



### **Elevation and wrath**

**Abstract:** The article endeavours to characterize key issues raised by Ananda Devi (1957), a francophone writer and poet born in Mauritius who has been living in France for many years. The analysis is based primarily on two novels that were translated into Polish by Krzysztof Jarosz: *Le sari vert / Zielone sari* and *Ève de ses décombres / Ewa ze swych zgliszcz*. Already these two novels enable us to perceive the uniqueness of Devi's writings, whose clear commitment to the discussion about burning social problems equals its commitment to the discussion with literature: its tradition, present status quo, planned future. Devi poses questions about national, linguistic, cultural, and sexual identity; about wasted opportunities of emancipation from the shackles of colonialism; about possibilities of freedom in the environment of systemic subjugation. The micro perspective enables her to show some macro phenomena: continuous production of "dispensable people," human robots exploited to produce goods for the rich North and the rich West, sacked overnight when using cheap labour force stops bringing profit; systemic racism used by the law-observing state to perform illegal acts. In the world based on the economy of profit, literature, and particularly poetry, becomes a unique weapon, because it serves no purpose. Reading and writing are revolutionary activities, looking for brothers and sisters in poetry is a chance to build a radical International that includes also (or rather, first of all) men and women who have experienced rupture, life in two different dimensions, languages, groups (choosing French by a Mauritian was a declaration, Devi describes the experience of splitting when portraying Sad in *Ève de ses décombres*). Devi is particularly concerned with the fate of children doomed to failure due to their "bad" descent, skin colour, or sex, children who are guilty from birth. Systemic inequalities and inherited violence in humiliated and ashamed communities mainly afflict women, who are reduced to bodies that may be conquered, beaten, exploited as labour force. Devi succeeds in presenting silent or nameless women not as victims (although she does not underplay their suffering, on the contrary), but as heroes who become reborn after traumas or in next generations, able to take revenge, risking the scraps of stability and false safety to show their presence, to exert influence, to reverberate. The flame of wrath experienced by Devi's characters, also those burnt alive, as the character in *Le sari vert*, should (and will) be a seedbed of change, because you cannot burn all women pregnant with silence. Devi accuses (like the author of *Les Misérables*), she is not afraid of elevation, as panache is necessary for a coup, for changing the status quo, the order based on lawlessness, for social, common awakening.

**Keywords:** violence, gender-based violence, shame, wrath, exclusion, systemic racism, francophone literature, postcolonialism, Mauritius, children, the miserable

Ach, nie jest się poważnym w siedemnastej wiosnie  
(*Romans* Arthura Rimbauda w przekładzie  
Jarosława Iwaszkiewicza [RIMBAUD, 1993, s. 39])

Mam siedemnaście lat i wszystko w nosie. Kupuję  
swoją przyszłość

(*Ewa ze swych zgłiszcz* Anandy Devi w przekładzie  
Krzysztofa Jarosza [DEVI, 2019, s. 15])

Spoglądałem na jej zniekształcone ciało, wygląda-  
ła jak dziecko noszące brzemię o wiele za ciężkie na  
swoją wiek. Niedawno skończyła siedemnaście lat.  
Ja Bóg-Dokter czułem się bezsilny. Spojrzała mi prosto  
w oczy. Uwolnij mnie, wysyczała dziko prawie odgry-  
zając sobie język.

(*Zielone sari* Anandy Devi w przekładzie  
Krzysztofa Jarosza [DEVI, 2018, s. 50])

Ananda Devi, autorka powieści (*Rue la Podrière* 1988, *Le volile de Draupadi* 1993, *L'Arbre fouet* 1997, *Moi, l'interdite* 2000, *Pagli* 2001, *Soupir* 2002, *La vie de Joséphin le fou* 2003, *Ève de ses décombres* 2006, *Indian tango* 2007, *Le sari vert* 2009, *Les hommes qui me parlent* 2011, *Les Jours vivant* 2013, *Manger l'autre* 2018), opowiadań (*Solstices* 1977, *Les poids des êtres* 1987, *La fin des pierres et des âges* 1993, *L'ambassadeur triste* 2015, *L'illusion poétique* 2017), i wierszy (*La Long Désir* 2003, *Quand la nuit consent à me parler* 2011, *Ceux du large* 2017) i esejów, w polskim obiegu literackim wciąż jest znana słabo. Urodzona w 1957 roku w miejscowości Trois Boutiques na Mauritiusie, a od wielu lat mieszkająca w Ferney-Voltaire we Francji, pisarka zyskała ogólnoswiatowe uznanie, o czym świadczą mogą nagrody czy nominacje do nagród literackich (była, między innymi, wymieniana wśród kandydatek do literackiej Nagrody Nobla). Dzięki staraniom Krzysztofa Jarosza, tłumacza i profesora Uniwersytetu Śląskiego, oraz zespołu Wydawnictwa W Podwórku ukazują się polskie przekłady twórczości Devi: poza publikacjami na łamach pisma „Opcje” dostępne są dwie powieści *Zielone sari* (polskie wydanie z 2018, pierwodruk 2009) i *Ewa ze swych zgłiszcz* (polskie wydanie 2019, pierwodruk 2006). Obie zostały przychylnie przyjęte przez krytykę literacką, choć żadna z nich nie zdołała jeszcze wywołać dyskusji uwzględniającej szerszy kontekst krytyczno- i historycznoliteracki, ich (i samej autorki) miejsce we współczesnej literaturze frankofońskiej, ze szczególnym wskazaniem na nurt postkolonialny czy feministyczny. Większą uwagę przykuło *Zielone sari*, najpewniej z powodu pierwszeństwa, ale może i nie tylko.

