

Małgorzata Sokołowicz

Uniwersytet Warszawski

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

***Regard interdit, son coupé* ‘Zakazane spojrzenie, odjęty dźwięk’. Językowy obraz wschodniego świata Assii Djebar**

Assia Djebar (1936–2015), jedna z najwybitniejszych francuskojęzycznych pisarek algierskich, zawsze przykładła bardzo dużą wagę do języka, i to przynajmniej na dwóch różnych poziomach. Po pierwsze, jako poliglotka (mówiła płynnie po francusku, angielsku, arabsku i berberyjsku) musiała wybrać język, w którym będzie pisać. Wybrała francuski. W 2006 r. jako pierwsza pisarka z krajów Maghrebu została przyjęta do Akademii Francuskiej. W swoim wystąpieniu pytała wówczas: „Do czego służy mi dziś mój język francuski?”¹ i odpowiadała: służy on do *ijtihad* ‘wysiłku’, ‘poszukiwania’, ‘poszukiwania siebie samej’ i do *shefa* ‘wyleczenia’, ‘ozdrowienia’. „Gdyż mój francuski”, dodawała, „podszyty aksamitem, ale i kolcami języków niegdyś tajemnych, zblizni być może rany mej pamięci” (DJEBAR 2006). Dla pisarzy postkolonialnych przyjęcie języka kolonizatora łączyło się zawsze z pewnym przekroczeniem siebie, przekroczeniem historii, wyzwoleniem (cf. BOULBINA 2007: 24).

Słowo *wyzwolenie* wydaje się tu szczególnie na miejscu. Ojciec Djebar „wyzwolił się” z biedy, gdy został nauczycielem języka francuskiego. Potem, gdy zabrał Assię do swojej szkoły, ją również „wyzwolił” od obowiązkowego zamknięcia dorastających dziewcząt (TAGELDIN 2006: 474–475). Djebar wykształciła się we Francji. Po francusku napisała swoją pierwszą powieść. Następnie przez moment myślała, że będzie jednak tworzyć po arabsku, gdyż w ten sposób trafi do szerszego kręgu odbiorców, a przede wszystkim algierskich kobiet, którym zazwyczaj poświęcała swoje pisma. Szybko jednak wróciła do francuskiego. Była to też swego rodzaju odpowiedź na to, co działo się wtedy w Algierii. Niedługo po odzyskaniu niepodległości Algierczycy, którzy posługiwali się językiem francuskim w miejscach publicznych, byli prześladowani, często nawet

¹ Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

mordowani (TAGELDIN 2006: 471–472). W pewnym sensie wybór francuskiego był więc też próbą ocalenia języka wpisanego mimo wszystko w historię i kulturę tego kraju.

Po drugie, Assia Djebar posługiwała się językiem, który wybrała dla swojej prozy, w sposób dość szczególny. Często używała słów arabskich lub berberskich, przytaczała również dosłowne tłumaczenia metaforycznych wyrażen z tych dwóch języków. Konkludując, autorka stworzyła na potrzeby swojej prozy specyficzny język francuski, który szczególnie oddziałuje na czytelnika (AL-NAKIB 2005: 269).

W niniejszym artykule chciałabym skupić się właśnie na tym oryginalnym języku Assii Djebar. Za przedmiot analiz posłuży esej-posłowie ze zbioru opowiadań *Femmes d'Alger dans leur appartement* 'Kobiety algierskie' z 1980 r. Ten zbiór, którego tytuł został zapożyczony od sławnego obrazu Eugène'a Delacroix, stanowi swego rodzaju syntezę losu algierskich kobiet na przestrzeni 150 lat, próbę odkrycia ich tajemnicy (GHARBI 2004: 69). Ostatni tekst, w którym pisarka streszcza niejako ten okres historii swojego kraju, nosi intrygujący tytuł: *Regard interdit, son coupé*, 'Zakazane spojrzenie, odjęty dźwięk'. Reasumuje on sytuację algierskich kobiet, a może i samej Algierii, gdyż w twórczości Djebar często los kobiet jest metaforą losu jej ojczyzny (AL-NAKIB 2005: 263). Chciałabym dokonać tutaj analizy tego tekstu od strony leksykalnej – zastanowić się nad wyborem słów i dominacją pól semantycznych – i spróbować odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób zabiegi leksykalne Djebar wpływają na stworzenie pewnej wizji wschodniego świata.

