

# Jerzy Koch, Paweł Zajas

---

## O mrocznym czasie sprzed "linguistic turn" albo co J.M. Coetzee zobaczył w Willemie Termeeze i co z tym począł

---

Rocznik Komparatystyczny 1, 125-151

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jerzy Koch

Uniwersytet Wrocławski, UAM, University of The Free State, Bloemfontein

Paweł Zajas

UAM, University of Pretoria

**O mrocznym czasie sprzed *linguistic turn*  
albo co J.M. Coetzee zobaczył w Willemie Termeerze  
i co z tym począł**

1

Tytuł drugiej książki Johna Maxwella Coetzeego (ur. 1940) *In the Heart of the Country* (*W sercu kraju*)<sup>1</sup> wskazuje niedwuznacznie na typową dla literatury południowoafrykańskiej obsesję kraju, by wymienić endemiczne niemal posługiwanie się słowami *land/country* w lokalnej tradycji literackiej przez wielu miejscowych powieściopisarzy<sup>2</sup>. Posługując się tymi słowami – niemal zawsze z podkładem emocjonalnym – Coetzee odnosi się do zaangażowania Południo-

---

<sup>1</sup> J.M. Coetzee, *In the Heart of the Country*. London: Secker & Warburg, 1977. Polski przekład: *W sercu kraju*. W: idem, *W sercu kraju; Życie i czasy Michaela K.; Foe*. Przekł. M. Konikowska. Warszawa: PIW, 1996. Wyd. drugie osobne (w tym samym tłumaczeniu): *W sercu kraju*. Kraków: Znak, 2004. W niniejszym tekście powołujemy się na polską edycję z 1996 r.

<sup>2</sup> Wymieńmy dla przykładu tytuły utworów Karela Schoemana (*'n Ander land, Na die geliefde land*), Louisa Krügera (*Gevaarlike land*), Abrahama Philllipsa (*Verdwaalde land*), Chrisa Barnarda (*Moerland*), F.A. Ventera (*Geknelde land, Offerland, Gelofteland i Bedoelde land*), Alana Patona (*Cry the beloved country*), Thomasa Boydella (*My beloved country*). Zob. J. Koch, *Rondom de Ander in „Na die geliefde land” van Karel Schoeman*. „Stilet. Tydskrif van die Afrikaanse Letterkundevereniging”, XIV: 2, s. 144–164, przedruk w: <http://www.ned.univie.ac.at/Data/5/102/KochJuli2004.pdf> (lipiec 2009 r.).

woafrykańczyków we wszystko, co wiąże się z ich krajem, bądź to pojmowanym dosłownie jako 'ziemia', 'grunt', 'rola', bądź to traktowanym jako większa i bardziej abstrakcyjna jednostka. Najlepszym tego wyrazem jest *plaasroman* lub też *farm novel* – podgatunek powieści, koncentrujący się na motywach utraty i zysku, bezużyteczności i pożytku, krzywdy i aneksji, nadający farmie i zagrodzie idylliczne proporcje i, szczególnie w literaturze w języku afrikaans, odzwierciedlający najepełniej pastoralny ideał afrykanerski. Ale tytuł książki – oprócz tego wewnętrznego, południowoafrykańskiego, niejako dośrodkowego przypisu do tradycji „powieści farmerskiej” – zawiera również typowy dla Coetzeeego odsyłacz do literatury światowej, by wymienić dla porządku słynne *Heart of Darkness* (1899) Josepha Conrada (amerykańska edycja powieści Coetzeeego ukazała się zresztą pod dającym do myślenia zmienionym tytułem, w którym pierwotny przyimek *in* zamieniono na *From the Heart of the Country*)<sup>3</sup>. W tej perspektywie zewnętrznej czy odśrodkowej można umieścić wiele różnych elementów, czy to ze świata przedstawionego w utworach Coetzeeego, czy to z jego uniwersum lekturowego, czy też podróży i doświadczeń życiowych, ale ulokowanie tam czegoś z niderlandzkiej tradycji literackiej wydaje się wysoce subiektywne i jest mało prawdopodobne, by można było poprzec ten zabieg dowodami. Nawet Pieter Steinz – autor pasjonujących diagramów drukowanych w renomowanym holenderskim dzienniku „NRC Handelsblad”, w których, omawiając różne utwory, rozrysowuje ich tematyczne i stylistyczne schematy i umieszcza je w literaturze światowej – nie znalazł dla dzieła Coetzeeego (w tym konkretnym przypadku dla *Disgrace* [*In ongenade; Hańba*])<sup>4</sup> żadnego ani prekursorskiego, ani epigońskiego, ani kompatybilnego dzieła z pierwszej ligi literatury niderlandzkiej; wymienił natomiast Biblię, Dostojewskiego, Becketta i Kafkę<sup>5</sup>.

Co zatem zapowiadamy w tytule naszej rozprawy? Czy chcemy sugerować, czy prowokować? A może chodzi o to, by literaturę niderlandzką, piśmiennictwo jak dotąd bez literackiej Nagrody Nobla, przytulić nieco do laureata zagraniczne-

---

<sup>3</sup> J.M. Coetzee, *From the Heart of the Country*. New York: Harper & Row, 1977.

<sup>4</sup> J.M. Coetzee, *Disgrace...*, również: *In ongenade*. Przeł. J. van Helmond i F. van der Wiel. Amsterdam: Cossee, 1999. Także: idem, *Hańba*. Przeł. M. Kłobukowski. Kraków: Znak, 2003.

<sup>5</sup> P. Steinz, „*Disgrace*” *wereldwijd*. „NRC Handelsblad”, 9 marca 2002 r.

go, lecz zarazem pochodzącego z byłej holenderskiej kolonii na Przylądku, więc nie do końca obcego<sup>6</sup>? Jakie są *in concreto* niderlandzkie koneksje Coetzee'go?

Po pierwsze, wypada zaznaczyć, że Coetzee zna język niderlandzki i nawet jeśli nie mówi nim płynnie<sup>7</sup>, to posługuje się nim w stopniu wystarczającym do czytania i komunikacji. Holenderscy tłumacze korespondowali z nim po niderlandzku, nie po angielsku, a dźwiękowym i wizualnym dowodem na sprawność językową może być (nieudany, choć już z pozajęzykowych względów) wywiad z pisarzem, który dla holenderskiej stacji VPRO zrobił Wim Kayzer; audycja ta pt. *Onschuld?* („Niewinność?”) została wyemitowana jako siedemnasty odcinek cyklu *Van de Schoonheid en de Troost* („Piękno i pociecha”)<sup>8</sup>. I nawet jeśli tytułowy bohater *Youth* (polski tytuł *Młodość*)<sup>9</sup> powiada, że Holendrzy to chyba rzeczywiście najnudniejszy i najmniej poetycki spośród wszystkich narodów świata<sup>10</sup>, nie oznacza to braku wyjątkowej relacji między laureatem Nagrody Nobla a Niderlandami, przynajmniej o charakterze translatorskim. Wśród przekładów z języka niderlandzkiego dokonanych przez Coetzee'go<sup>11</sup> wymienić należy

---

<sup>6</sup> Zresztą omawiana powieść Coetzee'go *W sercu kraju* została napisana po części po angielsku, po części zaś w – spokrewnionym z niderlandzkim – języku afrikaans (dialogi i część refleksji głównej bohaterki), a choć na życzenie swojego brytyjskiego wydawcy (Secker & Warburg) autor przełożył na angielski i te ustępy, to wydanie południowoafrykańskie powieści ukazało się w pierwotnej formie. Zob. J.M. Coetzee, *In the Heart of the Country: a novel*. Johannesburg: Ravan Press, 1978.

<sup>7</sup> Tłumacz holenderski Robert Dorsman, który pewnego razu miał w Holandii przedstawić Coetzee'go zgromadzonej publiczności, napisał w dorocznym odczycie holenderskiego PEN-u w 2003 r.: „Coetzee zabrał głos, wybełkotał coś w niezrozumiałym niderlandzkim i przeszedł na angielski” (*Coetzee nam het woord, brabbelde iets in onverstaanbaar Nederlands, en ging over op het Engels*). R. Dorsman, *Schrijven als Bach – Over leven en werken van J.M. Coetzee*. PEN Jaarlezing 2003. [http://www.pennederland.nl/teksten/2003\\_pen\\_jaarlezing.php](http://www.pennederland.nl/teksten/2003_pen_jaarlezing.php) (czerwiec 2009 r.).

<sup>8</sup> Emisja odbyła się w niedzielę, 23 kwietnia 2000 r., o godz. 23.00. Zob. omówienie programu VPRO autorstwa K. Schuyta w dzienniku „De Volkskrant”: [http://www.volkskrant.nl/archief\\_gratis/article854483.ece/OVER\\_SCHOONHEID,\\_TROOST\\_EN\\_WAARHEID](http://www.volkskrant.nl/archief_gratis/article854483.ece/OVER_SCHOONHEID,_TROOST_EN_WAARHEID) (lipiec 2009 r.).

<sup>9</sup> J.M. Coetzee, *Youth*. London: Secker & Warburg, 2002, s. 35. Także: idem, *Młodość: sceny z prowincjonalnego życia II*. Przeł. M. Kłobukowski. Kraków: Znak, 2007.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>11</sup> Długo, nawet po ukazaniu się jego drugiej powieści *W sercu kraju*, Coetzee był postrzegany głównie jako tłumacz. Amanda Botha pisała: „Coetzee jest skromnie reprezentowany na tle południowoafrykańskim. Jak na razie opowiada głównie o dokonanych przez siebie

w pierwszym rządzie powieść Marcellusa Emantsa (1848–1923) *Posthumous Confession* (oryginalny tytuł niderlandzki *Een nagelaten bekentenis*; tłumaczenie polskie ukazało się jako *Wyznanie*)<sup>12</sup> oraz antologię poezji *Landscape with Rowers*<sup>13</sup> z wierszami wybitnych poetów, takich jak Gerrit Achterberg, Hugo Claus, Sybren Poet, Hans Faverey i Rutger Kopland, z których przynajmniej dwóch nie jest obcych czytelnikowi polskiemu<sup>14</sup>. Napisał też przedmowę do amerykańskiego wydania wyboru wierszy Clausa<sup>15</sup>. Pisarz południowoafrykański, od kilku lat nie tylko mieszkający w Australii, ale posiadający tamtejsze obywatelstwo, czyta i mówi po niderlandzku oraz przegląda (i niekiedy autoryzuje) niderlandzkie tłumaczenia swoich powieści.