Ananda Devi wypracowała taką formułę, która umożliwia przekroczenie przekonania o niewypowiadalności wstydu, upo-

korzenia i doświadczanej systemowej przemocy; okazuje się, że powieść nie tylko jest w stanie udźwignąć to zadanie, ale i wykonać je bez konieczności przyjmowania artystycznych kompromisów. Autorka *Zielonego sari* używa wewnątrz domowych i historii rodzinnych, by w skupieniu objąć publiczne przestrzenie: splot prywatnego i publicznego jest czytelny również w innych literackich obiegach, podobnie wielopoziomowa struktura uwikłania w przemoc. Devi, przechwytyjąc perspektywę opresyjnego narratora, oddała złożoność sytuacji społecznej, kulturowej, a w końcu osobistej. Bezwstydną – czy może lepiej: pozbawioną zahamowań (bo wstydu to całkiem sporo) – słowotok starca działa ostatecznie na niekorzyść opowiadającego, jego siła obnaża miejsca, które narrator chciałby zataić, logoreę a czasem zdaje się działać na własnych zasadach wymierzając – opóźnioną, ale jednak – sprawiedliwość. W wypowiedzianej opowieści dochodzi do przesunięcia akcentów i wydobycia sensów: język, jak żywa, dzika istota, zwraca się przeciw opowiadającemu, umożliwiając odczytanie losów postaci dotąd przykrywanej milczeniem, zacieranej. Devi demonstrowuje w *Zielonym sari* imponujące możliwości literatury pięknej: w przeciwieństwie do literatury faktu jest w stanie pokonać obowiązujące i dominujące narracje oraz uwewnętrznione ograniczenia, rozsądza przyjęte regulacje, buduje na wielości głosów i perspektyw. Czytane po polsku *Zielone sari* budziło zdumienie i niepokój, że ta historia pozbawionej imienia, pozbawionej głosu młodziutkiej bohaterki uwięzionej w domowym piekle była aż tak czytelna, tak bliska, nie pozwalała się egzotyzować czy neutralizować. Choć nie poznajemy imienia nastoletniej bohaterki *Zielonego sari* (spotykamy ją po raz pierwszy jako roześmianą piętnastolatkę, w chwili śmierci ma siedemnaście lat), to ją samą poznajemy dość dobrze, jesteśmy w stanie udzielić odpowiedzi na pytania „kim jest/była” – za to odpowiedź na pytanie „kim jest Ananda Devi?” przychodzi już z większym trudem. Autorka wybrała znaczący pseudonim literacki (bo „Ananda Devi” jest pseudonimem), składający się z dwóch imion. Omijając nazwisko rodowe (Nirsimloo) oraz to przyjęte po mężu (Anenden), jednoznacznie wskazuje na tradycję dla niej istotną, na linię żeńską (na polskim gruncie wypróbowała tę metodę choćby Jolanta Brach-Czaina w *Błonach umysłu*). Kobiety mają imiona, nazwiska dostają po ojcach lub mężach, zatem wybór własnego imienia jako nazwiska – bo „Devi” tak właśnie funkcjonuje – to deklaracja pisania we własnym imieniu. Odkrycie czyjeś imienia to bardzo ważna rzecz, odkrycie własnego to rodzaj ponownych narodzin: to akt nadania sobie tożsamości i część budowania własnej genealogii. Pisanie we własnym imieniu umożliwia działanie w innym wymiarze, na innych zasadach, własne imię wyznacza terytorium i umożliwia sprawowanie władzy nad nim (w twórczości Devi to ważny wątek: braku miejsca na ziemi

i ogłaszania, że gdzieś musi być dla nas miejsce). Dlatego wyboru należy dokonywać uważnie, imię naznacza, imię idzie przed osobą, z imienia rozwija się opowieść, rozwija się przyszłość, rozwija się świat. Jak pisze w *Zielonym sari*:

