języku francuskim, stosowane przez nią techniki, a także literackie nawiązania sytuują jej twórczość w obszarze współczesnej kultury francuskiej i frankofońskiej, z której wywodzi się przeważająca część jej odbiorców<sup>11</sup>.

Z kolei żywa pamięć utraconych krajobrazów, odmiennych praktyk oraz sposobów bycia związanych z uczestnictwem w algierskim kręgu kulturowym odróżnia zajmowaną przez autorkę pozycję od perspektywy pisarzy z pokolenia *beurres*, którzy wychowali się wyłącznie we Francji, a przez to zwykle słabo (lub wcale) znają kulturę kraju pochodzenia swoich rodziców<sup>12</sup>. Problematyzowane poprzez pisanie trudności z samoidentyfikacją najlepiej oddaje zatem określenie utworzone przez samą Bouraoui: podmiot z szarej strefy. Choć egzystencjalna sytuacja narratorki opublikowanych autofikcji zdaje się odbijać fantomowym echem burzliwą przeszłość oraz skonfliktowane relacje krajów złączonych poprzez kolonializm – dostrzeżemy tu ślady głębokiej zadry spowodowanej przez wojnę w Algierii i „powrót” *Pieds-Noirs*, to w tym wypadku właśnie pozytywne koncepcje niezakorzenienia, nomadyzmu jako źródła podmiotowej sprawczości

<sup>10</sup> S. Smith, J. Watson, *Wprowadzenie: koncepcje podmiotowości w kobiecych praktykach autobiograficznych*, w: *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*, red. A. Gajewska, przeł. A. Grzemska i M. Wesołowska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2012, s. 79.

<sup>11</sup> Por. J. Déjeux, *Littérature de langue française hors de France*, FIPF, Sèvres 1976.

<sup>12</sup> A. Benmahamed, *L'Écriture de Nina Bouraoui: elements d'analyse à travers l'étude de cinq romans*, maîtrise, Université Le Mirail, Toulouse 2000.

oraz swobody wyboru własnej drogi życiowej przeważają nad nostalgią czy poczuciem straty.

Za następny stale powracający temat twórczości Bouraoui można uznać problem dojrzewania oraz odkrywania własnej seksualności<sup>13</sup>. Obok literackich źródeł inspiracji – fascynacji żywą mową, zwłaszcza jej sensualnym umocowaniem – wyraźny oddźwięk znajdują tu także odniesienia filmowe oraz liczne nawiązania do sztuki współczesnej i muzyki popularnej. Bouraoui zdaje się poszukiwać w literaturze między innymi wątków homoerotycznych i odpowiadającej im poetyki artykulacji nienormatywnego doświadczenia, z prac wykonanych w mediach wizualnych zapożycza zaś: udziwnienie ścieżki akustycznej, szkatułkowość konstrukcji, nastrój nieokreślonego napięcia oraz melancholii, wnikliwą obserwację nastoletniej wrażliwości, klimat estetyczny przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego wieku.

W recepcji krytycznej pierwszych utworów tej autorki niemal natychmiast odnotowano, że odznaczają się one nieco „orientalną” wizyjnością<sup>14</sup> i wzmoczoną pracą nad językiem, co stanowi o bez mała poetyckim wymiarze tej prozy, poświęconej zwykle bohaterom osobnym, nierzadko ponadprzeciętnie wrażliwym. Wielokrotnie nagabywana przez dziennikarzy o wypowiedź na temat własnego poczucia przynależności, pisarka odżegnuje się od prób definiowania rezultatów swojej pracy w kategoriach narodowościowych, podkreśla równoczesne przywiązanie do języka francuskiego oraz algierskich korzeni, ale wspomina też, że naprawdę u siebie czuje się jedynie w wyobrażonym świecie literatury. Pisanie ma stanowić dla niej próbę zmysłowo-wyobrażeniowego oglądu i uczestnictwa w rzeczywistości, stąd wielokrotnie akcentowany antyintelektualizm czy niezangażowanie: nie jest pisarką idei ani aktywistką.

Bouraoui, laureatka kilku ważnych francuskich nagród literackich, opublikowała do tej pory łącznie czternaście powieści, przetłumaczonych na kilkanaście języków, a także kilka nowel, tekstów piosenek oraz pomniejszych opowiadań zamieszczonych w pracach zbiorowych. Debiutowała w 1991 r. książką *La Voyeuse interdite*, teksty jej autorstwa tworzą korpus hybrydyczny i wielogatunkowy, spójny jednak pod względem poruszanych tematów, układających się w serie pozwalające śledzić rozproszone w kilku utworach wątki. Znajdziemy w nim utwory typowo fikcjonalne, nieledwie igrające z autobiografizmem i autofikcyjnie. Do tej ostatniej grupy wypada zaliczyć powieść *Mes mauvaises pensées*, w tym wypadku mówić można o podsumowaniu problematyzowanych we wcześniejszych książkach zainteresowań, ujętych wszak w nieco odmienną niż dotychczas formę.

---

<sup>13</sup> K.C. Garcia Martinez, *Enjeux identitaires dans « Garçon manqué » et « Mes mauvaises pensées » de Nina Bouraoui*, maîtrise, Université Chicoutimi, Quebec 2009.

<sup>14</sup> Uprzywilejowanie zmysłu wzroku wiąże się z sytuacją bohaterek wczesnej prozy fabularnej autorstwa Bouraoui: uwięzione w dosłownie i metaforycznie potraktowanej klaustrofobicznej przestrzeni tradycyjnej kultury algierskiej, uciekają się do podsycanych voyeuryzmem fantazji, które pełnią funkcję wyraźnie kompensacyjną: to właśnie wizualną wyobraźnią zastępują niedostępne im formy działania.

## II. LITERA I GŁOS TEKSTU

Narracja utworu ma charakter pierwszoosobowy, silnie zsubiektywizowany, opiera się na strukturze monologu narratorki wygłaszanego wobec psychoterapeutki – dominują w nim znarratywizowane apostrofy. Tytułowe złe myśli – głównie fobie oraz stany lękowe – przywołują różne traumatyczne zdarzenia z przeszłości, pozornie niepowiązane ze sobą. Pośród wielu elementów semantycznych kształtujących narrację wyróżnić można kilka lejtymotywów, są to: tonięcie w ujęciu dosłownym (narratorki jako dziecka, dziewczynki, która wpadła do basenu, partnerki w morzu) i przenośnym (choroba matki, astma uniemożliwiająca oddychanie, obawa przed zgubną siłą własnego języka, spirale słów, w których gubi się podmiot wypowiedzi). Pozostałe stale powracające motywy to między innymi: Freudowska scena pierwotna – pole dzikich margaretek symbolizujących utratę algijskiego dzieciństwa, a także ostrze, skaleczenie, zdrada odnoszona do konfliktu, historii rodzinnej, rozłąki z ojcem. Porządkiem wyłaniania się różnorodnych obrazów rządzą skojarzenia: wspomnienia, a także fantazje nakładają się na siebie, aby z czasem utworzyć większe całości. Okazuje się również – technika ta jest zresztą problematyzowana w obrębie samej narracji – że zasadą organizacyjną łączenia poszczególnych scen jest ich trójwymiarowość. Pierwszym z przywoływanych wymiarów jest zwykle dotkliwe lub symptomatyczne zdarzenie z dzieciństwa, trzecim jego powtórzenie, niekiedy wielokrotne, w dorosłym życiu narratorki, ogniwem pośredniczącym bywa najczęściej konkretny tekst kultury: odpowiedni cytat filmowy, literacki, muzyczny, anegdota biograficzna, materialny artefakt pozwalający uchwycić analogię oraz przywołać zbiegające się w jednym punkcie wspomnienia:

[...] to też pewien sposób widzenia, niczym obrazy w trzech wymiarach [...] Jestem w garażu mojej ciotki Joelle, jest lato tysiąc dziewięćset siedemdziesiątego siódmego roku, lato upałów. [...] zza domu w Coueron wyłania się czarny las, na który spoglądam z głębi garażu [...] to znowu las, pięć lat temu, u dwóch dziewczyn mieszkających w odosobnionym domu niedaleko Clermont [...] schodzimy ścieżką, która gubi się w lesie, to tutaj powraca do mnie twarz mojego kuzyna, który przewiązał mnie sznurkiem, to noc drzew, noc mojego dzieciństwa, noc miłości tych dwóch dziewczyn, które żyją ze sobą, nigdy się nie boją, są dwoma przywiązanymi do siebie ciałami [...] to są te obrazy w trzech wymiarach, wariacje sfer mojego mózgu [...]<sup>15</sup>.

W kontekście konstrukcji powieści pada autotematyczna metafora matrioszek, pomieszanych zdjęć z polaroida, interferencji zmyślonych, zniekształconych czy prześwietlonych przez pamięć klisz, rozmieszczonych w nieładzie stopklatek. Wskutek nieomal wyłącznego stosowania czasu teraźniejszego (równoczesne odtwarzanie uczuć i wywołujących je okoliczności), występującego w funkcji wszystkich ekstaz czasowych, chronologia życia – w konsekwencji także poszczególnych epizodów – ulega w znacznej mierze zatarciu, ich rozróżnienie, a zarazem rekonstrukcja, wymaga zatem od odbiorcy dużego wysiłku.

Spróbujmy teraz przyjrzeć się formalnym właściwościom omawianego utworu. Pierwszych wyjaśnień dostarcza tytuł książki: jego pierwszy człon, zaimek osobowy „moje” w połączeniu z dedykacją dla partnerki, wydawcy, przyjaciółki,

<sup>15</sup> N. Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, Stock, Paris 2005, s. 38–40.

terapeutki i rodziny autorki, stanowi wstępny sygnał (autofikcyjnie potraktowanego) autobiografizmu. Rzeczownik „myśli” poprzedzony przymiotnikiem „złe” sytuuje się w zasięgu dwu pól semantycznych: związek ten może oznaczać myśli „czarne”, groźne, dotyczące czegoś niedobrego lub też myśli nieodpowiednie, nieobyczajne. Tytuł odsyła w ten sposób do treści, w obrębie której zostaje sproblematyzowany, a równocześnie zachęca do lektury. Można ponadto przypuszczać, że podczas gdy czytelnik zaznajomiony z wcześniejszą twórczością Bouraoui uruchomi równocześnie obydwie hipotezy interpretacyjne, osoba nieznająca poprzednich książek tej autorki zwróci uwagę zwłaszcza na pierwszą z nich.

Na powieść składa się dwieście osiemdziesiąt sześć niezróżnicowanych stron tekstu, nie występuje w nim podział na rozdziały ani paragrafy, pozbawiony jest wcięć, akapitów oraz strukturyzacji światłem. Jedyne wyróżnikiem typograficznym pozostaje użycie kursywy w wypadku tytułów filmów, piosenek, utworów literackich, słów obcojęzycznych lub wyodrębnionych ze względu na ich nietypowe, w ocenie narratorki, zabarwienie znaczeniowe czy emocjonalne. Niekiedy kursywą zaznaczone zostały także drobne części zasymilowanych przez narrację wypowiedzi pozostałych postaci: dzieje się tak na przykład wówczas, gdy idiomatyczne użycie poszczególnego słowa, powiedzonka lub zwrotu opisuje na zasadzie synekdochy mówiącego. Słowa te pełnią nierzadko funkcję wywoławczą oraz paradygmatyczną: podlegają wówczas wielokrotnemu powtórzeniu (obecność anafory wyliczeniowych) w ujęciu dosłownym i przenośnym (najczęściej zmetaforyzowanym), wprowadzają serie pytań retorycznych poprzedzających rozbudowane partie refleksyjne (mogą także działać niczym niby-przejęzyczenia). Oto przykład:

Mój ojciec woli moje powieści od mojego dziennika, nie znosi tej formy, życia zanotowanego, uporządkowanego, tej sumy miłosnej; mówi, że nie należy zatrzymywać czasu, że nawet język nie ochroni przed niecierpliwością, że książka powinna zaślubić swojego czytelnika, a nie na odwrót; nigdy nie śmie zapytać mnie, czy piszę, pyta, czy dobrze się miewam, czy *robię postępy*. Robić postępy znaczy budować? Robić postępy znaczy kochać? Robić postępy znaczy zapomnieć?<sup>16</sup>

Wyjątek stanowią blisko czterostronicowy dyskurs heroinistki, wypowiedź bezdomnej oraz opowieść starszej siostry w całości przytoczone kursywą. Podkreśla się w ten sposób ich status ciała obcego oddany przez nagłe wtargnięcie cudzego głosu, a zarazem symboliczną funkcję metakomentarza: staranny montaż cytatów sprawia, że te cząstki narracyjne rzucają nowe światło na elementy autobiograficzne, poszerzając swoim rezonansem zakres ich interpretacji. Celowe odstępstwo od normy językowej zaznaczone zostaje kursywą także w wypadku użytych przez narratorkę neologizmów – najczęściej są to czasowniki wzbogacone o nieprzystługującą im zwyczajowo formę zwrotną<sup>17</sup>, co stanowi próbę przekroczenia bezosobowego, dyskursywnego aspektu języka jako systemu na rzecz jego jednostkowej konkretyzacji.

Zatrzymajmy się dłużej przy kwestii stylu, która pozwoli lepiej uchwycić językowe ukształtowanie wypowiedzi narracyjnej. Za swoistą obsesję pisarstwa

<sup>16</sup> Tamże, s. 15–16. W omawianym utworze czasownik *avancer* powraca w tej funkcji wielokrotnie.

<sup>17</sup> Na przykład *m'exister* lub *je me tombe*.