Coetzee dał swojemu holenderskiemu wydawcy, Evie Cossée, wyjątkowy przywilej: niderlandzkie przekłady *Youth* oraz *Elizabeth Costello*<sup>16</sup> mogły się ukazać na lokalnym holenderskim rynku kilka tygodni przed premierą światową angielskiego oryginału<sup>17</sup>. To samo zdarzyło się niedawno, kiedy latem 2009

---

przekładach i o tym, że zarabia na życie jako lektor języka angielskiego na Uniwersytecie Kapsztadzkiem” (*Coetzee is beskeie op die literêre agtergrond in Suid-Afrika. Tot dusver vertel hy het by hoofsaaklik vertalingswerk gedoen en verdien sy brood as lektor in Engels aan die Universiteit van Kaapstad*). Zob. A. Botha (rec.), „Die Transvaler”, 12 listopada 1977, s. 7.

<sup>12</sup> M. Emants, *Een nagelaten bekentenis*. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1894. Oryginalny tekst niderlandzki jest też dostępny w formie elektronicznej: [http://www.dbnl.org/tekst/eman001nage01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/eman001nage01_01/) (czerwiec 2009 r.). Również: idem, *A Posthumous Confession*. Przeł. J.M. Coetzee. Boston: Twayne, 1975; idem, *Wyznanie*. Przeł. i opatrzyła posłowiem Z. Klimaszewska. Warszawa: PIW, 1991.

<sup>13</sup> *Landscape with Rowers: Poetry of the Netherlands*. Przeł. J.M. Coetzee. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2004.

<sup>14</sup> H. Claus, *Wiersze z Oostakker*. Przeł., wstępem, posłowiem i przypisami opatrzył J. Koch. Kłódzko: Witryna Artystów, Kłódzki Ośrodek Kultury, 1990; idem, *Mały, łagodny, okrutny kat. Wiersze z lat 1948–1963*. Wybrał i przeł. J. Koch. Kłódzko: Witryna Artystów, Kłódzki Ośrodek Kultury, 1996; R. Kopland, *Wybór poezji*. Wybór, wstęp i przeł. A. Dąbrówka. Wrocław: Leopoldinum, 1992.

<sup>15</sup> J.M. Coetzee, *Hugo Claus, poet*. W: H. Claus, *Greetings: Selected Poems*. Przeł. J. Iron. New York: Harcourt, 2006; przedruk w: J.M. Coetzee, *Inner Workings. Literary Essays 2000–2005*. New York: Viking, 2007.

<sup>16</sup> J.M. Coetzee, *Portret van een jongeman*. Przeł. Peter Bergsma. Amsterdam: Cossee, 2002; idem, *Elizabeth Costello*. Przeł. Peter Bergsma & Irving Pardon. Amsterdam: Cossee, 2003.

<sup>17</sup> Eva Cossée, była dyrektorka wydawnictwa Ambo, podjęła w 2001 r. inicjatywę założenia własnej oficyny, która powstała jeszcze tego samego roku przy współpracy z Christophem

roku, najnowszy utwór Coetzee, powieść *Summertime: scenes from provincial life*, najpierw ukazała się w niderlandzkim przekładzie Petera Bergsmy *Zomertijd*, a dopiero potem w angielskim oryginale<sup>18</sup>. To szczególnie gest w stronę publiczności holenderskiej, u której Coetzee cieszy się dużą popularnością, choć jeszcze jego pierwsze książki dość szybko lądowały w tanich księgarniach holendersko-flamandzkiej sieci De Slegte; podobnie zresztą było w Polsce z pierwszymi polskimi tłumaczeniami Coetzego. Gotowość do tak niezwykłych koncesji ze strony autora można wytłumaczyć próbą podjęcia z niderlandzkojęzycznym czytelnikiem szczególnego dialogu. Pisarz Frank Noë (ur. 1959), mający już w swoim dorobku kilka książek prozatorskich, odpowiedział nawet na to w twórczy sposób, publikując w 2002 roku powieść pt. *G*, utwór w oryginalny sposób przetwarzający podstawowe motywy *Disgrace*<sup>19</sup>. Takie zależności, czy to w formie tematycznych polemik, czy przetransponowania motywów, nie są niderlandzkojęzycznej literaturze Holendrów i Flamandów obce, przynajmniej od *Het boek van Joachim van Babylon* (1947; *Księga Joachima z Babilonu*)<sup>20</sup> Marniksa Gijsena (1899–1984), niewielkiej objętościowo książki, która jednak wywołała swoistą literacką reakcję łańcuchową<sup>21</sup>.

---

Buchwaldem (byłym dyrektorem Suhrkamp Verlag) i Wilemem Hansenem (niegdyś dyrektorem wydawnictwa Meulenhoff). Jako powód utworzenia nowego wydawnictwa pod nazwą Uitgeverij Cossee inicjatorka podała: „także dziewczęta mają chłopięce marzenia” (*ook meisjes hebben jongensdromen*) i wymieniła postępującą komercjalizację i obniżenie poziomu artystycznego publikowanych książek, anonimowość kontaktów między pisarzami i wydawcami, upodabnianie się wydawnictw, które poprzez fuzje kapitałowe łądzą w tych samych concernach itp. Pewna liczba renomowanych i kilku obiecujących młodych pisarzy oraz szereg zagranicznych autorów, takich jak Bernard Schlink, Antonio Lobo Antunes, David Grossman czy Erwin Mortier, podążyło za Cossee. Także J.M. Coetzee pożegnał się z Ambo i przeszedł do Uitgeverij Cossee.

<sup>18</sup> J.M. Coetzee, *Zomertijd*. Przeł. P. Bergsma. Amsterdam: Cossee, 2009; idem, *Summertime: scenes from provincial life*. London: Harvill Becker, 2009.

<sup>19</sup> Związki z niderlandzką kulturą literacką, w szczególności intertekstualne relacje z utworu F. Noë z *Disgrace*, jak również paralele między *W sercu kraju* a powieścią Emantsa – były już przedmiotem literaturoznawczego rozpoznania jako tematy prac magisterskich napisanych pod kierunkiem prof. dra hab. Jerzego Kocha przez Justynę Konopko i Joannę Dutkę-Jeziarską na Uniwersytecie Wrocławskim.

<sup>20</sup> M. Gijsen, *Het boek van Joachim van Babylon*. 's-Gravenhage: A.A.M. Stols, 1947; idem, *Księga Joachima z Babilonu*. Przeł. z niem. K. Szyszkowska. Warszawa: PIW, 1977.

<sup>21</sup> E. de Raad [właśc. Mellie Uyldert], *Het antwoord van Suzanna aan Joachim van Babylon*. *Opgetekend door Esther de Raad*. 's-Gravenhage: A.A.M. Stols, 1950; L.S. Palder [właśc.

Pytanie, które w tym kontekście samo się narzuca, brzmi: co spowodowało, że J.M. Coetzee zabrał się w 1976 roku za przekład *Wyznania* Marcellusa Emantsa na angielski? Trudno bowiem sobie wyobrazić, by pisarz przypadkowo wziął na warsztat akurat ten utwór, na dodatek autorstwa pisarza, którego określił w jednym ze szkiców mianem „mniejszego kalibru myśliciela, artysty i psychologa” i o którym mówił, że „utknął w zastawionych przez Rousseau siódlach”<sup>22</sup>. Po co miałyby podejmować się trudu tłumaczenia dziewiętnastowiecznej powieści z literatury należącej wówczas, w jego mniemaniu, „do pustyń kulturalnych Europy”<sup>23</sup>? Skoro tak, to takie spotkanie z „mniejszego kalibru myślicielem”, pochodzącym z kulturalnego pustkowi, musiało zapewne pozostawić niezatarty ślad w duszy subtelnego Południowoafrykańczyka. Kolejne pytanie brzmi zatem: czy są ślady pracy tłumaczeniowej nad Emantsem w drugiej książce Coetzeego *W sercu kraju*, która ukazała się w 1977, a więc rok później? Zapowiedź książki przysłała nawet wcześniej, bowiem w 1976 roku Coetzee zamieścił jej fragmenty (dokładniej: paragrafy 85–94) w wydawanym w języku afrikaans, renomowanym periodyku „Standpunte”, gdzie także ukazywały się niekiedy teksty po angielsku i niderlandzku<sup>24</sup>. A zatem publikacja fragmentów *W sercu kraju* oraz przekładu książki Emantsa zbiegła się w czasie. Przypadek? Koincydencja? Nasuwają się pytania rodem z powieści detektywistycznej. Mamy przygotowane różne hipotezy. Dwie „absurdalne” i jedną „możliwą”. Zacznijmy od „absurdalnych”.

## 2

(Absurdalna) hipoteza *numero uno*: do Coetzeego przemówił bohater Emantsa, Willem Termeer, i jego wyznanie. Przyjrzyjmy się Termeerowi, przyjrzyjmy się Emantsowi, przyjrzyjmy się wreszcie Coetzeeemu. O Marcellusie

---

Gerardus Johannes Geers], *Brief van Daniël over Joachim van Babylon en zijn Kuise Suzanna*. 's-Gravenhage: A.A.M. Stols, 1951; Y. de Man, *Een Vrouw met name Suzanna*. 's-Gravenhage: A.A.M. Stols, 1956.