Jej prawdziwe imię to Kaveri Bhavani. Gdy miała przyjść na świat, jej matka długo pochylała się nad starymi księgami, żeby w końcu wydobyć z nich to trudne do wymówienia słowo. Nazwała ją Kaveri Rani, księżniczką Kaveri. Na szczęście Kitty nie pamięta tego. Na szczęście jej matka umarła, zanim mogła nafaszerować głowę córki złudzeniami. Księżniczka Kaveri nie przetrwała długo. Potem stała się dla wszystkich Kitty. Po prostu Kitty. To imię na jej miarę. Jest jak te koty, co wpatrują się w nas ślepiami tak zimnymi, że macie ochotę wytrzeć sobie zelówki ich czyściutkim futerkiem (DEVI, 2018, s. 10).

Bezimienna młodziutka kobieta, żona narratora (i właściwa bohaterka powieści), długo szuka imienia dla córki, bo w imieniu chce zawrzeć testament, umieścić w nim spadek, zostawić wiadomość dla córki i dla tych, którzy się z nią spotkają, imię ma być kapitałem na przyszłość. Pozbawiona imienia bohaterka *Zielonego sari* jest wykształcona, pochodzi z wyższej niż mąż kasty (nie znamy szczegółów, ale wiemy, że zawarcie małżeństwa jest dla niej mezaliansem). Pochodzi z innego świata niż ten, do którego należała zmarła wiele lat temu matka Bissama Sobnatha, zwanego z kreolska Dokterem, marnego lekarza nędzarzy. Tak samo jak niepiśmienna matka Doktera poświęciła swoje zdrowie i życie, by dać synowi szansę na wykształcenie, a co za tym idzie możliwość awansu społecznego, tak bezimienna nastolatka, która była za pan brat (czy też: za panią siostrę) z księgami, studiowała je dla lepszej przyszłości córki, czyniąc z nich wartość. Imię było rodzajem zaszyfrowanej wiadomości, miało dać córce nadzieję, miało przypominać o innej tradycji, o innych niż cierpienie i udręka możliwościach. Stało się inaczej: prawo ojca wygrało w starciu z prawem matki, przemoc wygrała z siłą. Można czytać *Zielone sari* nie tylko jako opowieść o dysfunkcyjnej w kolejnych pokoleniach rodzinie (uwielbienie Doktera dla matki nie jest niewinne, przykrywa wstyd z powodu pochodzenia, nędzy i upokorzeń z nim związanych), o przemocy domowej, o domu pełnym strachu i bólu, ale i o narodzinach państwa, wspólnego, zbudowanego na przemocy domu.

Zamieszki z marca 1968 roku, które towarzyszyły ogłoszeniu niepodległości Mauritiusa i o których Devi również pisze między innymi w *Zielonym sari*, były czasem próby: walki między grupami etnicznymi, religijnymi, między klasami nie przyniosły raju na maurytyjskiej ziemi, choć tak wyspiarskie państwo jest przed-

stawiane w folderach. Wyzwolenie spod jarzma kolonializmu okazało się trudniejsze niż wyobrażenia o nim w społeczeństwie, w którym ponad połowa mieszkańców to Indo-Maurytyjczycy, czwarta część to Kreolowie, czyli potomkowie afrykańskich lub magalskich niewolników i białych kolonizatorów, poza tym mniejszość pochodzenia chińskiego, muzułmańskiego oraz Franko-Maurytyjczycy, potomkowie białych kolonizatorów. Brzemie upokorzenia, utraconego poczucia godności (godność to słowo-klucz) stało się fundamentem nowego społeczeństwa, które ostatecznie nie stało się społeczeństwem: podziały rasowe, etniczne i ekonomiczne, przesady i uprzedzenia połączone z wolnym rynkiem ugruntowały stare podziały; przemoc wobec tych, którzy byli mniej „w prawie”, czyli głównie kobiet i dzieci, stawała się rodzajem czynności odwetowych. W tak zróżnicowanym, „tęczowym” (bo wieloetnicznym, „harmonijnie współdziałającym”) społeczeństwie (kontrast między wizerunkiem tworzonym na rzecz turystów a rzeczywistością jest uderzający), jak to maurytyjskie, podziały nie tylko zostały odtworzone, ale i wzmocnione. Państwo nie jest tutaj wspólnym domem, linia podziałów przebiega – jak pisze Devi w wielogłosowej *Ewie ze swych zgliszcz* – w „porządku” nędzy.