Konstrukcja tekstu

Omawiany tekst składa się z trzech nierównej długości części, oznaczonych cyframi rzymskim I–III. Pierwsza, najdłuższa, dzieli się jeszcze na osiem fragmentów–sekcji, oddzielonych interliniami. Część druga składa się z czterech takich sekcji, a ostatnia – trzecia, najkrótsza, jedynie z dwóch. Tematem łączącym, powracającym niemal w każdej części jest słynne płótno Delacroix *Kobiety algierskie*. To również temat pierwszych sekcji pierwszej części, które przedstawiają historię powstania obrazu, dokładnie go opisują i traktują jako punkt wyjścia do refleksji na temat miejsca kobiet w tradycyjnym społeczeństwie muzułmańskim.

Część druga rozpoczyna się od anegdoty historycznej, innego obrazu, który maluje słowami pisarka. Za czasów Abdelkadera na mury oblężonego miasta wybiegła młoda dziewczyna, Messaouda, pytając, gdzie w jej mieście podziali się mężczyźni. Jej zachowanie

zmobilizowało obrońców do walki i rzeczywiście wygrali oni bitwę. Djebar zestawia ten krzyk młodej dziewczyny z ciszą, na którą zazwyczaj są skazane muzułmańskie kobiety w społeczeństwie patriarchalnym.

Osią konstrukcyjną ostatniej, najkrótszej, trzeciej części, znów staje się obraz, a właściwie cykl obrazów: *Kobiety algierskie* Pabla Picassa, zainspirowany oczywiście płótnem Delacroix. Według Djebar, hiszpański malarz uwalnia kobiety z przynębiającego więzienia, tak dobrze widocznego na obrazie francuskiego romantyka. Pisarka zastanawia się, na ile ta nowa wizja algierskich kobiet wpisuje się w rzeczywisty los Algiererek jej współczesnych.

Co ciekawe, w każdej części, a czasem nawet w każdej sekcji, dominują pewne słowa–klucze, które budują bardzo specyficzny obraz wschodniego świata Assii Djebar i które będą teraz omówione bardziej szczegółowo.

Orient XIX wieku

Punktem wyjścia rozważań Assii Djebar jest, jak już to zostało powiedziane, płótno Delacroix *Kobiety algierskie* z 1834 r. Wiek XIX to czas szczególny: romantycy są zafascynowani wschodnimi krajinami, które stają się dla nich swoistą ucieczką od szarej europejskiej rzeczywistości. Co ciekawe, te ucieczki wcale nie muszą być rzeczywiste. Orient istnieje przede wszystkim w romantycznym marzeniu, w wyobraźni tych młodych ludzi żadnych rzeczy nowych, egzotycznych, nieznanych (SOKOŁOWICZ 2014: 83). Jak wiele lat później napisze Edward SAID (2005), ten romantyczny europejski Orient niewiele miał wspólnego z rzeczywistością. To pewien koncept stworzony przez Europejczyków dla Europejczyków.

Chociaż Assia Djebar nie mówi wprost, świadomość romantycznej, nienaturalnej wręcz, fascynacji Orientem jest bardzo widoczna w początkowych dwóch sekcjach eseju. W pierwszej sekcji, zajmującej niecałe półtorej strony, słowo „Orient” pojawia się trzy razy. Najciekawsze jest jednak nagromadzenie rzeczowników opisujących Orient, który zobaczył Delacroix. To: *richesse* ‘bogactwo’, *splendeur* ‘okazałość’, *fastes* ‘przepych’, *pittoresque* ‘malowniczość’. Djebar opisuje Wschód słowami romantyków. Tym bardziej, że w kontekście pojawiają się jeszcze dwa romantyczne słowa–klucze: *rêve* ‘marzenie’ i *idéal* ‘ideał’.

W kolejnym akapicie Djebar pisze, że Delacroix „wnika w zastrzeżony wszechświat: wszechświat algierskich kobiet” (DJE BAR 2002: 238). Pisarka używa tu słowa *pénétrer* ‘wnikać’, ‘penetrować’, które w języku francuskim jest również nacechowane seksualnie.