<sup>22</sup> J.M. Coetzee, *Marcellus Emants*. „Wyznanie”. W: idem, *Dziwniejsze brzegi. Eseje literackie 1986–1999*. Przeł. A. Skucińska. Kraków: Znak, 2008, s. 62.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>24</sup> J.M. Coetzee, *From „In the Heart of the Country”*. „Standpunte” 1976, nr 4 (XXIX), s. 9–18.

Emantsie nie raz powiadano, że wykorzystywał fakty z własnego życia do konstruowania swoich postaci. W wieku szkolnym nie był specjalnie zmotywowanym uczniem, także potem, gdy tylko nadarzyła się sprzyjająca okazja, tj. zaraz po śmierci ojca, porzucił studia. We wszystkim tym podejrzanie przypomina stworzony przez siebie charakter – Termeera. Podobnie jak postaci z własnych książek Marcellus Emants żył, korzystając ze spadku, bez starań o jakąkolwiek posadę. Kobiety w jego życiu również wydają się pochodzić z kart jego powieści. Pierwsza – zmarła w drugim roku małżeństwa, druga – po dwudziestu latach pożycia, trzecia żona, berlińska aktorka, była lubiącą luksus, wymagającą kobietą. W tym ostatnim małżeństwie, ponoć nie najgorszym, Emantsowi urodziła się chorowita córeczka. Każdy czytelnik *Wyznania* przyzna, że paralele są zaskakujące, a materiał obciążający.

W tym miejscu czytelnik ma prawo zaprotestować: a cóż to za dziewiętnastowieczny pozytywizm, cóż za pożałowania godny biografizm! Odpowiadamy: zgoda! Kroczymy tu jednak nie własną drogą, lecz wytyczoną przez samego Coetzego, który przecież pisał: „Marcellus Emants nie daje się oddzielić od Willema Termeera: autor jest wplątany w chytry plan stworzonej przez siebie postaci, która chce przemienić nieszlachetny metal własnego ja w czyste złoto”<sup>25</sup>. *Notabene* okładka angielskiego tłumaczenia wizualizuje ten sąd: na pierwszej stronie okładki Termeer w geście rozpaczy przykładą dłoń do twarzy, na ostatniej – sam Emants spoziera smutno na czytelnika. W miejsce Emantsa równie dobrze można by podstawić Coetzego: zawsze smutny, niedostępny, wprost trudno znaleźć zdjęcie, na którym przez śmiertelną powagę przebijałby uśmiech (znaleźliśmy dosłownie dwie takie fotografie). Późniejszy autor *Boyhood* i *Youth* wiedział najprawdopodobniej już wówczas, że każda autobiografia rodzi się z tyleż kurczowego, co narcystycznego pragnienia miłości. Coetzee traktował Emantsa jako spadkobiercę Rousseau, który wprowadził w obieg literacki wzór pedantycznej świeckiej spowiedzi. Emantsowskie *Wyznanie* jest więc w jego oczach szczególnie czystym przykładem podgatunku powieści-wyznania. W konfesji Termeera holenderski pisarz intensyfikował jednak technikę Rousseau. Ten ostatni obiecywał swoim czytelnikom już na pierwszych stronach *Les Confessions* (1782–1788), że opowie o sobie wszystko, łącznie z najbardziej

---

<sup>25</sup> J.M. Coetzee, *Marcellus Emants*. „Wyznanie”, s. 61.



wstydliwymi momentami życia. W przypadku „materiału zeznaniowego” Termeera towarem wymiennym między wyznającym a jego czytelnikiem stało się podłe, okrutne postępowanie. To właśnie żenujące postęпки nadają *Wyznaniu* wyjątkowe znaczenie, dzięki nim fascynacja czytelnika nie słabnie, więcej – jest w procesie lektury intensyfikowana.

W późniejszych autobiograficznych powieściach Coetzee wydaje się więcej zapożyczać od Emantsa niż od klasycznych autorów, takich jak Daniel Defoe czy Fiodor Dostojewski, do których bez wątpienia również się odnosi. Zachwyca swoich czytelników nie obrazami z opowiadanych światów, przyciąga ich nie interesującymi historiami, lecz, podobnie jak Termeer, obiera odwrotną drogę: krasi zarówno *Boyhood*, jak i *Youth* scenami, które mają w protagoniście wywołać uczucie wstydu i zakłopotania. Podczas gdy współczesna powieść-wyznanie kładzie akcent przede wszystkim na dzieciństwo jako na kluczowy okres formowania się dorosłej tożsamości, Coetzee z rozmysłem opuszcza ten okres życia. Zaczyna swoją narrację, tak jak Termeer, od wieku około dziesięciu lat; rozpoczyna od symbolicznego „upadku”, od swojego wygnania z raj, tj. od przeprowadzki z Kapsztadu do Worcester. Podobnie jak Emants – Coetzee opisuje – przywołajmy Termeera: „jedynie pewne momenty, które dostarczyły mu silnych – zwykle nieprzyjemnych – wrażeń”<sup>26</sup>. U południowoafrykańskiego pisarza to nie tylko momenty, ale wręcz stałe elementy, takie jak rodzice, którzy ponoszą winę, chłopiec, który traktuje swoją rodzinę jak nienormalną, który nigdy nie jest w stanie zaakceptować własnego ojca, wręcz go nienawidzi, ponieważ uważa, że to przez niego jest skazany na niepowodzenia itp. W autofikcji Coetzeeego odnajdujemy charakter Termeera w czystej postaci.

### 3

(Absurdalna) hipoteza *numero duo*: Coetzee tak intensywnie pracował nad przekładem Emantsa, że – chcąc nie chcąc – przejął niejedyn motyw z *Wyznania* i wpisał do własnej powieści...

W tym miejscu czytelnik po raz kolejny ma prawo się oburzyć, wskazując, iż to genetyczna komparatystyka, najbardziej absurdalna, najbardziej nudna

---

<sup>26</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 7.

i podejrzana gałąź literaturoznawstwa. Dokąd to może zaprowadzić? Faktycznie, najprawdopodobniej donikąd. A mimo to nie możemy sobie odmówić, choć na kilka chwil, tej komparatystycznej zabawy. *Wyznanie* Marcellusa Emantsa jest „książką, w której neurotyczny Willem Termeer składa relację ze swojego nieudanego życia: zmarnowana młodość, przygody, nieudane małżeństwo z oziębłą kobietą, zdrada i w końcu jedyna rzecz, która mu się udała: zabójstwo własnej żony”<sup>27</sup>. Opowieść nie jest podzielona na rozdziały, narracja jest pierwszoosobowa. *W sercu kraju* rozgrywa się na oddalonej farmie, gdzieś na południowoafrykańskiej prowincji, gdzie główna bohaterka, Magda, doświadcza opuszczenia i całkowitej samotności. Mieszka z ojcem i kilkoma służącymi. Wzajemne relacje córki i ojca są napięte, kulminacja ma miejsce wtedy, kiedy ojciec bierze sobie młodą kochankę, a córka czuje się wykluczona i odrzucona. W jej sposobie postrzegania i doznawania świata nagle pojawiają się wizje morderstwa. W książce Coetzeego również nie ma tradycyjnych rozdziałów, ale tekst składa się z 266 ponumerowanych paragrafów, które André P. Brink słusznie porównał do leksykograficznych haseł (*lemmas*)<sup>28</sup>. Struktura książki zorganizowana jest podług zasady narracji, a nie chronologii.

Na pierwszy rzut oka obie książki nie mają ze sobą wiele wspólnego. A jednak nie sposób nie dostrzec, że Termeer Emantsa i Magda Coetzeego wpisują się w rolę zarówno kata jak i ofiary. Magda, wykorzystywana przez swojego despotycznego ojca, widzi siebie jako wytwór opresyjnej kultury. Termeer uważa siebie (w zgodzie z naturalistycznymi zasadami) za ofiarę warunków naturalnych i społecznych. Obojgu nie udaje się znaleźć swojego miejsca w społeczeństwie. Własny wygląd uważają co najmniej za nieatrakcyjny. Magda opisuje samą siebie jako suchą, chudą i brzydką kobietę. Termeer nienawidzi wręcz swojego ciała, przez co czuje się coraz mniej pewnie:

chuda twarz o bladej, przyszczatej cerze, wyblakłe niebieskie oczy, proste siwoblond włosy były z pewnością brzydkie. Swoje duże otwarte usta i grube wargi uważałem za odrażające, a cienki, krzywy nos wydawał mi się śmieszny i zauważyłem, że przy szybkim spojrzaniu prawie oko nie nadążało za lewym, także trochę zezowałem.

---

<sup>27</sup> J.J. Oversteegen, *Uit de donkere dagen van voor Freud*. „Merlyn. Tweemaandelijks literair tijdschrift” 1964, nr 2, s. 4. Oryginalny tekst jest dostępny w: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_mer005196301\\_01/\\_mer005196301\\_01\\_0010.htm#10](http://www.dbnl.org/tekst/_mer005196301_01/_mer005196301_01_0010.htm#10) (sierpień 2009 r.).

<sup>28</sup> A.P. Brink (rec.), „Rapport”, 9 października 1977 r., s. 1.

Moja niska postać też przedstawiała żaloszny widok. Opuszczone ramiona podkreślały jeszcze wrażenie słabości, jakie sprawiała twarz; chude palce i nadgarstki rąk były kościste, do tego miałem pałukowate nogi<sup>29</sup>.