Dzielnica jest naszym królestwem. Naszym miastem w mieście. Port Louis zmienił wygląd. Wyrosły mu długie zęby i budynki wyższe niż okalające go góry. Ale nasze osiedle się nie zmieniło. To ostatnia twierdza. Tutaj budujemy naszą tożsamość z braku innej: tożsamość nieprzynależących. Nazywają nas *bann Troumaron* – Trumaronami – jakby chodziło o nową wspólnotę etniczną, których tak wiele na wyspie. Może rzeczywiście nią jesteśmy (DEVI, 2019, s. 12)

– mówi Sadiq, jeden z narratorów powieści, nazywany w skrócie „Sad”, jak smutek. Mieszkający w dzielnicy nędzy nie mają swojego miejsca na ziemi, choć prawem młodości, czy nawet dzieciństwa, domagają się jej, jak bohaterowie *Nienawiści* (1995) Mathieu Kassovitza czy *Nędzników* (2019) Ladj Ly, którzy formalnie tylko są obywatelami swojego kraju, w praktyce kraj wyrzeka się ich, odbiera im prawo do przynależności, podstawowe prawa obywatelskie. Nie tylko te dwa filmy mogą stanowić kontekst dla lektury powieści Devi: można tu również dołożyć *Nowego papieża* Paolo Sorrentino, reżysera, który w przemówieniu Johna Brannoxa wraca do przeboju Talking Heads sprzed trzydziestu siedmiu lat, czyli *Naive Melody* (wykorzystanym już w *This Must Be the Place* z 2012 roku). Brannox, metrykalnie dojrzały, ale emocjonalnie wciąż nastoletni, wykrzykuje publicznie swoją niezgodę i ogłasza republikę zra-

nionych i znieważonych, tych, którzy mają nic: nie mają gdzie spocząć, nie mają gdzie trwać, nie mają nic, do czego mogliby przynależeć; bo smutek nie ma hierarchii, cierpienie nie jest sportem, nie ma końca, nie ma ostatecznych wyników<sup>1</sup>. Siedemnastoletni Sad z powieści *Devi*, odkrywszy Rimbauda, rozpoznaje się w nim, używa jego wierszy, by dodać sobie sił, choć nie zapomina o trudnościach własnej sytuacji: wybór języka, i literatury w tym języku tworzonej, jest deklaracją i wyzwaniem. Językiem urzędowym Mauritiusa jest język angielski, język francuski to język prestiżu, a kreolski to język ulicy. „Wiem, że na razie nie potrafię tworzyć. Tylko małpuję. Mój głos nie jest moim. Ten język nie jest moim. Nawet nie wiem, do kogo mówię” (DEVI, 2019, s. 57), wyznaje Sad, wpisując się w istniejącą już tradycję ludzi bez ziemi,miotanych gniewem, doświadczających dotkliwej podwójności, a nawet nieprzynależności. Sad wspiera się imieniem tamtego genialnego nastolatka – zanim sam poczuje się wystarczająco silny jako autor, używa jego wierszy jak sposobu na nawiązanie relacji, porozumienia, a może nawet szansę na ocalenie.

Ananda Devi w autobiograficznym utworze *Mężczyźni, którzy do mnie mówią* (2011) pisze o granicznych, przełomowych doświadczeniach z okresu dojrzewania. Pierwszym z nich były zamieszki z 1968 roku (miała wtedy jedenaście lat), a drugim (już dla piętnastolatki) utracona miłość. W obu wydarzeniach pojawia się silny kontekst rasowy czy może raczej: rasistowski. Rasizm dyktuje warunki i wyznacza granice, rozdziela i uniemożliwia porozumienie, nazywa ludzi i sprawy tak, by owe nienaruszalne granice podkreślić. „Dobra rasa”, „dobry wygląd”, „niewystarczająco dobry” czy „zepsuty” przez „niebiały” kolor skóry, kształt oczu (powinny być wielkie, nieskośne), nosa (powinien być wąski i niewielki) czy typ włosów (oby tylko nie kędzierzawe). Takie określenia składają się na proces odczłowieczania Innych, co z kolei ułatwia stosowanie wobec nich przemocy. Dzięki nim przemoc staje się oczywista, a nawet konieczna wobec „karaluchów”, „psów” czy innych zwierząt. Było tak również w przypadku Kitty z *Zielonego sari*.