Obcy, europejski podróżnik wnika/penetruje ten żeński świat, co zdaje się przywołać obraz gwałtu. Tym bardziej, że w kolejnym akapicie Djebar pisze o świecie, który Delacroix odkrył na Wschodzie: był to świat „męski i waleczny, jednym słowem godny mężczyzny” (DJEBAR 2002: 238). Romantycy chcieli naśladować wschodnich władców niepodzielnie sprawujących władzę nad swoimi kobietami (SOKOŁOWICZ 2014: 85–86).

W kolejnej sekcji, tam, gdzie pojawia się komentarz autorki dominuje słownictwo związane z gorączką, upojeniem zmysłów: *fébrilité* ‘rozgorączkowanie’, *ivresse* ‘upojenie’, *fièvre* ‘gorączka’, *révélation* ‘odkrycie’. Wymienione słowa znów oddają stosunek romantyków do Orientu. Rozgorączkowanie pozwala też myśleć o podnieceniu seksualnym, a ten kontekst jest potwierdzony przez ponowne użycie słowa *pénétrer*, a za chwilę *intrusion* ‘wtargnięcie’. Znów podkreśla Djebar wyjątkowo męski charakter wizyty Delacroix, która też często była przedstawiana przez badaczy jako wizyta podglądacza (ZIMRA 1992: 69).

Zmienia się natomiast sposób doboru słów w momencie, kiedy autorka przechodzi do opisu wschodnich kobiet. Mamy tu dwa wyraźne pola semantyczne. Jeden odpowiada dziewiętnastowiecznym wyobrażeniom o kobiecie Wschodu, szczególnie z orientalnych obrazów epoki: *odalisque* ‘odaliska’, *nudité* ‘nagość’, *sérail* ‘seraj’, *sensualité* ‘zmysłowość’, *luxe* ‘luksus’. W kilku formach nominalnych i werbalnych w trzech akapitach pojawia się słowo *rêve* ‘marzenie’. To słownictwo jest skontrastowane z leksyką zupełnie innej natury. Perspektywa romantyczna zestawiona jest z perspektywą współczesnej Algierki, która patrzy na los swoich babek i prababek. Nagromadzenie w zaledwie dwóch krótkich akapitach rzeczowników *retrait* ‘wycofanie’, *murs* ‘ściany’, *solitude* ‘samotność’, *menace* ‘groźba’, *attente* ‘oczekiwanie’, *prisonnière* ‘więźniarka’, *étrangères* ‘obce’, *claustration* ‘zamknięcie’ uwydatnia wyobcowanie i uwięzienie kobiet w patriarchalnym świecie.

Dobór słownictwa w pierwszej części eseju doskonale oddaje dziewiętnastowieczne spojrzenie na Orient. Djebar zdaje się specjalnie operować słowami–kluczami, żeby czytelnik spojrzął na kobiety w haremie tak, jak robił to Delacroix, potem jednak następuje rozbięcie tego obrazu. To już interpretacja dwudziestowieczna, która widzi w kobiecie Wschodu seksualną niewolnicę, więźniarkę tradycji.

Spojrzenie

W kolejnych sekcjach pierwszej części eseju Djebbar zmienia słowa-klucze. Pojawiają się słowa *regard* 'spojrzenie' i *œil* 'oko'. W krótkiej nieco ponad dwustronicowej piątej sekcji słowo *oko/oczy* pojawia się dziewięć razy, *spojrzenie* – sześć razy i jeszcze trzy razy w formie werbalnej *regarder* 'patrzeć', 'ogłądać'. Te „oczy” i „spojrzenia” można podzielić na trzy kategorie. Pierwsze to oczy i spojrzenia kobiet. Te spojrzenia są zakazane. Zza zasłony (*voile* 'zasłona', 'woal' to kolejne słowo-klucz, które występuje często już w tej sekcji, a całkowicie zdominuje sekcję kolejną) kobieta Wschodu patrzy na świat w sposób niewidoczny dla innych. Patrząc na męski świat, staje się złodziejką męskiej przestrzeni. Zakryte oczy to też pewien wentyl bezpieczeństwa. Kobieta ma bowiem, w interpretacji Djebbar, również inne oczy: piersi, srom i pępek. Pisarka tworzy pewną kategorię części ciała, które według niej mają formę oka. Piersi (zapewne sutki), srom, pępek to części ciała wstydlive, których, szczególnie w kulturze islamu, nie eksponuje się. Poprzez takie zestawienie kobiece oko również staje się czymś wstydlwym, czymś, co należy ukryć, czego można użyć jedynie z ukrycia i w ukryciu.