Obwinia swoją powierzchowność o bolesne rozczarowania i niepowodzenia. Obie postaci popadają w marazm: Termeer nie jest w stanie cokolwiek się rozkoszować, jest apatyczny i pozbawiony ambicji, Magda – „ponura córka-wdowa, dziecko posępnego ojca”<sup>30</sup> – wiecznie miota się „pomiędzy dramatycznymi staraniami a ospałością rozmyślań”<sup>31</sup>. Oboje stronią od ludzi, prowadząc najchętniej rozmowę wewnętrzną. Chcą tak trwać uparcie w monologu swojego życia<sup>32</sup>. Oboje czują się zdeterminowani. „Charakter to los” powiada Magda. „Gdyby mój ojciec był słabszym człowiekiem miałby lepszą córkę”<sup>33</sup>. Poszukiwanie przyczyn całkowitej porażki życiowej, echo Termeerowskiego „dlaczego”, pobrzmiwia wszędzie w utworze Coetzeego. Relacje dziecko–rodzic są nieudane, a seksualne spełnienie nieobecne. Pragnienie seksu staje się u Termeera obsesją. Z potrzeby akceptacji, miłości i bliskości jest gotów opłacać prostytutkę i nawet utrzymywać ją przez dłuższy czas, by stworzyć iluzję szczęścia. Seksualna wyobraźnia Magdy natomiast tkwi w fantazjach gwałtu: „Jaką pociechą są bowiem cyzelowane paradoksy w zamian za miłość cielesną?”<sup>34</sup>. I Magda, i Termeer większość czasu spędzają w zamkniętych pomieszczeniach swoich pokoi. Anna zamyka się przed Termeerem w swojej sypialni. U Coetzeego z kolei ojciec nie dopuszcza córki do prywatnej domeny swojego pokoju.

W swoich fantazjach na temat ojcobójstwa Magda odwołuje się do licznych poprzedników w takich zbrodniach: „Przedemną robili to już najróżniejsi ludzie: żony, synowie, kochankowie, spadkobiercy, rywale – nie jestem sama”<sup>35</sup>. Nie powinniśmy jednak zapominać, że najbliższym literackim pierwowzorem mógł być właśnie Termeer (okolicznością „obciążającą” jest czas, w którym Coetzee czytał i tłumaczył Emantsa oraz pisał swoją powieść). Po zabójstwie

---

<sup>29</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 37.

<sup>30</sup> J.M. Coetzee, *W sercu kraju*, s. 9.

<sup>31</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 13.

<sup>34</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 20.

zarówno Termeer, jak i Magda zachowują się podobnie. Muszą wymyślić – dla sąsiadów czy służących – odpowiednią historyjkę, założyć właściwą maskę i to zanim zacznie się nowy dzień, zanim Kolored Hendrik przyjdzie po wiadro mleka<sup>36</sup>, zanim służące pojawią się w kuchni<sup>37</sup>. Przy czym żadne z nich nie jest pewne, czy ofiary już umarły. W wizjach Magdy po zabójstwie ojca pojawia się obraz jej samobójstwa.

Samobójstwo to najbardziej literacka z przygód, pod tym względem przerasta nawet morderstwo. W miarę jak się zbliża kres opowieści, wyzwała się cały strumień naszej ostatniej kiepskiej poezji<sup>38</sup>.

Scena morderstwa została w obu książkach opisana poetyckimi środkami. Jest to zauważalne szczególnie u Emantsa: nagle organizacja tekstu staje się inna, pełna powtórzeń i retorycznych pytań. Również u Coetzeego napotykałyśmy całe pasaży składające się wyłącznie z pytań. Liczne paralele i zgodności w motywach między *Wyznaniem* a *W sercu kraju* muszą w takim omówieniu jak niniejsze znaleźć się na wokandzie. Ale: nikomu nic po tym, albo niewiele, gdyż dowody są i pozostaną pośrednie, a na dodatek nie mają odpowiedniej siły przekonywania. A zatem:

#### 4

(Prawdopodobna?) hipoteza *numero tertio*: Coetzee odkrył u Emantsa coś, nad czym do tej pory historycy literatury przechodzili do porządku dziennego. Otóż zobaczył on w *Wyznaniu* (przypomnijmy – autorstwa „mniejszego kalibru myśliciela, artysty i psychologa”<sup>39</sup>) ni mniej ni więcej tylko dzieło prekursora *linguistic turn*. Inaczej mówiąc, Emants uprawiał narratywizm *avante la lettre*, na długo zanim nadano mu konkretny kształt w latach siedemdziesiątych XX wieku. To musiało Południowoafrykańczyka bardzo zaintrygować.

---

<sup>36</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>37</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 230.

<sup>38</sup> J.M. Coetzee, *W sercu kraju*, s. 24.

<sup>39</sup> J.M. Coetzee, *Marcellus Emants. „Wyznanie”*, s. 62.

Hipoteza absurdalna? Nie tak absurdalna, jak może się na pierwszy rzut oka wydawać, a przy bliższej analizie – całkiem prawdopodobna. Zresztą problematyka językowa i kwestie narracji u Coetzeego były już przedmiotem licznych analiz, a niektóre językowe komponenty *W sercu kraju* zostały już w 1977 roku dostrzeżone nawet przez pierwszych recenzentów<sup>40</sup>. Nigdy jednak nie łączono ich z ewentualnym wpływem literatury niderlandzkiej. Dlatego tej hipotezie poświęćmy najwięcej miejsca.

W swoich pierwszych utworach J.M. Coetzee nieustannie spiera się z historią, z przeszłością, które w opowiadaniu uzyskują konkretny kształt. Od 1971 roku, od powrotu do Afryki Południowej, zgłębiał europejski modernizm i postmodernizm (Kafkę, Becketta, Nabokova, Robbe-Grilleta)<sup>41</sup>. Wielokrotnie zadawał pytanie: czy historia, owa tyrańska siła określająca naszą współczesność, może być przedmiotem przekazu przy użyciu narracyjnej prozy? Nawiązywał przy tym do ówczesnego rozwoju historycznego tekstualizmu, reprezentowanego m.in. przez Haydena White'a i Franka Ankersmita. I chociaż David Atwell twierdzi, że poetyka Coetzeego ukształtowała się bardziej pod wpływem literatury niż teorii<sup>42</sup>, to my twierdzimy, że jego wcześniejsze utwory przypominają raczej alegoryzowaną teorię. Coetzee zaczął pisać w okresie, kiedy zarzuty wobec Ranke'ańskiego obiektywizmu (do tamtej chwili mało znaczącego

---

<sup>40</sup> W swoim omówieniu *W sercu kraju* Reg Rumney pisał: „Po Coetzeeem jako postmodernistycznym pisarzu i wykładowcy lingwistyki można oczekiwać, że zajmie się stosunkiem między słowem a rzeczywistością – »rzeczywistością« a rzeczywistością. Coetzee każe Magdzie mówić: *I make it all up in order that it shall make me up* i *I create myself in the words that create me.*” (*As a postmodern writer and a teacher of linguistics Coetzee could be expected to be concerned about the relationship between the word and reality – 'reality': and reality. As Coetzee has Magda herself say: 'I make it all up in order that it shall make me up' and 'I create myself in the words that create me'.*). Zob. R. Rumney (rec.), „Oggendblad”, 24 listopada 1977 r., s. 5.

<sup>41</sup> W artykule o francuskim przekładzie *W sercu kraju* Eben Meiring wymieniał „wśród tych, którzy patronowali powieści Coetzeego” (*onder dié wat 'peet gestaan' het vir Coetzee se roman*) Sartre'a, Alaina Robbe-Grilleta, Maurice Blanchota, Rolanda Barthesa, Becketta. Zob. E. Meiring, *Fransé 'ontdek' John Coetzee. „Beeld”*, 9 stycznia 1982 r., s. 4 oraz J. Koch, P. Zajas, *They Pass Each Other By, Too Busy Even To Wave: J.M. Coetzee And His Foreign Reviewers*. W: *The Universe Of Histories. Essays On J.M. Coetzee*. Red. L. Sikorska. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2006, s. 112.

<sup>42</sup> D. Atwell, *J.M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing*. Berkeley: University of California Press, 1993, s. 3.

i podskórnego nurtu) zaczęły, pod wpływem postmodernizmu, przybierać na sile. Nowy prąd traktował każde dążenie do obiektywizmu jako bezpodstawne. Dokładnie rok przed pierwszą książką Coetzeego Hayden White publikuje swoją słynną *Metahistory* (1973)<sup>43</sup>, w której oddziela znaczenie tekstów od leżącej u ich podłoża rzeczywistości. Samą myśl, że fakty w taki czy inny sposób mogłyby określać, jak miałyby być opowiadane, odrzucał jako „fikcję rzeczywistych faktów”<sup>44</sup>. Według White’a między opowiadaniem historyków, spekulatywnych filozofów historii i powieściopisarzy różnice są minimalne. Coetzee jest wiernym uczniem Derridy, Foucaulta i White’a. Od swojej pierwszej książki, *Dusklands* (1974; *Ciemny kraj*), stara się pokazać, że historii nigdy nie można doświadczyć bezpośrednio. Jedyną drogą jest sam tekst, *pisanie* to jedyne rozwiązanie. Takie rozumowanie przewija się przez *W sercu kraju* i jest następnie dalej opracowywane w *Michaelu K.* (1983) i *Foe* (1986).

Coetzee pracuje nad powieścią, która nada alegoryczny kształt modnemu *linguistic turn*, a w tym samym czasie tłumaczy *Wyznanie*. Dlaczego? Może właśnie z powodu... wyznania, czyli takiej formy tekstu, która z definicji niejako jest próbą nadania kształtu przeszłości. Już na trzeciej stronie oryginalnego holenderskiego wydania Termeer zamyka oczy (stąd być może rysunek na okładce angielskiego przekładu) i stara się raz jeszcze przebiec myślą swoje życie, i – aby zrozumieć – czuje „taką zniewalającą ochotę opowiedzieć swoją historię, że dla własnego bezpieczeństwa woli ją spisać”<sup>45</sup>.