Bouraoui można uznać przesywającą całość tekstu obecność głosu jako emblematu nieredukowalnej, zindywidualizowanej podmiotowości w jej wymiarze cielesnym. Narratorka marzy o książce utkanej wyłącznie z głosów, pożąda i odtwarza ich właściwości, do głębi wzrusza się, słuchając występów slamerki: „Potrzeba książki głosów, potrzeba słów, które zdołałyby opleść ciała, ponieważ głosy są samodzielne, są żywe, dochodzą z tak daleka”<sup>18</sup>. Spirale słów służą rekonstrukcji zmysłowego uniwersum podmiotu wypowiedzi, zachowującego idiomatyczne ślady samej autorki, migotliwe Barthesowskie biografemy. Z kolei za rewers destrukcyjnych zabiegów dokonywanych na składni należy uznać obawę narratorki przed brakiem czytelności związanym z całkowitą destabilizacją języka, z którego pozostałoby jedynie ciało bez kości. W istocie, nienormatywna fragmentacja frazy zaburza porządek gramatyczny, jest emotywna, a nawet szarpana. Bouraoui wyrywa język z zawiasów, intencjonalnie narusza percepcyjne nawyki czytelnika, aby lekturę mechaniczną zastąpić świadomością formy oraz prawdziwą przyjemnością tekstu. Przetrąca nienacechowane formy językowe, przestankuje w sposób zaskakujący, nieoczekiwany, niekiedy jedyną przestrzeganą logiką wypowiedzi czyni jej rytm, zróżnicowaną i uwodzącą prozodję. Krótkość poszczególnych członów zdania prowadzi najczęściej do przyspieszenia lub zagęszczenia tempa narracji:

Ta złość, to ślad ziemi, złość jest także siłą Algierii we mnie, siłą jej urody: zatok, równin, gór, pustyni, pustki natury, wiatru, wiatru na moim ciele, wiatru, który kładzie maki, wiatru, który podrywa piasek, wiatru pomiędzy palami domu, wiatru, który marszczy i nadyma powierzchnię wody, wiatru wśród trawy, tam, gdzie się kładę, gdzie czuję się dobrze, trawy w parku rezydencji, trawy świeżej i wysokiej, trawa w lutym, trawa pod moim brzuchem, wiatr na mojej twarzy, słowa mojej matki: „Pachniesz wiatrem”, wiatr suszący pościel, wiatr z Południa, wiatr zapowiadający burzę, wiatr w mojej głowie, kiedy nie mogę zasnąć, kiedy jestem osaczona [...]”<sup>19</sup>.

Jest to zatem styl, który jak ognia unika kropek, ostatecznej czy wyrazistej pauzy, występują w nim jednak pauzy zaskakujące, syntaktyczne, a także tasiemcowe, eliptyczne zdania niewolne od nieciągłości czy dyslokacji. Niespożyta energia czerpią one z drobnych przerw znaczonej zatrważającą wręcz liczbą przecinków, nieco rzadziej średników (przewaga zdań parataktycznych). Ideałem jest tu rytm po prostu skandowany. Szczególnie silny efekt rytmizacji osiągnięty zostaje za pośrednictwem zabiegów wyliczeniowo-powtórzeniowych (dodatkowe uporządkowanie akcentowe w końcowej części zdań, segmentacja oparta na intonacji – zmienność kadencyjna):

[...] staram się zapisać to, co widzę, to, co wiem, długie godziny naszych wakacji, zawodników grających w polo na plaży, naleśnikarnię, menadżera, który organizuje, nasze wyjścia do Derwina, Indiany, Nossy Be, nasze wyjścia po nic, zawsze po nic, gazety do przeczytania, zdjęcia do wyboru, koncert w Bercy, nie mogę pisać o niczym, słowa zacierają się, za każdym razem, ponieważ ja się zacieram, za każdym razem, szczęśliwego roku, trzeba policzyć do siedmiu, szczęśliwego roku, może pójdziemy potać się, szczęśliwego roku, morze szampana, szczęśliwego roku, smugi światła na niebie, szczęśliwego roku, moje serce przestaje bić<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> N. Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, s. 93.

<sup>19</sup> Tamże, s. 201.

<sup>20</sup> Tamże, s. 48.

Podobnie ustrukturyzowany profil rzędności zachowuje ekwiwalentną wartość poszczególnych części składowych, na których tle wyróżniają się zwłaszcza zwroty deiktyczne oraz wyznaczniki zsubiektywizowania wypowiedzi:

Wzrok dzieci jest bezdenny, pochodzi od śmierci, *moja Algieria jest cicha*, moi rodzice zabierają nas, każdego piątku, na wieś. To nasz *kąt*, niedaleko wyschniętej rzeki. Lubimy się nawzajem straszyć, mówimy, że poziom wody podniesie się i nas zaleje; moja siostra walczy ze mną na szpady, o mały włos, a pewnego dnia, wykłubałabym jej oko, *sądzę, że się nudzimy, dzieciństwo gubi się w naturze*, jesteśmy sami na świecie, mój ojciec pali, wyciągnięty, ma na sobie koszulę wystającą ze spodni, oraz zamszową kurtkę, jest elegancki, *lubię ten jego obraz*, z nagimi stopami, odchyloną głową, *lubię ten obraz zapisany*, nie ma w nim niczego do wymazania, wystarczy tylko cofnąć się aż *tutaj*<sup>21</sup>.

To przykładowy fragment narracji, na podstawie którego możemy zaobserwować przeplatanie form podawczych w obrębie tego samego zdania: partie deskryptywne, refleksyjne i opisowe (najczęściej są to opisy addytywne) sąsiadują ze sobą na równorzędnych prawach, podkreśla się przy tym ciągłą obecność spersonalizowanego głosu narracyjnego, który zaświadcza o indywidualnej perspektywie podmiotu percypującego, a zarazem wyraźnie wartościującego relacjonowaną scenę. Do innych często stosowanych zabiegów składniowych służących uwypukleniu znaczenia narracji pierwszoosobowej zaliczyć należy wyrzucenie cząstki „jak sądzę” na sam koniec zdania: „Język jest też językiem, który krwawi, jak sądzę”<sup>22</sup>, które traci w ten sposób pozorny status gnomiczny, okazuje się zdaniem oceniającym, odsyłającym do aprecjacyjnych kompetencji podmiotu wypowiedzi. Jest to również rodzaj mówionego pisanego, którym rządzi logika intonacji (kompetencja nadawców potocznych) – struktura komunikatu dominuje nad strukturą zdania, podział składniowo-logiczny podporządkowany zostaje emocjonalnej zawartości wypowiedzenia<sup>23</sup>. Z kolei gęstość oraz stopień nasilenia powtórzeń, paralelizmów brzmieniowych, morfologicznych, znaczeniowych i składniowych powodują, że na pierwszy plan wysuwa się poetycka, w pełni autoteliczna funkcja języka (zbieżności fonetyczne bywają łączone, na przykład, w związki frazeologiczne): „[...] i to serce wchłania w siebie całą ciszę tego miejsca; moje serce jest silniejsze od ziemi, moje ciało jest silniejsze od nieba, moje serce unosi moje ciało [...]”<sup>24</sup>.