Kolejne dwa rodzaje oczu i spojrzeń, to spojrzenia męskie, które dzielą się na dwie grupy: spojrzenia dozwolone, *licite*, czyli, jak pisze Djebbar, spojrzenia ojca, brata, syna i małżonka (to wyliczenie powraca dwukrotnie w tej krótkiej sekcji) i spojrzenia *voyeur-voleur* 'podglądacza-złodzieja', czyli innego mężczyzny, który nie ma prawa oglądać kobiet. To spojrzenie „podglądacza-złodzieja” znów każe myśleć o Delacroix i jego „penetracji” haremu.

Trzy inne słowa wyraźnie powracające w tej sekcji to *corps* 'ciało' – pięć razy, *voile* 'zasłona' – dwa razy i *voilette* 'zasłona zakrywająca oczy'. Djebbar przechodzi tutaj do momentu, gdy francuski kolonizator kazał algierskim kobietom zdjąć zasłonę. Sekcja skonstruowana jest na zasadzie opozycji leksykalnej między synonimami uwięzienia lub zniewolenia i ciała, które w pewnym sensie zostaje uwolnione. Wyrażenia wskazujące na zniewolenie to *jeunesse cloîtrée* 'zamknięte młode dziewczęta', *attente assise dans l'intérieur clôturé* 'siedzące oczekiwanie w zamkniętym wnętrzu', *soumission* 'poddanie'. Na inne zniewolenie wskazuje pole semantyczne zasłony: *voile* 'zasłona' – trzy razy, *drap* 'sukno', 'zasłona', *voilette* 'zasłona na oczy' *voilée* 'zasłonięta', *recouverte* 'przykryta'. Dla przeciwwagi, żeby ukazać wolność ciała, *corps* 'ciało' powraca trzy razy, *œil/yeux* 'oko/oczy' – trzy razy, pojawia się też *œil-sexe* 'oko-srom' i *œil-nombril* 'oko-pępek'. Djebbar powraca tu do koncepcji, zgodnie z któ-

rażą kobiecy srom i pępek stanowią swego rodzaju oczy, te mniej przyzwoite, oczy które mogą przerazić lub/i zafascynować mężczyznę.

W tej sekcji pojawia się jeszcze jeden ciekawy zabieg językowy. Djebar podaje francuskie tłumaczenie zwrotów dialektalnych: „Nie wychodzę już *chroniona* (to znaczy zakryta, zasłonięta)”, powie kobieta, która uwalnia się od zasłony; „Wychodzę *rozebrana* lub nawet *rozneglizowana*” (DJE BAR 2002: 247). Przetłumaczenie wyrażenia dialektalnych pokazuje na ogromny wpływ tradycji, która przeniknęła do języka (AL-NAKIB 2005: 269). Język zdaje się piętnować kobietę, która zdejmuje zasłonę. Język także jej mówi, że bez zasłony jest naga.

Zdjęcie zasłony wyzwala oko kobiety, które ma też znaczenie dla historii tego kraju. W kolejnej sekcji Djebar przechodzi do „heroicznych walk”. Z kontekstu wynika, że chodzi jej o walki partyzantkie, które trwały w XIX wieku, kiedy Francuzi starali się podbić cały kraj. To obraz Wschodu zupełnie nieznanymi Europejczykowi. Tym razem oprócz słów związanych ze spojrzeniem: *regard* ‘spojrzenie’ (trzy razy), *regarder* ‘patrzeć’ *percevoir* ‘postrzegać’ *spectatrice* ‘obserwatorka’, pojawia się też nowe pole semantyczne związane z głosem: *crier* ‘krzyczeć’ *hululement* ‘wycie’, *cri* ‘krzyk’, *gargouillis* ‘belkot’. Tym razem rola spojrzenia i głosu kobiet ma zagrzewać mężczyzn do boju. Te krzyki kobiet podobne są do *appel sexuel* ‘seksualnego sygnału’ przypominającego mężczyźnie o jego roli samca, który musi pokonać innych.