Nie szlachetne nawiązanie do *Anny Kareniny* Lwa Tołstoja miał na myśli jej ojciec (choć sama Devi może i tak, w końcu to powieść o systemowej przemocy wobec kobiet, braku podstawowych praw obywatelskich, władzy absolutnej męża nad żoną i potomstwem), nie słodką Koteczkę, nie wyraz sympatii. Córka Doktera

1 Clélio, kreolski rówieśnik Sada, bezpodstawnie oskarżony o zamordowanie Savity, który mówi o sobie: „Jestem Clélio, brudny obszarpaniec. Połykacz cudzych zardzewiałych gwoździ”, dodaje w innym miejscu „[...] my, dzieci z Troumaron, mamy w dupie religie, rasy, kolory, kasty, wszystko, co dzieli ludzi w tym pieprzonym kraju, należymy do tej samej wspólnoty, która jest uniwersalna, do wspólnoty biedaków i wydziedziczonych i to, uwierzcie mi, jest jedyną wspólnotą, która się liczy” (DEVI, 2019, s. 95).



jest dla niego mniej niż człowiekiem, po pierwsze z powodu płci: nienawiść wobec kobiet maskuje uwielbieniem, którym darzy wyłącznie własną, martwą matkę, dziecko płci żeńskiej jest dla niego bliższe zwierzęciu niż człowiekowi. Kobiety są zredukowane w jego rozumieniu do ciała – ciała, które z czasem będzie zdolne do rodzenia. Zdolność do zachodzenia w ciążę i męka porodu jest dla niego zarazem tajemnicza i jest czystą biologią: rodzące są samicami, które pod wpływem hormonów zapominają o rozdzierającym kości bólu, zwracają się do noworodka z czułością, jakby nie miał nic wspólnego z doświadczonym cierpieniem. Doktor zdolności do znośnięcia cierpienia nie jest w stanie zrozumieć, odbiera ją jak wyraz nieludzkiej czy nadprzyrodzonej mocy i odpowiada na nią przemocą. Zatrzeć czyjeś imię, co czyni po śmierci żony, to uczynić w świecie dziurę po człowieku; zamordowana żona nie była już nawet zwierzęciem, spalona jak (i jako) czarownica miała zostawić po sobie wyłącznie niepamięć, rzeczywiście stać się otchłanną dziurą. Rysy twarzy małej córki Doktera nie są – jego zdaniem – wystarczająco zadowolające, bo niewystarczająco dobrze reprezentują piękno jego grupy etnicznej (faszyzujący doktor mówi o córce, że ta „nie ma nic wspólnego ze szczupłą elegancją i naturalną klasą, którą ja pomimo lat zachowałem” [DEVI, 2018, s. 13–14]). „Koteczka” dla innego rodzica byłaby wyrazem czułości, w przypadku Doktera to określenie jest wyrazem rasistowskiej pogardy i wstrętu, „chińskie” rysy twarzy córki, czyli kształt twarzy i oczu przesuwają ją do uznanej przez niego za niższą kategorii: „podludzi”. Lęk przed skalaniem i budowane na wstręcie poczucie wartości są podstawą tożsamości Doktera. W samym środku zamieszek 1968 roku – zamieszek, które miały przynieść odpowiedź na pytanie: co to znaczy być Maurytyjczykiem? co to znaczy być Maurytyjką? – odmawia zdjęcia spodni, by udowodnić, że mówi prawdę, że nie jest mużułmaninem, na których to polowano ze szczególnym upodobaniem: „jestem lekarzem [...], ale przede wszystkim jestem człowiekiem [...], wszyscy ludzie są równi i mają prawo do szacunku!” (DEVI, 2018, s. 121). Obwołany później bohaterem Doktor po prostu wstydził się tego, w jakim stanie była jego bielizna, podziurawiona (jak był przekonany) przez żonę, w jedynym dostępnym jej (oprócz trwania i milczenia w czasie tortur) akcie niezgody czy oporu. Naraził się na śmierć w obawie przed odkryciem tego, co miał pod spodem: dziurawa bielizna to opowieść o tym, co działo się we wnętrzu domu, opowieść o zadawanej przez niego przemoc, opowieść o bezsilności.