Podczas gdy eufoniczno-artykulacyjna instrumentacja oparta zwłaszcza na aliteracjach, anaforach (ekspresywne wzmocnienia operujące homofonią) dodatkowo akcentuje umuzycznienie tekstu, jego aluzyjny i cyrkularny aspekt wydobyty zostaje za pośrednictwem redundancji tematycznych: autocytatów (w obrębie tego samego utworu, ale w nawiązaniu do całej przestrzeni autobiograficznej), powracających motywów (tonięcie, katastrofa), słów-kluczy (dzikie margaretki, złe myśli), siatek izotopii budowanych wokół różnych wariacji tego samego elementu leksykalnego (ciało). Powstaje zatem coś na kształt efektu echa, które

<sup>21</sup> Tamże, s. 17 (podkreślenia – C.Z.).

<sup>22</sup> Tamże, s. 14.

<sup>23</sup> Zob. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007; K. Vossler, L. Spitzer, *Studia stylistyczne*, przeł. M. Mayenowa, R. Handke, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972.

<sup>24</sup> Tamże, s. 67 – w tym fragmencie istotną rolę odgrywa utracone w przekładzie podobieństwo brzmieniowe słów serce (fr. *cœur*) i ciało (fr. *corps*).

wybrzmiewa wielokrotnie, wyolbrzymia i intensyfikuje wybrane fragmenty narracyjne. Zauważmy, że pomiędzy płaszczyzną brzmieniowo-napisową, jej organizacją naddaną a płaszczyzną znaczeniową zachodzą istotne analogie: powtórzeniom dźwiękowym, składniowym, frazeologiczno-leksykalnym towarzyszą powtórzenia kompozycyjne (paralelizmy, wielokrotność oraz iteratywność narracyjna). Na poziomie retorycznym tekst Bouraoui nie stroni nawet od alegorii.

Równocześnie zabarwienie, a także tonacja wypowiedzi zyskują charakter liryczno-patetyczny, popadając niekiedy w emfazę lub wręcz manieryzm. Za Petersonem moglibyśmy nawet określić omawiany styl mianem muzyczno-dynamicznego, subiektywnego, mglistego, bujnego, osobliwego, sensualnego, impresyjnego, wzniosłego i igrającego<sup>25</sup>. Ta jego barokowość, ozdobność oraz nadmiarowość przywodzi na myśl sposób obrazowania erotyki właściwy pisarstwu Colette czy Violette Leduc, naginanie składni oraz stylizacja na język mówiony zaciągają dług u Margueritte Duras, której twórczości przecierała szlaki innowacyjność Ferdynada Céline'a.

### III. CZASOPRZESTRZENNE UWARUNKOWANIA NIENORMATYWNEJ PODMIOTOWOŚCI

Efekt rozproszenia, niespójności podmiotu potęguje również rozpiętość czasowa oraz geograficzna zdarzeń, w których bierze on udział: mitologizowany Algier dzieciństwa, wakacje spędzane u francuskich dziadków w nieprzyjaznym Rennes, Zurych oraz Genewa pierwszej miłości, Paryż dorastania, wkraczania w życie nocne i odkrywania własnej seksualności, liczne podróże z piosenkarką – do Barcelony, Miami, Nowego Jorku, Europy Wschodniej, do tego południe Francji, a także Europy, przemierzane z partnerką, Boston i Provincetown związane z zaskakującym odnajdywaniem siebie – by wymienić tylko niektóre z całego kalejdoskopu nazwanych wprost lokalizacji. W utworze napotyamy sensualne opisy krajobrazów, emotywnie zabarwione przywoływanie miast obdarzonych udziałną osobowością. Topografia ma znaczenie na wskroś symboliczne: Algier to utracone szczęście, Rennes – złowróźbna zapowiedź kolejnych śmierci nadchodzących w rodzinie: „Algier jest po stronie życia, mojego nowego, wymyślonego życia, Rennes po stronie tych, którzy odchodzą”<sup>26</sup>. Zurych to magia, fantazmatyczność relacji rozgrywanej w wyobraźni, Paryż oznacza zaprzeczenie sobie, ujednoczenie tożsamości, Provincetown zaś kojarzy się ze swobodą i samoakceptacją. Systemem reprezentacji przestrzennego usytuowania narratorki rządzi zasada kontrastu, wygrywanych przeciwieństw – zjawiska przestrzenne odsłaniają zmienność postawy egzystencjalnej, kruchość tymczasowych konstrukcji obrazów „ja”.

Podobne cechy wykazuje ukształtowanie czasu – jest ono zasadniczo heterogeniczne, różnowartościowe. Istnieje zatem czas sprzed katastrofy (tonięcie, rozdzielnie, wyjazd) i po niej, czas beztroski oraz czas świadomości, trwoniony, uciekający czas związku z piosenkarką – to czas niepisania, samozapomnienia,

<sup>25</sup> H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Universitas, Kraków 1996, s. 108.

<sup>26</sup> N. Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, s. 77.

jak również symetryczny względem niego czas miłości do nowej ukochanej, oznaczający odzyskiwanie więzi ze światem. Na poły mityczny, cykliczny czas algierski płynie wolno, splatają się w nim gęstość i nuda: „Czas algierski jest czasem lata. Jest w nim pewna ociężałość, która usypia, delikatność, która nie jest prawdziwym życiem”<sup>27</sup>, czas paryski z kolei symbolizuje prędkość, zawrót głowy spowodowany nagłością zachodzących w życiu zmian.

To właśnie w Paryżu narratorka zmuszona jest gwałtownie zrzucić poprzednią skórę: „[...] wszystko układa się tak, abym stała się kimś zupełnie innym [...]”<sup>28</sup> – wspomina. Dzikie dziecko wychowane w organicznym związku z przyrodą, chłopczyca, zmienia sposób bycia, myślenia, styl ubierania się, fryzurę, gubi swój arabski akcent. Zarazem doświadcza wywłaszczającego stanu, który – za Wojciechem Kalagą – nazwać można „istnieniem w translacji”<sup>29</sup>. Warto odnotować, że ta nagła europeizacja oznacza w tym wypadku normalizację w podwójnym wymiarze: zarówno dostosowanie do społecznych zasad budowania uspołnionego, jednostkowej tożsamości, jak i uzyskaną kosztem osobistych wyrzeczeń płciową inteligibilność. Mimo wszystko, w obliczu realnych oraz wyobrażonych zagrożeń, to właśnie ciało fizyczne, silnie, bezustannie wręcz doświadczane, pozostaje dla opowiadającej niezawodnym punktem ontologicznej pewności, jedynym trwałym źródłem samowiedzy, a także żywym dowodem możliwości pokojowego współistnienia skonfliktowanych grup: „[...] jestem tutaj tylko tym, czym jestem: moim ciałem, moim głosem; to niewiele i to dla mnie dużo, nie uczestniczę w żadnej wojnie, nie jestem częścią żadnego okupu [...]”<sup>30</sup> – podkreśla narratorka.