Może słowa „dla własnego bezpieczeństwa” wskazują nie tyle na obawę, że wykrzyczy głośno swoją tajemnicę, ile na konieczność zrozumienia własnej egzystencji przez opowiadanie. Czuje się przymuszony. „Muszę to z siebie wyrzucić. [...] Kto wie, czy nie istnieje wielu takich jak ja, którzy to sobie dopiero uświadomią, kiedy przejrzą się w moim zwierciadle”, powiada Termeer<sup>46</sup>. W procesie *pisania* życie jest konstruowane, zapisywanie pomaga tam, gdzie (i kiedy) nie starcza pamięci. Opowiadanie, wyznanie jest przeznaczone

---

<sup>43</sup> H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*. Red. E. Domańska, M. Wilczyński. Kraków: Universitas, s. 34.

<sup>44</sup> Ch. Lorenz, *De constructie van het verleden: een inleiding in de theorie van de geschiedenis*. Amsterdam: Boom, 1988, s. 128.

<sup>45</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 6.

<sup>46</sup> Ibidem.

nie tylko dla czytelnika, ale również dla narratora, który „nigdy nie miał zbyt dobrej pamięci”<sup>47</sup>. Bohater *zapisuje* zatem te „momenty, które dostarczyły mu silnych – zwykle nieprzyjemnych – wrażeń”<sup>48</sup>. Już na samym początku narrator zdradza typ intrygi. Hayden White, który rozróżnił cztery *mode of emplotment* (określające wzorce opowiadania, z jakimi czytelnik może mieć do czynienia, a mianowicie: romantyczny, satyryczny, komiczny i tragiczny), określiłby ten typ zapewne jako satyrę, przeciwieństwo romansu: zło nie zostaje zwyciężone, człowiek pozostaje więźniem bezsensownej skończoności<sup>49</sup>. To opowiadanie nie odsyła do rzeczywistości, mogłoby być inne, weselsze. Wszystko jest kwestią przypisania znaczenia. Termeer zwyczajnie w sposób świadomy wybiera nieprzyjemne momenty swojego życia.

Bohater postanawia zrobić z własnego życia – swojej „niesławnej przygody” – nowelę. Tak powstaje autofikcja, dzięki której Emants uczyni z problemu „prawdy” w wyznaniu ważny temat swojego *Wyznania*. Holenderski pisarz pokazuje, że „dążenie do prawdy, do istoty życia, dociekanie źródeł i związków wszelkich rzeczy, chęć ujawnienia, przybliżenia uczuciu i rozumowi najsztudniejszych nawet odcieni zjawisk”<sup>50</sup> nie jest w istocie możliwe. Każde opowiadanie, nawet najbardziej prawdopodobne, pozostaje fikcją, „nędzną historyjką”<sup>51</sup>. Jednak nie ma wyboru: tylko *tekst* daje mu dostęp do „autentycznego” życia. Autofikcyjne opowiadanie, nowela, stała się w ten sposób „czystym objawieniem jego najskrytszych uczuć”<sup>52</sup>.

Nie wolno zapominać, zdaje się mówić Coetzee, że dokument pozostawiony przez Termeera jest *de facto* jego drugim wyznaniem. Pierwsze wyznanie, sama nowela, została przedłożona do publikacji, ale redakcja ją odrzuciła z powodu „zbyt małej wagi”<sup>53</sup>. We wprowadzeniu do przekładu Coetzee zdradza to, co go u Emantsa zaskoczyło, kiedy czytał (i tłumaczył!) ten fragment powieści:

---

<sup>47</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ch. Lorenz, *De constructie van het verleden...*, s. 129.

<sup>50</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 65.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 66.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>53</sup> Ibidem.

Skoro Termeer nie ma możliwości, aby w sposób symboliczny nadać wartość swojemu życiu, jedynym wyjściem, jakie mu pozostało, jest bezpośrednie działanie. Ponieważ odsłonięcie wewnętrznego ja [...] nie wystarczy, aby zdobyć *znaczenie*, Termeer musi stworzyć coś poza sobą i ukazać to światu dla *uzasadnienia* samego siebie<sup>54</sup>.

*Tekst, opowiadanie* nadaje *znaczenie* życiu – oto motyw, który nieustannie będzie powracać w powieści Coetzeeego *W sercu kraju*.

Raz jeszcze przypominamy naszą absurdalnie brzmiącą, choć jak najbardziej możliwą tezę: Emants, radykalizując językowy, tekstualny element, obecny w każdej nabywanej wiedzy, wyprzedza o kilka dziesięcioleci zwrot lingwistyczny. Zrywając z postrzeganiem historii jako reprezentacji obiektywnie istniejącej rzeczywistości przedstawia ją, podobnie jak i naszą wiedzę o niej, jako artefakt. W konsekwencji (jeszcze przed nastaniem modernizmu!) zanikają u Emantsa modernistyczne granice między tekstami nieliterackimi („prawdziwe” wyznanie) a literackimi (motyw pierwszego, autofikcyjnego wyznania Termeera, odrzuconego przez redakcję czasopisma). Pisarz holenderski zaciera tym samym różnicę pomiędzy prawdą i fikcją. Za możliwego inspiratora takiego postępowania można uznać Fryderyka Nietzschego, wielkiego mistrza podejrzeń, patrona dwudziestowiecznych teoretyków opisujących historiografię w kategoriach literackich. Autor *Tako rzecze Zaratustra* był dla pisarza, jak się wydaje, ważniejszy, niż chciał przyznać w liście kierowanym do Gonny Loman-van-Uildriks: „Nie mam zbyt wielkiego mniemania o Nietzsche. Jest dla mnie zbyt przemądrzały i zbyt mało systematyczny. Z reguły nie darzę sympatią ludzi, których myśli – niech będą nawet genialne – są niczym suchy piasek”<sup>55</sup>. W powieści *Inwijding* (1901, *Wtajemniczenie*) Emants wkłada w usta swojej bohaterki Dory kolejną

---

<sup>54</sup> J.M. Coetzee, *Marcellus Emants*. „Wyznanie”, s. 60–61 (podkr. J.K., P.Z.).

<sup>55</sup> *Het is me niet mogelijk een mening juist te vinden, omdat ze aangenaam is. Brieven van Marcellus Emants aan Gonny Loman-van Uildriks, 1904–1909*. Red. N. Maas. Den Haag: Letterkundig Museum, 2000, s. 48 (*Van Nietzsche houd ik niet veel; die is mij te waanwijs en te weinig systematisch. Ik houd in 't algemeen niet van mensen wier gedachten – mogen ze ook nog zo geniaal zijn – als droog zand aan elkaar hangen*).



krytyczną ocenę filozofa: „Dla mnie jest on [Nietzsche – J.K., P.Z.] trudnym do zniesienia, napuszonym grafomanem”<sup>56</sup>.

Dwadzieścia lat przed powstaniem *Wyznania* ów „napuszony grafoman” podejmował spór z historiograficznym obiektywizmem reprezentowanym przez pruskiego historyka Leopolda von Rankego. Według Rankego historyk powinien docierać bezpośrednio do dziejów i przedstawiać je takimi, jakie one były, by w konsekwencji neutralnie prezentować je we własnym dziele. Praca historyka definiowana była tym samym przez podwójną obiektywność: przedmiotu badania i samego dyskursu. Życzeniem historyka powinno być „całkowite wymazanie samego siebie” z tekstu po to, by „rzeczy mogły przemówić same” (*nur die Dinge reden zu lassen*)<sup>57</sup>. Nietzsche bezlitośnie zgasił owo złudzenie obiektywizmu, podkreślając niemożliwość dotarcia do niezapędzonej, istniejącej niezależnie od poznającego podmiotu i jego języka historycznej „istoty rzeczy”, nieautonomiczność sensu minionych zdarzeń oraz kreacyjny charakter dyskursu historyka. W latach siedemdziesiątych XIX wieku niemiecki filozof nie widział wyjścia z więzienia języka i tekstu, choć tylko krok dzielił go od *il n'y a pas de hors-texte*<sup>58</sup> – późniejszego słynnego sformułowania Derridy.

Dyrektywa Leopolda von Rankego poznania i przedstawienia całej prawdy (bez upiększeń i przypadkowych ograniczeń ludzkiego istnienia) zostaje przez Emantsa poddana krytyce, kiedy autofikcyjną nowelę Termeera nazywa „czystym objawieniem”<sup>59</sup>. To ironiczny Nietzsche w czystej postaci! Powtórzmy raz

---

<sup>56</sup> M. Emants, *Inwijding. Haags leven*. T. 2. 's-Gravenhage: Haagse Boekhandel en Uitgevers-Maatschappij, 1901, s. 16–17 (*Ik vind 'm doorgaans 'n onuitstaanbaar opgeschroefde frazemaker*).

<sup>57</sup> Por. A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków: Znak 2006, s. 500.

<sup>58</sup> Fryderyk Nietzsche to oczywiście jedna z możliwych inspiracji Emantsa. Inna, również możliwa, to Gustave Flaubert, którego Emants namiętnie czytał i podziwiał. Emants musiał znać wydane w 1881 r. (już po śmierci Flauberta) nieukończone dzieło satyryczne *Bouvard i Pécuchet*, w którym francuski pisarz formułował poglądy na historiografię. Rozdział powieści poświęcony historii ukazuje zależność pomiędzy opowiadaniem a interpretacją, bezcelowość poszukiwania opowiadania bez komentarza oraz domagania się historii pozytywistycznej, która dawałaby dostęp do prawdy niezależnie od interpretacji. Już w 1878 r. Flaubert pisał do Guy de Maupassanta, że „prawda zawsze jest względna, tzn. zależy od sposobu, w jaki postrzegamy przedmioty” (cyt. za G. Séginger, „*Bouvard i Pécuchet*”, *czyli historia w epoce podejrzeń*. Przeł. P. Śniedziewski. „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 169).