Lektura *Zielonego sari* przywołuje inne słynne już powieści o przemoc, jak choćby *Brzemień rzeczy utraconych* (2006) Kiran Desai czy *Boga rzeczy małych* (1997) i *Ministerstwo niezrównanego szczęścia* (2017) Arundhati Roy. Choć żadna z autorek nie jest przedstawicielką literatury frankofońskiej – jak choćby Yannick

Lahens, autorka *Błogich odwrotów* (2018) czy Lyonel Trouillot, autor *Dzieci bohaterów* (2009) – obie piszą w języku angielskim, to jednak zabierają głos w podobnych co Devi sprawach: interesują je zależności między prywatnym i politycznym, piszą o społeczeństwie kastowym w realiach liberalnego kapitalizmu, piszą też o przekraczaniu kondycji ofiary, zajmują się powolnym, żmudnym śledzeniem losów postaci i zdarzeń uznawanych za małe i zbędne, a przecież kluczowych dla rozumienia przeszłości i odpowiedzi na wyzwania teraźniejszości. Można, czytając powieści Desai i Roy w kontekście powieści Devi, odnieść wrażenie, że choć równoległe piszą o podobnych/tych samych sprawach – wśród których systemowa przemoc jest kluczowa – to każda z nich buduje światy nie tyle zależne, co oświetlające się, uzupełniające się: sędzia Dżemubhai Patel, bohater nagrodzonej Bookerem powieści Desai, również jest wdowcem, również jest sadystą, domowym tyranem nienawidzącym kobiet, biorącym odwet za własne krzywdy, jednocześnie żalonym i groźnym. Devi udało się zdekonstruować narrację kata, dzięki czemu niema, pozbawiona imienia, zamordowana, spalona żywcem żona wydobyla się z nicości, ożywa również dzięki wysiłkowi córki i wnuczki. „Pozostanie tylko nienawiść” (DEVI, 2018, s. 60), mówi Doktor, ale niekoniecznie ma rację.

Pisarstwo Devi, choć pełne mroku, nie wybiera łatwych rozwiązań i niecierplivej rozpaczy. „Wszystko mi się przydarzyło: życie i śmierć” (DEVI, 2019, s. 101), mówi Ewa, tytułowa bohaterka drugiej przetłumaczonej na język polski powieści Devi i brzmi w tym wyznaniu ton Rilkego z *Księgi godzin* (fragment w przekładzie Adama Pomorskiego *Raz tylko mówi Bóg do człowieka*: „Poza rzeczami płoń jak pożary,/ aby ich cienie, powyciągane,/ to była moja osłona./ Wszystko niech z tobą się dzieje: piękno i groza./ Piękno, okropność: co chce, niech się stanie./ Idź: nie jest końcem żadne doznanie./ Pamiętaj, trzymaj się mnie./ Stąd niedaleko, gdzie prowadzę,/ jest kraj./ Nazywa się: życie./ Poznasz je/ po jego powadze./ Rękę mi daj” [RILKE, 1994]).

Ewa czyta wszystko, co napisze Sad, czyta też samego Rimbau-da („Jestem młody, podajcie mi rękę” [DEVI, 2019, s. 57] – jakże wymownie brzmi to zakończenie listu do Théodore’a de Banville’a z 24 maja 1870 roku w opowieści o samotnych, pozostawionych samym sobie nastolatkach), ale i podkreśla, że Sad nie ma pojęcia, czym jest poezja kobiet, również dlatego, że nie została w pełni zapisana i że nie słychać o niej w szkole. „Poezja kobiet to w tej zapadłej dziurze śmiech, który otwiera na kawałek raj, żebyśmy się w niej nie potopiły” (DEVI, 2019, s. 25) – mówi Ewa, ta łódzka z papieru, nawet nie statek pijany. Śmiejące się kobiety, nastoletnie dziewczęta (jak to śliczne, drobne, prawie jeszcze dziecko w zielonym sari) czy Ewa i Savita (uczennice z osiedla skazanego na zagładę, dziewczęta, które potrafią „wsłuchiwać się we własne



milczenia”<sup>2)</sup> traktowane są jak osoby szczególnie niebezpieczne. Śmiech daje nadzieję, wyraża wolność i ściąga kłopoty, jak pośądzenie o czary. Wbrew przekonaniom Doktera przeszłość nie jest martwa, role nie są obsadzone na stałe, bohaterki ożywają w kolejnych pokoleniach, nawet te spalone żywcem, nawet te zadęcone, odradzają się mimo szczyrych wysiłków ich oprawców, by uciszyć je ostatecznie. Nawet zredukowane do ciała, ciała, które ma rodzić i które ma ginąć, ciała, które ma zaspokajać cudze żądze, które ma służyć, są w stanie ocaleć.