Z tego samego źródła bierze się szczególna uwaga, drobiazgowa samoobserwacja, śledzenie mowy gestów innych postaci, wychwytywanie sensorycznych detali, potrzeba nieprzerwanej somatycznej interakcji z otoczeniem. Podmiot pisarstwa Bouraoui jest podmiotem pragnienia, które przybiera postać narcystyczną oraz nieco perwersyjną: fetyszystyczne pokawałkowanie ciała wiąże się ze specyficzną segmentacją frazy, Bataillowskim naginaniem języka. Autoerotyzm przyczynia się do wzmocnienia podmiotowej sprawczości: forsowny wysiłek – pływanie, gra w tenisa – zakotwicza narratorkę w konkretności materialności, stawiając tamę chwilowo doskwierającemu poczuciu nierealności własnego istnienia. Równocześnie sposób obrazowania związany z seksualnością znacznie odbiega od dosłowności, narratorka operuje raczej sugestią, nastrojem czy kamuflażem. To wyczuwalne napięcie rozpościera między bohaterami sieć niewidocznych powiązań, ale też stanowi prymarny, w pewnej mierze alternatywny modus bycia-w-świecie rządzonego przez relacje oparte na przemocy.

W kontekście wzrokocentrycznego zachwyty nad chłopięcą urodą oraz odkrywania własnej tożsamości, przekraczającej granice binarnych podziałów, pojawiają się także motywy znane z wcześniejszych książek tej autorki. Topika lustra wyraża uwypuklenie fizycznego podobieństwa do partnerki, podkreślonego jeszcze zdublowaniem życiorysów. Postać przyjaciela z dzieciństwa konstruowana jest jako *alter ego* narratorki, motyw bliźniactwa pojawia się także

<sup>27</sup> Tamże, s. 59.

<sup>28</sup> Tamże, s. 100.

<sup>29</sup> W. Kalaga, *Mgławice dyskursu: podmiot, tekst, interpretacja*, Universitas, Kraków 2001, s. 281.

<sup>30</sup> N. Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, s. 65.

w opisie relacji z kuzynem, a problem płciowej niejednoznaczności wyzyskany zostaje w historii *transboya* i berlińskiej nocy:

[...] głosy tańczących ze sobą dziewczyn, obracających się w rytmie walca, ta dziwna atmosfera, bal na zakończenie roku, te chłopackie dziewczyny, dziewczyny kobiece, cała miłosa różnorodność, istna mozaika [...] myślę o niewidocznej linii oddzielającej od siebie mężczyzn i kobiety, myślę, że niektóre ciała kroczą po niej, utrzymując równowagę, przechylając się to w jedną, to w drugą stronę. To ciała z szarej strefy<sup>31</sup>.

W tym miejscu można pokusić się o rozpoznanie odmiennościowego aspektu świata przedstawionego, relacjonowanego tu z perspektywy egzystencjalnej i na tle całokształtu dotychczasowej twórczości autorki oraz pokrewnych poszukiwań z dziedziny filmowej, o których wspomina: „[...] jestem pod wpływem telewizji, filmów, które oglądam [...]”<sup>32</sup>. Jeśli z innymi idiomatycznymi poetykami, zwłaszcza dziełami Larry’ego Clarka, Sofii Coppoli czy Céline Sciamma, dzieła ona fascynację dwuznacznymi aspektami okresu dzieciństwa i nastoletniości, to jednak wyraźnie odmiennie je interpretuje. Androgeniczność, płynność, panseksualizm, zaburzanie granic, niedostosowanie oraz wyostrzona wrażliwość charakteryzują młodość na tle swej antytezy, to znaczy w kontraście i w przeciwstawieniu względem statycznej dorosłości, prowadząc do niej w końcu jak do kresu, mogą także – jak dzieje się w przypadku przestrzeni autobiograficznej wykreowanej w utworach Bouraoui – stanowić konkurencyjny wobec uprzywilejowanych społecznie typów narracji model całego życia.

Interesująca mnie w kontekście zasadniczej tematyki utworu Bouraoui propozycja rozumienia *queerowości* na podstawie kategorii czasoprzestrzennych została wysunięta przez Judith Jacka Halberstama<sup>33</sup>. Chodzi w niej o krytykę tradycyjnej instytucji rodziny, przymusowej heteroseksualności i reprodukcji, wychodzącą od próby przemyślenia relacji pomiędzy młodością a dorosłością. O takie sposoby życia, a także typy relacji, które nie rozgrywałyby się w schemacie paradygmatycznych wyznaczników kolejnych jego etapów (narodziny, ślub, dzieci, śmierć). Autor(ka) wskazuje, że w nowoczesnej historii kultury Zachodu kluczową rolę odgrywa idea stabilizacji, dążenia do długowieczności, pożądania długich okresów zabezpieczających przyszłość zarówno jednostki, rodziny, jak i pokoleń czy wręcz całego społeczeństwa. Nastoletniość będąca okresem liminalnym jawi się jako zagrożenie ładu społecznego opartego na jasno identyfikowalnych tożsamościach, dlatego postrzegana jest jako niebezpieczna. Krótko mówiąc, z młodości należy jak najszybciej wyrosnąć. Tymczasem cykl życia *queerowych* podmiotów jest zasadniczo nielinearny, akcentuje raczej to, co płynne, kontyngentne, umykające, podlega przy tym różnego rodzaju gwałtownym zerwanom, opiera się na dowartościowaniu, a także intensyfikacji nieustającej i nieustępliwej teraźniejszości (ze szczególną rolą kryzysów w etymologicznym tego słowa znaczeniu).

<sup>31</sup> Tamże, s. 205 i 208.

<sup>32</sup> Tamże, s. 51.

<sup>33</sup> J.J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York 2005; zob. też: E. Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Duke University Press, Durham 2010.

W odniesieniu do tej koncepcji interpretować można wybrane elementy zawartości fabularnej utworu – chociażby wypowiedź ojca narratorki, który chwali się swoją trzydziestokilkuletnią małolata, oraz jej wyraźnie artykułowaną odmowę macierzyństwa: „Ciało dzieci mężczy, ciało, które nosiło w sobie inne, zużywa się, ja niczego w sobie nie noszę, nie chcę”<sup>34</sup> czy też niechęć do osiedlenia się w jednym miejscu. Stwierdzenia te nawiązują do bezpośredniej konstatacji zawartej w powieści *Poupée bella*, w której narratorka przekonuje o tym, że nieheteronormatywne dziewczyny nie przyjmują na siebie zobowiązań typowych dla dorosłości: „Dziewczyny nie dorastają: homoseksualizm jest młodością”<sup>35</sup>. Zauważmy, że podobne znaczenia niosą wybory estetyczne z poziomu planu wyrażania: nadmiernie emotywny i samozwrotny styl pisarstwa Bouraoui stanowi dodatkowy aspekt tego uduziwnienia rozumianego w podwójnym aspekcie: po pierwsze, jako efekt uzyskiwanego poprzez zastosowanie chwytów formalnych, specyficznej obróbki stylistycznej materiału językowego oraz wybrane techniki narracyjne, po drugie, jako zabieg skorelowany z *queerowym* aspektem tożsamości podmiotu tekstowego. Styl pisarstwa Bouraoui stanowi hipostazę młodzieńczej wrażliwości polegającej na odmowie dojrzałości, przyjęcia jasno określonej czy akceptowalnej formy tożsamości:

Złość powraca i ściska mnie w żołądku, powraca, ponieważ nie jestem na swoim miejscu, nie potrafię odgrywać roli pisarza, nie potrafię odgrywać roli pani z telewizji, nie potrafię odgrywać roli wnuczki mojego dziadka, nie potrafię odgrywać roli córki algierskiego studenta, nie potrafię odgrywać roli córki dziewczyny, która źle skończy [...]”<sup>36</sup>.