Po tej krótkiej „aktywności” kobiecego głosu Djebar powraca do motywu z tytułu: „Zakazane spojrzenie, odjęty dźwięk”. Ostatnia sekcja pierwszej części eseju opisuje pierwsze zbliżenie między kobietą a mężczyzną w noc zaślubin. Wybór leksykalny opisujący to wydarzenie wskazuje na jego traumatyczność: *meurtrissure* ‘wylew’, ‘siniak’, *obsession* ‘obsesja’, *plaie vive* ‘żywa rana’, *martyre* ‘męczeństwo’ *nuit du sang* ‘noc krwi’ (dwa razy), *sonorité spasme* ‘spazmatyczne brzmienie’, *nuit aveugle* ‘ślepa noc’. Djebar nazywa tę noc, kiedy kobieta jest „wściekle deflorowana”, „nocą spojrzenia” i „nocą ciszy” (DJE BAR 2002: 250). Jeśli chodzi o spojrzenie, to jest to zapewne wspomniane już dozwolone spojrzenie mężczyzny na należąca do niego kobietę, oraz – być może – spojrzenie kobiety na tego, kto ją posiada. Co do ciszy, to może to być cisza, która od tej pory będzie spowijać kobietę, tak jak spowija Algierki na obrazie Delacroix.

Djebar pisze też w tej sekcji o innym spojrzeniu, *regard du sexe ensanglanté* ‘zakrwawionym spojrzeniu sromu’, które patrzy na mężczyznę-oprawcę i które, według Djebar, łączy się z *premier re-*

gard ‘pierwszym spojrzeniem’, czyli spojrzeniem matki w położu, który podobnie jak pierwszy akt seksualny opisany jest przy pomocy słów i zwrotów niezwykle negatywnych: kobieta jest *éplorée* ‘zapłakana’, ma *jambes sanguinolentes* ‘krwawe nogi’ i cierpi w *sursauts de la douleur* ‘podskokach bólu’. Pojawia się znów *œil-sexe*, ‘okosrom’, które jednak może patrzeć, gdyż rodzi. Matka może patrzeć.

Wydaje się, że poprzez ten specyficzny wybór słów Djebar tworzy nowy obraz wschodniego świata. To świat, w którym, tak jak na płótnie Delacroix, kobieta odcięta jest od innych zasłoną milczenia. Żadna z trzech kobiet z obrazu nie patrzy na potencjalnego widza. Djebar zdaje się tłumaczyć ten brak spojrzenia, opisując bardzo obrazowo życie kobiety Wschodu w XIX–XX wieku. Historię jej zakazanego spojrzenia i odjętego dźwięku jej głosu.

Ekfrazja

Djebar posługuje się jeszcze jednym ciekawym zabiegiem, żeby opisać wschodni świat: ekfrazą. Etymologicznie ekfrazja to ‘dokładny opis’. Przyjęło się używać tego słowa dla określenia opisywania w tekście literackim jakiegoś dzieła sztuki, przedmiotu (GOLDHILL 2007: 1). Istnieją teorie, że takie odniesienia mają dodatkowo „urealnić” pisanie (CUNNINGHAM 2007: 61). Autorka pozwala mówić obrazom Delacroix i Picassa, oddaje im głos (cf. CUNNINGHAM 2007: 64), ale jednocześnie tak konstruuje opisy, żeby wciąż występowały w nich słowa-klucze, zdradzające jej wizję Wschodu i wschodniej kobiety:

Kobiety algierskie: trzy kobiety, z których dwie siedzą przed nargile. Trzecia, na pierwszym planie, wpołleży wsparta na poduszkach. Odwracająca się do nich służąca podnosi rękę jakby odsłaniała ciężką zasłonę, która skrywa ten zamknięty świat. To prawie postać-rekwizyt, która uwydatnia jedynie migotanie kolorów otaczające swoistą aureolą trzy pozostałe kobiety. Sens tego obrazu rozgrywa się w związku, które utrzymują one ze swoim ciałem oraz z miejscem, w którym są zamknięte. Zrezygnowane więźniarki niedostępnego świata, które rozświetla się swego rodzaju światłem marzenia pochodzącego znikąd – światła szklarni lub akwarium – geniusz Delacroix czyni je jednocześnie obecne i dalekie, tajemnicze do granic możliwości (DJEBAR 2002: 241).