Ciało („tylko” ciało) pamięta i przekazuje tę pamięć, ciało opowiada i ten somatyczny język da się odczytać. Ciało mówi na bieżąco, wypowiada się przez choroby Kitty, jej egzemy, alergie, gorączki jelitowe i na tym nie kończy: córki i wnuczki dziedziczą pamięć o wydarzeniach z przeszłości. Ewa buńczucznie deklaruje: „To tylko ciało. To się goi. Od tego jest” (DEVI, 2019, s. 16), by w ten sposób przejąć kontrolę nad tym, czego kontrolować nie może, by nie być ofiarą. Zredukowana do ciała, używa go, by – wbrew okolicznościom, warunkom i brakowi wsparcia – wyrwać dla siebie przyszłość, by zaznawać wolności. Ciało jest tutaj walutą, ciałem można opłacać życie, inne niż to prowadzone przez rodziców:

Stawiam czoło rafom. Nie będę jak moja matka. Nie będę jak ojciec. Jestem czymś innym, nawet jeśli nie całkiem żywym. Idę sama i wyprostowana. Nie boję się nikogo. To oni boją się mnie, tego, co nieeksplorowane, odgadując jego istnienie pod moją skórą (DEVI, 2019, s. 16)

– mówi Ewa. Czułość i miłość znajduje u Savity, ale przelicza się, zagalopowuje, zapomina, że ciało nie zawsze się goi, że jej chude, delikatne ciało nie zniesie wszystkich ciosów (Sad mógłby w tym miejscu zacytować fragment „Pierwszej komunii” Rimbauda: „Któż wypowie cierpienia, nienawiść i żale/ Tego słodkiego ciała, które niby trądy/ Zzarliście wy, wariaci, którzy w boskim szale/ Wciąż jeszcze zniekształcacie narody i lądy?...” [RIMBAUD, 1993, s. 82]). Śmierć Savity przynosi kres ułudzie, bo tym była złuda trzeźwości Ewy, używającej własnej „ranliwości”, wrażliwości i kruchości jak oręża w walce o władzę nad terytorium, również swojego ciała, przede wszystkim swojego ciała. Przyjaciółka została zamordowana, a jej ciało po śmierci wrzucone do kosza na śmierci, jak zbędna rzecz, jak nie-człowiek, ale i niewygodna świadkini, której można bez konsekwencji się pozbyć.

2 Tytułowa bohaterka Ewy ze swoich zgliszcz wyznaje: „Savita i ja lubimy sobie wyobrazać, że jesteśmy kimś innym, że urodziłyśmy się w dobrym miejscu, w rodzinach, w których klęska nie jest zapisana w liniach dłoni ani w zgiętych kolanach. [...] Nie bardzo mamy ochotę rozmawiać. Umiemy wsłuchiwać się w nasze milczenia” (DEVI, 2019, s. 52-53).

Dziewczęta, nawet te najsilniejsze, najbardziej zdeterminowane, ściągane są w świecie opisywanym przez Devi na dno: „Własne życie: kamienna powierzchnia, kraty w oczach, knebel w ustach i metal w sercu” (DEVI, 2019, s. 52) – mówi Ewa. Nierówności ekonomiczne są mniejszym problemem, choć Ewa, córka bezrobotnych, staje się łatwym łupem najpierw dla rówieśników, a z czasem i dla starszych mężczyzn. Edukacja nie wyrównuje w tym świecie szans, tylko dodatkowo pogłębia różnice, również między chłopcami a dziewczętami. Sadiq trafia na dobrą nauczycielkę, która odkrywa przed nim i przed całą klasą Rimbauda<sup>3</sup>, płęć Sada (bo takiej wersji imienia używa najczęściej) działa na jego korzyść. Za to Ewa dostaje propozycję nie do odrzucenia: zajęć wyrównawczych, w czasie których łysiejący nauczyciel biologii gwałci swoją uczennicę, nie nabija jej głowy poezją, głowa Ewy raz po raz odbija się od ściany. Potraktowane jak śmieć ciało Savity nie ściągnęło podejrzeń na zbrodniczego nauczyciela. Aresztowano rówieśnika dziewcząt, gniewnego niebiałego artystę, pieśniarza i melorecytatora, bo pasował do stereotypowego, rasistowskiego wyobrażenia o przestępcy, bo i któż miałby go bronić<sup>4</sup>.