<sup>59</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 67.

jeszcze z całą mocą naszą tezę: obok naturalistycznego determinizmu, trzymającego w żelaznym uścisku całe życie Termeera, do tekstu Emantsa wkrada się tylnymi drzwiami determinizm językowy, przez co rzeczywistość, historia życia, wreszcie i samo *wyznanie* postrzegane są jako twory czysto językowe. Termeer spisując swoje życie konstruuje swoją przeszłość. Jednak owa spisana historia jest w jego oczach historią obecną, a przeszłość służy jedynie do lepszego zrozumienia terażniejszości. Przeszłość jest więc dla Emantsowskiego bohatera – tak jak dla Nietzschego – „poręcznym mitem”<sup>60</sup>. Zarówno w pierwszym wyznaniu (przypomnijmy: nowela wysłana do redakcji czasopisma), jak i w drugim („prawdziwe” wyznanie protagonisty, które otrzymujemy w finalnej formie książki) Termeer uznaje za niemożliwe spisanie „obiektywnej” historii. Co więcej, „obiektywny” przekaz go nie interesuje. W tym względzie staje się on epistemologicznym anarchistą, daleko wyprzedzającym swój czas, niemal postmodernistą *avant la lettre!*

Autodiegetyczna tożsamość narratora, jego umiejscowienie wewnątrz świata przedstawionego oraz osobisty tryb narracji bynajmniej nie wpisują się w naturalistyczny schemat. Książka nie spełnia kryteriów stawianych przez naturalistów współczesnej im prozie. Termeer jest ukazany jako produkt *milieu, race et moment*, jak sformułował to Taine, ale efekt owego zabiegu obiektywnej prezentacji zostaje osłabiony, wręcz zanegowany, poprzez wprowadzenie narratora, któremu nie można zaufać. Niepewne *ja* destabilizuje wszelkie oczywistości, kreuje liczne wieloznaczności, ambiwalencje i absurdy. Zamiast usunąć w cień instancję narracyjną i konfrontować czytelnika ze światem powieściowych bohaterów za pomocą scen kreowanych z perspektywy wszechwiedzącego narratora (*showing*), Emants zrywa z naturalistyczną poetyką, stosując nie tylko odrzucaną przez naturalistów technikę opowiadania sumarycznego (*telling*), ale dodatkowo podając w wątpliwość całość powieściowego świata. Tym samym zdecydowanie zwraca się przeciwko postulatowi Rankego, by „całkowicie wymazać siebie” z tekstu i sprawić, „by rzeczy mówiły same”. Prawda o życiu Termeera, widziana oczyma protagonisty, jest prezentowana jako jedna z wielu możliwych opowieści, jedna z wielu prawd. Termeer wycofuje się w sferę własnych myśli i emocji, kreuje swój prywatny świat. Czy nie jest to aby modernistyczne? A gdy

---

<sup>60</sup> Ch. Lorenz, *De constructie van het verleden...*, s. 124.

przedkłada czytelnikowi swoje życie jako językową, tekstową konstrukcję – czy nie jest to aby postmodernistyczne?

Coetzee, pracując nad swoją drugą powieścią, nie mógł dokonać lepszego translatorskiego wyboru niż zabrać się za tłumaczenie *Wyznania* (tłumacz jest zawsze najdokładniejszym analitykiem i interpretatorem). W *Sercu kraju* mamy bowiem do czynienia z tym samym typem zawodnego, niepewnego i niegodnego zaufania narratora. Poza tym, jeśli dokonamy przesunięcia oryginalnego niderlandzkiego kontekstu i umieścimy Emantsa w centrum teoretycznych debat toczących się w latach siedemdziesiątych XX wieku, dostrzeżemy nagle w jego tekście te problemy, które występują pierwszoplanowo w powieści Coetzeego. Czy Emants – wraz ze swoim relatywizującym, tekstualnym podejściem, z niestabilnym i niepewnym narratorem – nie występuje przeciw wielkiemu projektowi nowoczesności, z jego dążeniem do jednej Prawdy, Jedności, Tożsamości? Czy w miejsce jednej, totalnej Historii nie otrzymujemy w *Wyznaniu* potencjalnej wielości historii (mamy przecież dwa wyznania, oba równie fikcyjne, ale też równie możliwe)?

Na te same wątki natrafiamy w powieści *W sercu kraju*. Coetzee, jak wiadać, chętnie korzysta z lekturowych i translatorskich doświadczeń z Emantsem – przejmuje od niego pewien sposób patrzenia na „rzeczywistość”, a jednocześnie poddaje ją dalszej radykalizacji. Należy jednak pamiętać, że zadanie południowoafrykańskiego autora jest prostsze: robi to wszystko 83 lata po Emantsie. Czy Coetzee nie jest naśladowcą pisarza, którego uznał za „mniejszego kalibru myśliciela, artystę i psychologa”? Emants – podążamy tutaj dalej za naszą karkołomną tezą – korzystał w 1897 roku z wyrażanych przez Nietzschego wątpliwości dotyczących przezroczystej natury języka, który miałby pozwalać na bezstronny opis rzeczywistości. Uznając obiektywną prawdę za „ruchomą armię metafor, metonimii, antropomorfizmów”<sup>61</sup>, ukazywał językowe aporie naszego myślenia o świecie. Przypuszczamy, że właśnie ta problematyka uderzyła Coetzeego podczas lektury *Wyznania*, co zaowocowało nie tylko angielskim tłumaczeniem książki, ale również własną powieścią, w której powyższe kwestie uległy wzmocnieniu.

---

<sup>61</sup> F. Nietzsche, *Pisma pozostałe*. T. 1: 1862–1875. Przeł. B. Baran. Kraków: Znak, 1993, s. 189.

Metafora lustra w powieści Coetzeego przywołuje problem wiernego opisu „prawdziwej” rzeczywistości, czyli postulat – raz jeszcze przywołajmy Rankego – „by rzeczy mówiły same”. Podczas gdy Emants wyśmiewa tę mrzonkę, nazywając autofikcyjną nowelę „czystym objawieniem”<sup>62</sup>, Coetzee przewrotnie chwali możliwe korzyści lustrzanej reprezentacji. Lustro jest „pomocnym urządzeniem do ujawniania różnych rzeczy, jeśli lustro można nazwać urządzeniem, jest tak proste, pozbawione mechanizmu”<sup>63</sup>. Pozbawione mechanizmu, czyli, innymi słowy, uwolnione od przekładu, zapośredniczenia, niepotrzebnego łącznika pomiędzy prawdą i tekstem. Jednak kilka zdań później Coetzee niszczy złudzenie istnienia wehikułu do rekonstruowania obiektywnej rzeczywistości.

Kobieta w nocnym czepku przyglądająca mi się z lustra, kobieta w pewnym sensie będąca mną. [...] Nie mam zamiaru stać się jedną z tych, co to patrzą w lustro i nie widzą nic. [...] Wszystko zależy ode mnie<sup>64</sup>.

O tak, zdaje się mówić pisarz, nie istniejemy obiektywnie. Tylko stwarzamy się dzięki narracjom o sobie i otaczającym nas świecie. Absolutna wartość faktów odtwarzanych na podstawie archiwalnych źródeł również zostaje podana w wątpliwość. „Świadectwa wiarygodnej przeszłości”<sup>65</sup> – stare przedmioty przechowywane przez Magdę na strychu – nie dają jej dostępu do przeszłości. Tak więc nawet materialne ślady nie stanowią dowodu, artefakty są równie niepewne jak inne teksty. Wizja obiektywnej historii nie daje się utrzymać, a przynależąca do niej naiwnie realistyczna wiara w dokumenty źródłowe okazuje się z gruntu błędna.

Każda historia posiada niezliczoną liczbę wariantów. Każda historia, a przede wszystkim historia kolonialna, jest spekulatywna. Każda historia posiada swoją alternatywę, co w powieści Coetzeego najbardziej widoczne jest w paragrafach 68 i 69, 79–81 oraz 1 i 38, w których podawane są różne wersje tego samego „zdarzenia”. Każda historia jest w końcu równie prawdziwa i równie fikcyjna; podobny jest związek między pierwszym a drugim wyznaniem Termeera. *Perhaps* urasta do kluczowego słowa w całym tekście *W sercu kraju*.

---

<sup>62</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 67.

<sup>63</sup> J.M. Coetzee, *W sercu kraju*, s. 36.

<sup>64</sup> Ibidem.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 57.