Także nomadyzm bohaterki stanowi formę krytyczno-emancypacyjnego projektu egzystencjalnego<sup>37</sup>. Proponuję, aby kluczowej problematyce (właściwie triadzie) zasugerowanej przez Małgorzatę Czermińską w kontekście pisarstwa autobiograficznego – dom dzieciństwa, doświadczenie podróży, związek z miejscem na ziemi<sup>38</sup> – przyjrzeć się pod kątem narzędzi metodologicznych wypracowanych przez Pierre’a Bourdieu w związku z analizą *habitusu*<sup>39</sup>. Okaże się wówczas, że w twórczości Bouraoui dochodzi do istotnego przesunięcia akcentów. Pierwsze i zarazem najbardziej fikcjonalne książki dotyczą problematyki zamknięcia, radykalnego ograniczenia wolności bohaterki w przestrzeni tradycyjnej kultury algierskiej, ich uwięzienia w sferze prywatnej, z kolei późniejsze utwory problematyzujące autobiografizm, w tym zwłaszcza autofikcje, opierają się na konstrukcji tekstualnej podmiotowości idącej niejako w poprzek tradycyjnych podziałów płciowych. Zarówno swobodne, wyraźnie upodmiotawiające sposoby korzystania z własnego ciała, jak i sama praktyka pisarska oraz bycie

<sup>34</sup> N. Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, s. 30.

<sup>35</sup> N. Bouraoui, *Poupée bella*, Stock, Paris 2004, s. 69.

<sup>36</sup> N. Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, s. 161.

<sup>37</sup> Istotnym punktem odniesienia jest tu z jednej strony – „afirmatywna” koncepcja tożsamości wielokulturowej zaproponowana m.in. przez Rosi Braidotti w: *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, z drugiej natomiast analiza sytuacji egzystencjalnej „wykorzenionych” w obrębie badań transkulturowych, zob. K. Longley, *Fifth Word*, w: *Striking Chords: Multicultural Literary Interpretations*, red. S. Gunew, K. Longley, Allen & Unwin, Sydney 1992.

<sup>38</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*

<sup>39</sup> P. Bourdieu, *Męska dominacja*, przeł. L. Kopciewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2004.

w nieustannej podróży są gestem powtórzenia (z uwzględnieniem płciowej różnicy w tymże powtórzeniu) losów ojca narratorki: „moja matka jest po stronie lektury, mój ojciec po stronie pisania, siły i pewnej formy seksualności; w akcie pisania dochodzi do głosu seksualność, intymność ulega odsłonięciu [...]”<sup>40</sup>. Gra identyfikacji oraz jej odmowy jest zatem wielopiętrowa, ulega dodatkowej komplikacji oraz zapętleniu w systemie lustrzanych odbić<sup>41</sup>.

#### IV. POCHWAŁA NIESPÓJNOŚCI

Dochodzimy w tym punkcie do wniosku, że tym, co wydaje się szczególnie interesującym aspektem projektu Bouraoui, jest właśnie jego paradoksalny efekt rozstrzępienia. Jeśli bowiem główne zadanie narracji, w tym zwłaszcza autonarracji, tak jak pojmują ją choćby Charles Taylor, ma polegać na odbudowywaniu przez jednostkę wspólnego wątku, którego jest ona częścią, to sytuacja ta w wypadku wielokulturowego i nienormatywnego podmiotu kobiecego jawić się może dość osobliwie<sup>42</sup>:

Moja nowa rola. Obcinam włosy. Wyrzucam sukienki. Szybko biegam. Często upadam. Zawsze się podnoszę. Nie być Algierką. Nie być Francuzką. Wobec innych, to siła. Jestem nieokreślona. To wojna przeciwko światu. Staję się nie do określenia. Nie jestem dość charakterystyczna. „Nie jesteś taką Arabką jak inne”. Jestem zbyt charakterystyczna. „Nie jesteś Francuzką”<sup>43</sup>.

Owszem, narratorka poddaje się terapii psychoanalitycznej, której celem jest reinterpretacja indywidualnej, a zarazem rodzinnej przeszłości w celu odzyskania utraconej ciągłości, mówi o sobie jak o ogniwie „spijającym”, wchłaniającym w siebie te rozbieżne, przeciwstawne nierzadko historii. Analizowane dysonanse, ukryte konflikty są dla niej źródłem niepokoju, wywołują więc tytułowe złe myśli, fobie i fiksacje. W kontekście sceny, w której ojciec narratorki szkalowany jest na paryskiej ulicy z uwagi na swoje algierskie pochodzenie, pojawia się zresztą na póły autotematyczna refleksja poruszająca problem społecznego wymiaru bycia francuską pisarką o arabskim nazwisku. Wynika z niej, że choć środków ekspresji dostarcza język kultury dominującej, to jednak przekaz skierowany zostaje właśnie do jej odbiorców, ma naruszać hipokryzję, a także towarzyszące jej dobre samopoczucie zachodniego społeczeństwa. Obrażliwa interpelacja – akt werbalnej przemocy – wywołuje reakcję w postaci pojmowania wypowiedzi literackiej jako, częściowo prywatnej, częściowo publicznej, samoobrony, dopuszczalnej formy kontrataku. Towarzyszy temu wielokrotne

<sup>40</sup> N. Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, s. 186.

<sup>41</sup> J. Butler, *Uwikłani w pleć*, przeł. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008. Narratorka odgrywa swoją rolę w sposób nieciągly i zróżnicowany – z jednej strony podpatruje gesty ojca, kuzyna, naśladuje swoich algierskich kolegów (zob. *Garçon manqué*), upodabnia się do homoseksualnych znajomych (zob. *Poupée bella*), z drugiej strony fascynuje ją sztafaż kobiecości – matki, siostry, własny – oraz miłosna figura sobowtóra.

<sup>42</sup> Za: K. Rosner, *Narracja, tożsamość, czas*, Universitas, Kraków 2003.