Clélio, syn szwaczki, donoszący wybrakowane ubrania (wybrakowane ubrania dla wybrakowanych ludzi) powtarza: „Nie wierz w nic, a nie będziesz cierpieć”, by za chwilę dodać: „W nic już nie wierzę, ale i tak cierpię” (DEVI, 2019, s. 64). Mimo cierpienia jednak nie ustaje w nim wiara w sztukę, jak w bohaterach *Błogich odwrótów* Yannick Lahens. Devi stoi po stronie wiary w poezję i piękno, jednak ocalających – nawet jeśli w błysku, nawet jeśli nie na długo. Jej twórczość, tak wzniosła i surowa, celnie trafia w miejsca zapalne, w obu powieściach trudno znaleźć puste przebiegi, ociosane są ze zbędnych wypełnień, uderzają celnymi, pięknymi zdaniem – jest przecież Devi i poetką, nie

3 Z tym odkryciem przyszło kosztowne poczucie podwójnego życia, o którym tak mówi sam Sad: „Prowadzę podwójne życie: nocą z bandą, w dzień z uczonymi. Przypominam sobie chwilę, kiedy się rozszczepiłem: na lekcji francuskiego nauczycielka, młoda, chorowita kobieta, tak żółta jak jej bluzki, która nie zabawiała z nami na długo (to dlatego, wmawiam sobie, że pojawiła się tylko dla mnie, w określonym momencie, jak przeznaczenie stukające w moją uśpioną mózgowicę), zatem nauczycielka powiedziała: będziemy czytać wiersze napisane przez kogoś w waszym wieku. [...] Potem jednak zamiast głosu nauczycielki usłyszałem twarde głosem chłopaka mówiącego o swoich pragnieniach, buncie, ranach, pożądaniach [...]. Kiedy nauczycielka skończyła, powiedziała: ten poeta nazywa się Rimbaud. Jestem twoim bratem. Jestem twoim sobowtórem. Jestem tobą. I wtedy właśnie czyściutko się rozszczepiłem [...]” (DEVI, 2019, s. 20–21).

4 Sad mówi: „Zabrali Clélia. Wiedziałem, że nie powinniśmy zostawiać go samego. Kiedy tylko Clélio jest sam, pakuje się w tarapaty. Wiem, że nie zabił Savity. Ale jest Winny. Próbuje go nakłonić, żeby się przyznał, a nawet gdyby im się to nie udało, niewiele to zmieni. Clélio sam się pograży, gdy tylko otworzy usta. To niewinny we wszystkich znaczeniach tego słowa” (DEVI, 2019, s. 96).

łęka się zamachów i odsłon. Pisze Devi tak, jakby potrafiła dokonać niemożliwego: zachować dystans, ale i skracać go, pisać „od środka”, wchodzić ludziom do głów, wchodzić ludziom pod skórę. Opowieść z autobiograficznego *Mężczyźni, którzy do mnie mówią* zawiera sugestywny obraz: młoda pisarka, wtedy jeszcze dziecko, jeździła z ojcem rodzinnym samochodem, volkswagenem garbusiem, nazywanym czule „skarabeuszem”. Auto, mocno przeszklone, daje wyjątkowe możliwości poznawcze, umożliwia bowiem bliskość przy zachowaniu dystansu, umożliwia przebywanie w dwóch wymiarach, w dwóch miejscach jednocześnie (tu i tam), jest jakąś odmianą szklanego klosza czy mobilnego akwarium. Devi, po latach, z oddali, widzi jeszcze wyraźniej swój kraj, podwójną perspektywę wykorzystuje nie tylko do pisania nowych *Nędznic*, a jakże, oskarżycielskich, ale nigdy zbyt uproszczonych, nigdy nie wytracających energii w linii prostej fabuły. Rozgrywa Devi literaturę, uruchamia literackie tradycje, korpus kanonicznych tekstów literackich do pracy nad pamięcią i przeszłością, by w ten sposób wypracować nowe tryby opowieści zdolne do wypłucia knebli i zapisu gniewu narastającego jak morze.

### **Bibliografia**

- DEVI Ananda, 2019: *Ewa ze swych zgliszcz*. Przekład i opracowanie: Krzysztof JAROSZ. Gdańsk-Katowice: Wydawnictwo w Podwórku, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- DEVI Ananda, 2011: *Les hommes qui me parlent*. <http://www.fl.us.edu.pl/ananda-devi/> [dostęp 17.04.2020]
- DEVI Ananda, 2018: *Zielone sari*. Przekład i opracowanie: Krzysztof JAROSZ. Gdańsk-Katowice: Wydawnictwo w Podwórku, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- RILKE Rainer Maria, 1994: *Sonet y do Orfeusza i inne wiersze*. Przekład i wybór: Adam POMORSKI. Kraków: Oficyna Literacka. Cytat za <http://rilke.pl/ksiega-godzin> [dostęp: 17.04.2020]
- RIMBAUD Arthur, 1993: *Poezje wybrane*. Wybór, opracowanie i wstęp: Artur MIĘDZYRZECKI. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.