W powieści na każdym kroku podkreślana jest językowa konstrukcja świata przedstawionego (a także realnego). Zarówno Termeer, jak i Magda doświadczają rzeczywistości w procesie *lektury*, ich otoczenie składa się ze znaków, a te z kolei odwołują się do innych znaków. Tym samym ich własna rzeczywistość to swoiste *simulacrum*. Termeer wołał „siedzieć w domu i dowiadywać się z gazety, co się dzieje na świecie”<sup>66</sup>. W przypadku Magdy tekst również poprzedza rzeczywistość: „Są na świecie ogromne połacie, gdzie, jeśli wierzyć lekturze, zawsze pada śnieg. Gdzieś na Syberii lub na Alasce znajduje się ośnieżone pole, a pośrodku stoi słup, przechylony, zbutwiały”<sup>67</sup>. W celu dopełnienia obrazu raz jeszcze przypominamy o częstym gościu, jaki Coetzee od jakiegoś czasu wykonuje w stronę niderlandzkojęzycznej publiczności, pozwalając, by druk niderlandzkich przekładów jego powieści poprzedzał publikację oryginałów angielskich. Tym samym pisarz, również na tym poziomie, pokazuje, iż rzeczywistość oryginału zostaje poprzedzona tłumaczeniem, a więc kopią, przez co sama rzeczywistość tekstu jest podawana w wątpliwość: pierwotna anglojęzyczna tekstualna re-konstrukcja świata ukazuje się później niż jej niderlandzka kopia. W przypadku powieści *W sercu kraju* było podobnie. Z powodu działań cenzury w RPA książka ukazała się najpierw w Wielkiej Brytanii (1977). W tym celu, na prośbę londyńskiego wydawcy, autor był zmuszony przełożyć na angielski dialogi napisane pierwotnie w języku afrikaans. Dopiero rok później (1978) ukazała się jedyna jak do tej pory południowoafrykańska wersja książki, *notabene*, przez antykwariuszy wyceniana dziś na wiele tysięcy randów. Nie czas i miejsce na dłuższe wywody dotyczące dwujęzyczności i jej wpływu na język powieści *W sercu kraju*; warto jednak ów problem, choćby krótko, zasygnalizować, skoro mowa o tym, co jest „prawdą”, co „oryginałem”, co „rzeczywistością”.

Bohaterka Coetzeego, Magda, jest świadoma faktu, iż składa się ze słów, że żyje w słowach i dzięki narracji.

To niemożliwe – mówi – że wzięłam się właśnie stąd czy też z tej obrzmiałej bryły poniżej, cokolwiek by to miało być. Już prędzej uwierzę (aczkolwiek z pewną dozą sceptycyzmu), że to ojciec mnie wymyślił, wiele lat temu, a później o wszystkim

---

<sup>66</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 111.

<sup>67</sup> J.M. Coetzee, *W sercu kraju*, s. 85–86. Fragment ten jest czytelnym intertekstem odsyłającym czytelnika do *Wujaszka Wani* Antoniego Czechowa, gdzie Astrof przygląda się mapie Afryki rozwieszanej na ścianie i wyraża przypuszczenie, iż jest tam obecnie bardzo gorąco.

zapomniał. A właściwie sama siebie wymyśliłam, tak bardzo dawno temu i już nie umiałam się uwolnić od tego konceptu<sup>68</sup>.

Ów boski akt kreacji co rusz powraca w powieści, jak choćby w paragrafie 138 o gorejącym krzewie. Magda nieprzypadkowo spędza wieczory pochylona nad słownikiem.

Słowa to słowa. [...] Jestem zaledwie faktorem pośredniczącym w sferze znaków. [...] Ja podnoszę, obwąchuję, opisuję i odrzucam, przechodzę od jednej rzeczy do następnej, pilnie wyliczam wszechświat słowami<sup>69</sup>.

Opowieści są w życiu niezbędne. Metaforą niezbędnej każdemu człowiekowi narracyjnej tożsamości jest u Coetzeego „rak pustelnik, który przynosi się z jednej pustej muszli do drugiej”<sup>70</sup>, nieustannie poszukując nowej formy. Magda pragnie opowieści „mającej początek, środek i koniec, nie zięjącego środka bez końca”<sup>71</sup>. Bez niej bohaterka czuje się niczym „ślepy punkt pędzący z otwartymi oczami wprost w gardziel przyszłości”<sup>72</sup>. Obsesyjnie stawia pytanie: „A co potem?”. Zachowanie Termeera jest identyczne. Re-konstruuje swoją przeszłość (początek opowieści), by lepiej móc zrozumieć własną terażniejszość (środek), a następnie, równie obsesyjnie jak Magda, pyta w scenie morderstwa: „I jak miało być dalej?”<sup>73</sup>. Chodzi tutaj nie tyle o rozwiązanie przykrew sytuacji, co raczej o poprowadzenie dalej opowiadania, życiowej narracji. Refren „a co potem” u Coetzeego koresponduje z analogicznym „i jak miało być dalej” Emantsa. To ślady uważnej lektury *Wyznania*, respektu przyszłego noblisty dla holenderskiego pisarza.

Coetzee wie, że spoista forma i znaczenie, tak prawdziwych jak i wyimaginowanych zdarzeń, jest efektem ich narratywizacji. Zarówno życie (terażniejszość), jak i historia (przeszłość) nie mają swojego własnego, immanentnego sensu. Zostaje on nadany w akcie opowiadania. Wykształcony na modernistycznych lekturach Coetzee, każąc poszukiwać Magdzie „opowieści

---

<sup>68</sup> Ibidem, s. 100.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 65.

<sup>73</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 226.

mającej początek, środek i koniec”, w istocie wkłada w jej usta refleksje snute już wcześniej przez Roquentina, protagonistę *Mdłości*. Dla bohatera Sartre’a wydarzenie ma jakieś znaczenie dopiero wtedy, kiedy przypomina ich rodzaj spotykany w opowiadaniach przygodowych. Wydarzenia muszą ułożyć się w narrację, inaczej doświadczenie czasu rozpada się na serię chwil, które ani nie układają się w formę opowiadania, ani nie rozkładają na strzępy i fragmenty egzystencji.

Oto co pomyślałem: aby najbardziej banalne wydarzenie mogło stać się przygodą, trzeba i wystarczy zacząć je opowiadać. Na to właśnie nabierają się ludzie: człowiek jest zawsze opowiadaczem zdarzeń, żyje otoczony swymi zdarzeniami i zdarzeniami innych, wszystko, co się z nim dzieje, widzi poprzez nie; i usiłuje przeżywać swoje życie tak, jakby je opowiadał. Trzeba jednak dokonać wyboru: żyć, czy opowiadać<sup>74</sup>.

Roquentin popada w melancholię, gdy uzmysławia sobie, że:

Kiedy tylko żyjemy nie *zdarza* się nic. Zmienia się sceneria, wchodzą i wychodzą ludzie, oto wszystko. Nie ma nigdy *początków*. Dni idą jeden za drugim bez ładu i składu, jak nieskończone i monotonne dodawanie. Tak; to znaczy żyć. Kiedy jednak opowiada się życie, wszystko ulega zmianie; tylko, że jest to zmiana, której nikt nie zauważa: dowodem to, że *mówi się o prawdziwych historiach*. Tak jakby mogły istnieć prawdziwe historie [...] <sup>75</sup>.

Po tej iluminacji przychodzi konkluzja:

Uczucie przygody nie pochodzi na pewno z wydarzeń: mam na to dowód. To raczej sposób, w jaki łączą się ze sobą poszczególne chwile. Myślę, że to się dzieje tak: nagle odczuwa się upływ czasu i to, że każda chwila prowadzi ku innej chwili, tamta jeszcze do innej i tak dalej; że każda chwila przepada, że nie ma co wysilać się, aby ją zatrzymać itd. I wtedy przypisuje się tę właściwość wydarzeniom, które pojawiają się nam wewnątrz chwil; to, co *należy do formy, odnosimy do zawartości*. W sumie mówi się wiele o tym sławnym upływie czasu, ale się go zgoła nie widzi<sup>76</sup>.

---

<sup>74</sup> J.P. Sartre, *Mdłości*. Przeł. J. Trznadel. Kraków: Wydawnictwo „Zielona Sowa”, 2005, s. 50.

<sup>75</sup> Ibidem (podkr. J.K., P.Z.).

<sup>76</sup> Ibidem, s. 69 ( podkr. J.K., P.Z.).

Wróćmy na moment do instancji narracyjnej, jako że na tej płaszczyźnie możliwe wpływy stają się wyjątkowo wyraźne. Narracyjne *ja* jest u Emantsa tak niedookreślone, że pełne imię i nazwisko bohatera i narratora zarazem pojawia się dopiero na stronie 73. Coetzee postępuje podobnie, informując czytelnika dość późno o imieniu protagonistki. Zarówno u Emantsa, jak i u Coetzeego „nadanie” postaciom imienia w ten właśnie sposób niesie ze sobą interesujące skutki. Imię Willema Termeera poznajemy dopiero *po* napisaniu przez niego autofikcyjnej noweli, a więc po tym, jak w tekście dokonał re-konstrukcji własnego życia. „Siłą napędową była tu potrzeba poznania samego siebie”, tego „czemu Willem Termeer zawdzięcza swoje szczególne cechy i jakie przysługuje mu miejsce w społeczeństwie”<sup>77</sup>. Imię Magdy u Coetzeego poznajemy dopiero w paragrafie 203 z ust służącej zwanej Małą Anną. Wraz z nadaniem imienia Magda staje się „prawdziwą” postacią fikcyjną, od tego momentu dotychczasowa metafikcja zostaje zastąpiona pełnowartościową fikcją – opowiadaniem. Zakorzeniona w fikcji Magda nagle czuje się autentyczna, otrzymuje tożsamość, choć jest to tożsamość narracyjna. Fikcja zostaje zrównana z prawdą, to jedna z wielu postmodernistycznych prawd. Tym samym Magda nie różni się zasadniczo od Termeera otrzymującego tożsamość po napisaniu autofikcyjnej noweli. Bohaterka wysławia ową zmianę w następujący sposób:

Niewątpliwie jestem kimś rzeczywistym. To moja ręka, kość i ciało, ręka co dzień taka sama. Tupię nogą: oto ziemia, na wskroś rzeczywista, tak jak i ja<sup>78</sup>.

Przed „nadaniem” jej imienia, kiedy nie była jeszcze „prawdziwą” osobą, powieściową bohaterką z krwi i kości, kiedy nie była wystarczająco fikcyjna, aby być prawdziwą, Magda powątpiewała w swoją tożsamość:

Ciekawe, czy jestem rzeczą pomiędzy rzeczami, ciałem popychanym naprzód siłą ściągien i kostnych dźwigni, czy też monologiem płonącym w czasie, mniej więcej metr pięćdziesiąt nad ziemią, jeżeli ziemia nie okaże się tylko kolejnym słowem, a wtedy istotnie zatracę się na dobre? W każdym razie niewątpliwie nie jestem sobą tak wyraźnie jakbym sobie życzyła<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 73.