<sup>43</sup> N. Bouraoui, *Garçon manqué*, s. 33.

wyznanie wiary w sprawczą moc słów<sup>44</sup>. Co prawda żywe słowa mogą ranić, piętnować (choćby działający niczym stygmatyzujący performatyw desygnat *beurre*), ale słowo poetyckie może też uwodzić, kreować rzeczywistość wyobrazoną. Egzystencjalny status „bycia pomiędzy” (chłopięcością i kobiecością, kulturą algierską oraz francuską) dostarcza zasobów, z których rodzi się potrzeba pisania, wielokrotnego przepisywania własnej tożsamości. Uzależnienie od obrazów filmowych, a także telewizyjnych, przeradza się w potrzebę autonarracji prowadzonej na własnych warunkach, równoczesnego rozpoznania w alienujących formach głównonurtowego przekazu i przekształcenia niesionych przez nie treści:

Przyzwyczałam się pisać po wiadomościach LCI, oglądam wszystkie migawkowe informacje, jestem uzależniona od obrazów, które zdają się mówić o mnie nigdy mnie nie nazywając [...] I jestem wściekła teraz, ponieważ nie udaje mi się opisać ruchu moich *idées fixes*, wyłaniających się dwójkami, czwórkami, mnożących się, rodzących z telewizyjnych obrazów [...]<sup>45</sup>.

Nie mniej istotną odpowiedzią na dręczące bohaterkę problemy staje się opowieść snuta przez nią w obecności psychoterapeutki. Zauważmy, że jest to opowieść na wskroś niespójna, powtórzeniowa, gęsta i urokliwa, w której ostateczną instancję doboru odpowiednich słów stanowi ich uroda. Narratorka uwodzi niczym Szeherazada, ale momentem odroczonym okazuje się w tym wypadku nie tyle śmierć, ile ujednoliconą wykładnia siebie: „Pertraktuje z życiem i wiesz, ze śmiercią także. Moje książki są parawanami, mój język klejnotem”<sup>46</sup> – wspomina. Postawa ta jednak nie zaskakuje, jeśli przypomnimy sobie, że: – jak pisał Theodor Adorno – „zasada tożsamości jest podstawą przemocy”<sup>47</sup>. Z pozoru oczywiście odpowiednie karty zostają odsłonięte na samym początku, jednostkowa tożsamość sprowadzona do kilku podstawowych danych, bez których nie zostałyby zrozumiana, nie uzyskałaby należytej czytelności:

[...] jestem częścią tej historii, tej legendy; powiem tobie od razu, że jestem córką matki-Francuzki i ojca-Algierczyka, tak jakby wszystkie moje fobie brały się z tego małżeństwa. Jest to czymś przekraczającym historię ciał, jestem wewnątrz pewnej politycznej świadomości, wewnątrz podziału świata [...] Zawsze ta sama historia, w głębi mnie – pochodzić z dwóch rodzin, które wszystko dzieli – Francuzów i Algierczyków<sup>48</sup>.

W istocie jednak ta restytucyjna rzekomo narracja jest narracją na przekór, na pozór, dalece i ze wszech miar „niepoprawną”: snuje się ponad powinność, odwlekając jak tylko można moment „odsłonięcia” (czyli domknięcia) tożsamości narratorki, a zatem niewiele wyjaśnia, za to bezustannie nawraca, kwestionuje, wywraca na nice utarte formuły (post)psychoanalitycznej opowieści autobiograficznej. Wybrana w tym zakresie strategia polega na lekceważeniu możliwości podania jasnej wykładni, walentnej autointerpretacji, jej autotelicznym

<sup>44</sup> J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, przeł. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010.

<sup>45</sup> N. Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, s. 18 i 26.

<sup>46</sup> Tamże, s. 55.

<sup>47</sup> Th. Adorno, *Dialektyka negatywna*, przeł. K. Krzemieniowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 59.

<sup>48</sup> N. Bouraoui, *Mes mauvaises pensées*, s. 18 i 53.

celem jest wyłącznie proces opowiadania. Co więcej, sama osoba wewnętrznej adresatki okazuje się zaledwie pretekstem, skoro nie pełni ona wcale autorytatywnej funkcji terapeutycznej i naprowadzającej, tak typowej dla paternalistycznie zorientowanej klasycznej psychoanalizy. Nie poznajemy jej odpowiedzi czy zaleceń lub też mgliście wspomniane są one przez sam podmiot wypowiedzi. Okazuje się, że ten monolog nie służy wcale „wyleczeniu”, zagojeniu realnych czy wyobrażonych ran, pogodzeniu się z umykającą zasadą rzeczywistości: „Niczego nie zamknęłam, ponieważ nie chcę niczego zamknąć, nie chcę, żeby część mnie na zawsze obumarła [...]”<sup>49</sup> – pisze Bouraoui.

Fantazmatycznych wersji samej siebie może być co najmniej kilka, nie muszą się ze sobą pokrywać, nie zawsze na siebie zachodzą czy gładko się ząbiają, co wywołuje wrażenie destabilizacji, rozedrgania obrazu, podważenia jego ułożonego kształtu: „Potrzeba wyobraźni, aby żywić złe myśli, aby pisać o sobie, bo nigdy siebie tak naprawdę nie znamy; potrzeba wyobraźni, aby się opowiedzieć, odnaleźć odpowiedź na pytanie «kim jestem?»”<sup>50</sup>

Powróćmy na koniec do ważnego pytania o to, jaki model podmiotowości wyłania się z tak skonstruowanego tekstu. Postulowana przez teoretyków zarówno *queeru*, jak i transkulturowego nomadyzmu tak zwana mnoga pozycyjność podmiotu wykracza poza funkcję czysto heurystycznej fikcji. Bo jakże inaczej niżli w odniesieniu do owej nieredukowalnej mnogości zdać by można było relację z podmiotowości samej Bouraoui: jako autorki – francuskiej, maghrebkiej, *beurre* – żadne z tych określeń nie wydaje się właściwe, jako podmiotu literackiej wypowiedzi – autokreacyjnej, nienormatywnej, narcystycznej, wielokulturowej? Figurowana w tekście podmiotowość jest faktycznie hybrydyczna, procesualna oraz nomadyczna, w ustawicznej interakcji z otoczeniem oraz przez nie współkonstruowana.

Dlatego właśnie podróże narratorki, jej niezakorzenie brzemienne są w inne znaczenia. Tradycyjne punkty autobiograficznego oparcia – raj utraconego dzieciństwa, bezpiecznego domu, dzieje tragicznego exodusu oraz ewentualnego powrotu – podlegają dodatkowej problematyzacji, gdy spojrzymy na twórczość Bouraoui pod kątem tradycji tekstów literackich, do których się odwołuje. Dla literatury problematyzującej nienormatywne formy podmiotowości emblematyczny wydaje się motyw podróży rozumianej jako radykalna odmowa „udomowienia” (tzn. Foucaultowskiego ujarzmienia), proces przekraczania granic równocześnie geograficznych, płciowych oraz kulturowych to wyraz potrzeby samoprzezwyciężenia: „[...] nie potrzebuję domu, aby móc w nim mieszkać, potrzebuję domu, aby móc pisać [...]”<sup>51</sup>.

Należałoby zatem zapytać o to, czy podmiot uwalniający się z oków tradycyjnej, patriarchalnej kultury może być podmiotem typowo nostalgicznym, a może chodzić by miało raczej o melancholię, smutek po stracie bliżej nieokreślonego obiektu. „Moje pisarstwo jest pisarstwem, które krwawi”<sup>52</sup> – deklaruje narratorka. Krwawi jednak osobiście, bo słowami. Wykrwawia się, wysławia, zagaduje pustkę spiralami słów, dławiącymi opowiadającą. Nie ma mowy o żadnym „powrocie”, choć Algieria jest w zasięgu krótko trwającego lotu, pozostaje prze-

<sup>49</sup> Tamże, s. 223.

<sup>50</sup> Zob. tamże, s. 61.

<sup>51</sup> Tamże, s. 79.

<sup>52</sup> Tamże, s. 21.

strzenięą wyobrażoną, wewnętrzną, nie chodzi też o osiedlenie, przysłowiowe zagrzanie jakiegoś miejsca na stałe. Wyczytujemy z tych słów nie tyle może bolesne losy emigrantki, wygnańca, ile pewną radość odnajdywania miejsc własnych z dala od siebie – na przykład w Provincetown. Podmiot pisarstwa Bouraoui jest podmiotem, który najlepiej czuje się w owym przestrzennym, a zarazem metaforycznym pomiędzy: „Zawsze byłam obca, ciężko jest mi się zdefiniować, moje przezroczyste ciało przesywa świat, ludzie, z którymi się spotykam [...]”<sup>53</sup>, który właśnie ze złożoności własnej tożsamości, z przerw, łącz i rozziwów czerpie tak potrzebną sprawczość.

#### TYTUŁEM ZAKOŃCZENIA: *MES MAUVAISES PENSÉES* WOBEC AUTOFIKCJI

Frekwencyjna analiza tekstu pozwala wyróżnić uprzywilejowane pola semantyczne: seksualność (transfer pragnienia), przemoc (złe myśli), twórczość (spirale słów), w poczet których zaliczyć należy przede wszystkim symptomatyczną, hiperboliczną wręcz obecność wyrazów: ciało (właściwie wszystkich jego metonimicznych przyległości), głos i pisanie. Narratorka utworu Bouraoui wielokrotnie tematyzuje sam proces komunikacji, wspomina o swoich dotychczasowych utworach, relacji z wydawcą, roli literatury, preferowanym modelu pisarstwa, wymarzonego rodzaju książki, komentuje ponadto na bieżąco opowiadanie: „[...] jest jeszcze i ta historia, którą muszę ci opowiedzieć”<sup>54</sup>, okoliczności pisania czy też określa własną postawę jako autorki: „[...] to się zawiera w pisaniu, muszę się rozliczyć, muszę napisać to, co widzę, to mój sposób na zamieszkiwanie egzystencji, to mój sposób na domknięcia własnej skóry; żeby wymazać złe myśli [...]”<sup>55</sup>.

Autofikcja w wydaniu Bouraoui, rozumiana jako strategia pisarstwa-i-życia, autorski projekt artystyczno-egzystencjalny, wiązałaby się z przeświadczeniem, że sposób, w jaki siebie wyrażamy, może kształtować nasze formy odczuwania, percypowania oraz doświadczania rzeczywistości. Rozumiejąca ekspresja zmienia co prawda autointerpretację: „[...] pisanie mnie zmieniło, sądzę, że nie jestem już taka jak dawniej [...]”<sup>56</sup>, ale nie musi wcale prowadzić do uładzenia, ujednoznacznienia obrazu podmiotu wypowiedzi, zwłaszcza wówczas, gdy ten ostatni postrzegany jest przez pryzmat oraz za pośrednictwem własnych obsesji, pragnień czy fantazji.

Z pomocą przychodzi w tym punkcie analiza czerpiąca z metodologii krytycznych teorii *queerowych*, które problematyzują takie typy podmiotowości, w obrębie których zarówno podmiot tekstowy, jak i realny przekraczać mogą tradycyjne podziały służące klasyfikacji tożsamości na podstawie kryteriów przynależności płciowej, ale też narodowej i kulturowej. Narracyjno-stylistyczne ukształtowanie utworu *Mes mauvaises pensées* pokazuje, że nasycony skądinąd

<sup>53</sup> Tamże, s. 99.

<sup>54</sup> Tamże, s. 130.

<sup>55</sup> Tamże, s. 83.

<sup>56</sup> Tamże, s. 152.

potrzebą intersubiektywnej komunikowalności, upoetyczniony język może zarazem ulegać wewnętrznemu rozplenieniu, przekreślając tym samym normatywnie zorientowany ideał zewnętrzno-wewnętrznej jedności, jakiejś tyleż zbędnej, co zwyczajnie nieosiągalnej, a nawet niepożądanego w tym wypadku konsolidacji<sup>57</sup>. Otrzymujemy zatem autorską propozycję starannie opracowanej poetyki, a także estetyki somatycznej, czy po prostu radykalnie niedualistycznej<sup>58</sup>. Dla Bouraoui ten szczególnie, samorefleksyjny rodzaj autonarracji, jaki oferuje autofikcja, okazuje się sposobem na afirmatywne bycie-w-nieoznaczoności świata ujmowanego intelektualnie, ale także doświadczanego wszystkimi zmysłami. Granice pomiędzy literaturą a egzystencją rozpluwają się: afirmatywno-kontestujący akt pisania nie oznacza wyrzeczenia się życia, samounicestwienia czy wymazania własnej obecności, w tym psycho-cielesnych doznań, wręcz odwrotnie, staje się otwartym, dynamicznym, nieciągłym procesem poszukiwania drogi zespolenia różnorodnych aspektów nieredukowalnie wielowymiarowej tożsamości. W tym także sensie stanowi formę wyrazu przekształcającą w procesie pisania samą autorkę, a zarazem bardzo konkretną postać językowego działania skierowaną do potencjalnego czytelnika: jako niełatwe w odbiorze, ale bezpośrednio angażujące wyzwanie rzucone uogólnieniom, sztamptom, autostereotypom, jako budowanie napięcia wokół tego, co idiomatyczne, niespójne i celowo niepoddające się dookreśleniu.

HYBRID, NOMADIC, TRANSCOLONIAL IDENTITY? CHARACTERISTICS  
OF NINA BOURAOU'S WRITING STRATEGIES ON THE EXAMPLE  
OF AUTOFICTION NOVEL *MES MAUVAISES PENSÉES*

*Summary*

The article is an attempt to analyze selected writing strategies of Nina Bouraoui, a contemporary Algerian-French writer who talks about her own identity in the works which verge on literary genres: autobiography and prose fiction. Stylistic and thematic consideration of autofiction novel *Mes mauvaises pensées* permits to capture the specificity of hybrid, transcultural subjectivity in the text. Equally important interpretative clues are provided by postmodern nomadism and space-time perception of non-normativeness. Bouraoui's works are classified as (post) postcolonial creativity, whose essential distinguishing feature is the process of simultaneous crossing of geographical, gender and cultural borders.

Trans. Izabela Ślusarek

---

<sup>57</sup> Odnoszę się tu także do koncepcji „polifonicznej jaźni” na przykładzie tekstu mnogiego Rolanda Barthes’a.

<sup>58</sup> M. Świerkosz, *Feminizm korporalny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2.