<sup>78</sup> J.M. Coetzee, *W sercu kraju*, s. 179.

<sup>79</sup> Ibidem, s. 91.



Dla Magdy posiadającej imię, po jej definitywnym przejściu na stronę fikcji, ziemia staje się prawdziwą ziemią, a nie tylko słowem.

W przeciwieństwie do metafikcyjnych paragrafów 1–202 pozostałe fragmenty powieści (203–266) są w pełni fikcyjne, składają się na klasyczną opowieść. Magda, podobnie jak Termeer, próbuje „swoją niesławną przygodę przekształcić w nowelę”<sup>80</sup>. Ewentualne zastrzeżenia pod adresem tak skonstruowanej tożsamości narracyjnej formułuje w paragrafie 248:

Głosy mówią: z braku jakichkolwiek wrogów i sił przeciwnych w świecie zewnętrznym, uwięziony w przytłaczającej ciasnocie i regularności człowiek na koniec nie ma innego wyboru, jak tylko zmienić się w przygodę. O ile rozumiem oskarżają mnie o to, że zmieniłam swoje życie w fikcję, ot tak z nudów. Oskarżają mnie, jakkolwiek taktownie, że przedzierzgnęłam się w kogoś bardziej porywczego, bardziej wielowymiarowego, bardziej udręczonego niż jestem w istocie, jak gdybym czytając samą siebie jako książkę uznała, że książka jest nudna, odłożyła ją i w zamian zaczęła wymyślać siebie<sup>81</sup>.

Na końcu swojej opowieści Magda słyszy nocne głosy. Głos nie chciał milczeć, „mówił bez przerwy, już nie związłymi małymi epigramami, lecz budując płynne wypowiedzi, aż zaczęłam się zastanawiać, czy to nie przemawia jakiś nowy bóg, nic sobie nie robiąc z moich krzyków protestu”<sup>82</sup>. To *auctor*, który niczym boski Flaubert szybuje nad światem przedstawionym powieści, jest wszechwiedzący i nad wszystkim panuje. Zgodnie z panującym w momencie pisania *W sercu kraju* postmodernistycznym klimatem, Magda, wzorem Lyotarda, przeciwstawia się Wielkiej Narracji. Przepędza nocne głosy, podając tym samym w wątpliwość istnienie jednego centrum opowieści. Mówi: „Czy wszelkie sentencje płynące z góry nie są w istocie nieświadome źródła naszej choroby [...], bo może wolno mi mówić tylko za siebie?”<sup>83</sup>. W tekście powieści sprzeciw wobec Wielkich Narracji pojawia się zresztą już wcześniej. Stanowisko Magdy „Nie pojmuję, dlaczego historia naszego życia ma koniecznie być ciekawa”<sup>84</sup> można odczytać jako pośredni atak na makrohistorię, zamienioną przez postmodernistów

---

<sup>80</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 65.

<sup>81</sup> J.M. Coetzee, *W sercu kraju*, s. 180–181.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 191.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 87.

na historię w skali mikro, której symbolem stała się chociażby promowana w niemieckiej historiografii *Alltagsgeschichte*.

Coetzee radykalizuje zatem, na postmodernistyczną modłę, przekonanie o językowym charakterze naszego poznania, wskazuje z całą mocą na pozorną autonomię mowy. „Myślą, że oboje mogą wybierać słowa i stworzyć własny, prywatny język; lecz nie ma na świecie żadnego prywatnego języka”<sup>85</sup>. Dyscyplinujący charakter dyskursu podkreślany jest niemal na każdym kroku:

Moją wiedzę przesycą odór druku, nie rezonans pełnego ludzkiego głosu opowiadającego historię. [...] Od rzeczywistości oddziela mnie bełkot słów, które w moim własnym wnętrzu stwarzają mnie i przetwarzają jako coś innego, coś innego. [...] Obym nigdy nie nauczyła się czytać<sup>86</sup>.

Powieściowa alegoryzacja myśli Foucaulta staje się coraz bardziej natarczywa:

Wargi są zmęczone, wyjaśniam mu, chcą odpocząć, znużyło je całe to przymusowe wymawianie ciągnące się od dzieciństwa, od chwili gdy im wyjawiono, że zgodnie z pewnym prawem nie wolno im już po prostu się rozchyłać, by otworzyć drogę drugiemu „aaa”<sup>87</sup>.

I dalej:

Jak mogę mówić, że prawo już dorosłe, nie stoi wewnątrz mojej powłoki, że stopami w moich stopach, z rękoma w moich rękach, z przyrodzeniem zwisającym z mojej dziury<sup>88</sup>.

Ostatnie słowa wskazują jednoznacznie na Derridiański fallogocentryzm – krytykę uniwersalnego, monolitycznego męskiego podmiotu.

Coetzee, z Foucaultem pod pachą, śledzi sprzysiężenie władzy-wiedzy. Pod lupę bierze instytucję szkoły będącą, jak wiadomo, symbolem mikrofizyki władzy. Modernistyczna wiara w szczególny status wiedzy naukowej powinna zostać tym samym zniszczona i pogrzebana. W paragrafie 91 czytamy: „szkoła stoi pusta”, „popiół na palenisku wystygły”, „półka nad piecem opróżniona”. Coetzee zadaje

---

<sup>85</sup> Ibidem, s. 54.

<sup>86</sup> Ibidem, s. 71, 73.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 119–120.

<sup>88</sup> Ibidem, s. 199.

pytanie: „gdzie przepadła cała ta humanistyczna wiedza?”<sup>89</sup>. Dostrzega przepaść pomiędzy „dziećmi recytującymi tabliczkę mnożenia” (symbol dyscyplinującego oddziaływania instytucji) a „moim niepewnym ja”, poddawanym nadzorowi i „normalizacji” (podobnie jak opisywani przez Foucaulta umysłowo chorzy, homoseksualiści, stroniący od pracy czy sprawiający trudności wychowawcze). Kwestią zdecydowanie bardziej interesującą od tej obsesyjnej transpozycji na język literatury modnych w latach siedemdziesiątych teorii jest obecność tego samego szkolnego motywu u Emantsa. Również w *Wyznaniu* szkoła zostaje przedstawiona jako centrum władzy i przemocy. Początek nauki w szkole podstawowej Termeer wspomina jako „jedno z najpierwszych i najboleśniejzych doznań”; umieszczony „pod nadzorem opryskliwego nauczyciela”, przed „czarną tablicą”, „wypłowiałymi mapami bez nazw geograficznych” miał uczucie bycia „czymś małym, słabym, bezwartościowym, opuszczonym i zagubionym wśród wrogiej bandy”<sup>90</sup>. Czy Emants, pisząc te słowa przed ponad 150 laty, nie miał aby na myśli wykluczenia wielości, różnorodności, nie-identyczności, czy nie kierował się przeciw typowej dla ery nowoczesności Prawdzie Nauki?

## 5

Holenderski literaturoznawca J.J. Oversteegen postawił w 1964 roku tezę, że Emants myślał Freudem na długo przed nastaniem psychoanalizy<sup>91</sup>. Prawie czterdzieści lat później współczesny badacz Jos Joosten dodał, iż Emantsa można w Holandii uznać za prekursora egzystencjalizmu. W naszym tekście stawiamy w owej debacie wokół holenderskiego pisarza kolejny krok i twierdzimy, że w *Wyznaniu* można odnaleźć wyraźne ślady późniejszego narratywizmu. I właśnie to – naszym zdaniem – pociągało Coetzeego w dziele „mniejszego kalibru myśliciela, artysty i psychologa”. Być może ten aspekt zachęcił go do przetłumaczenia na angielski powieści Emantsa w czasie, gdy sam pracował nad powieścią *W sercu kraju* – jego własną ilustracją postmodernistycznej teorii. Czy naszkicowany przez nas kontekst niniejszej analizy należy uznać za przesadny

---

<sup>89</sup> Ibidem, s. 69.

<sup>90</sup> M. Emants, *Wyznanie*, s. 7.

<sup>91</sup> J.J. Oversteegen, op.cit., s. 1–22.

i naciągany? Jacques Derrida powiadał, że granice, pomiędzy którymi zaczyna i kończy się dany kontekst, wyznaczane są dowolnie i dają się zawsze przenosić. Przy ich stawianiu ustala się kwestie, których zasadniczo ustalić się nie da. Znaczenie tekstu zawsze więc wymyka się autorskiej intencji. Stąd nasze trzy tezy, stąd nasza gra.

**The Morbid Times Preceding the Linguistic Turn or:  
What Did J. M. Coetzee See in Willem Termer?**

**Summary**

J.M. Coetzee, the South African Nobel Prize winner, is particularly connected to the Netherlands. For instance, he - reviewed Dutch literature for the New York Times (the reviews were later included in a book called *Stranger Shores: essays 1986–1999*) and he translated and compiled an anthology of Dutch poetry (*Landscape with rowers, 2004*) for the English readership. Moreover, his books are frequently published in their Dutch translation prior to their official English releases. In 1976, Coetzee translated a novel by Marcelus Emants *Een nagelaten bekentenis* (1894), published in English as *A Posthumous Confession*. Parallel to this translation work, Coetzee also worked on his second novel *In the Heart of the country* (1977). This paper is devoted to a detective-like tracing of reflections that Coetzee's close reading of the Dutch novelist might have left in his own book. Why did Coetzee decide to translate Emants' novel in the first place? Was it its appeal that attracted him so much? Moreover, how did Coetzee's reading of Emants look back in the 1970s?

*Paweł Zajas*