W tym krótkim opisie powracają słowa definiujące w eseju kobietę Wschodu: „zamknięty świat” lub „wszechświat” (*univers clos*), „miejsce, w którym są zamknięte” (*lieu de leur enfermement*), „niedostępny świat” *lieu clos* (‘zamknięte miejsce’). Zresztą „szklarnia” i „akwarium” wpisują się w to pole semantyczne: to zamknięte pomieszczenia, jednocześnie przezroczyście, w których przez szybę

można zajrzeć do środka, aby obserwować to, co znajduje się, niejako uwięzione, w środku.

Podobnie zresztą jest tworzony opis drugiego płótna Delacroix pod tym samym tytułem:

Na tym drugim płótnie, gdzie rysy kobiet są mniej wyraźne, elementy dekoracji mniej wypracowane, kątem wizji się poszerza. Ten efekt kadrowania ma potrójny skutek: oddala od nas trzy kobiety, które wydają się jeszcze bardziej wycofane; odkrywa i całkowicie obnaża jedną ze ścian pokoju, sprawiając, że podkreśla ona jeszcze samotność tych kobiet; i w końcu akcentuje nierzeczywisty charakter światła. To światło uwydatnia to, co cień skrywa jako niewidoczną groźbę, wszechobecną, z powodu obecności służącej, której prawie nie można zobaczyć, ale która jest tam i [patrzy] uważnie.

Kobiety, które wciąż czekają. Nagle mniej sultanki, bardziej więźniarki. Nie wchodzące z nami, widzami, w żaden kontakt. Ani nie poddające się naszemu spojrzeniu, ani nie unikające go. Obce, ale straszliwie obecne, w tej duszącej atmosferze zamknięcia (DJEJAR, 2002: 242).

„Oddalenie”, „wycofanie”, „samotność”, „groźba”, „więźniarki” to znów słowa, które dominują u Djebar w opisie kobiet Wschodu. W powyższym fragmencie pojawia się też słowo „spojrzenie”. Chodzi chyba o spojrzenie tego zewnętrznego widza/obserwatora/podglądacza. Nie robi ono jednak żadnego wrażenia na kobietach. Uwypukla jedynie ich obojętność. *Atmosphère raréfiée*, przełożone tu jako „duszająca atmosfera” znaczy dosłownie ‘rozrzedzone powietrze’, w którym jest tak mało tlenu, że nie można oddychać. *Claustration*, słowo oznaczające zazwyczaj ‘schowanie się przed światem w domu lub klasztorze’, zyskuje w tym kontekście nowe znaczenie. Opisywane kobiety nie są zamknięte dobrowolnie, a harem, którego stają się niewolnicami, dość przewrotnie można łączyć z klasztorem. Ostatnie zdanie opisu pozwala myśleć o powolnej śmierci przez uduszenie w celi (naga ściana), śmierci, która, obojętna, nie ucieka przed spojrzeniem widza.

Z tymi dwoma opisami płócien dziewiętnastowiecznych skontrastowany jest opis jednego z cyklu obrazów Picassa, który według Assii Djebar wyzwala kobiety Wschodu:

Chwalebne wyzwolenie przestrzeni, przebudzenie ciała w tańcu, wydatek energii, bezcelowy ruch. Ale również zachowanie [na obrazie] jednej z kobiet, która pozostaje hermetyczna, olimpijska, nagle ogromna [...] unieruchomiona wcześniej w swym ponurym smutku, jest teraz też nieruchoma, ale jak skała pełna wewnętrznej mocy [...]. Gdyż nie ma już haremu, jego drzwi są szeroko otwarte i łatwo wpływa tam światło; nie ma już nawet szpiegującej służącej, a jedynie jeszcze jedna kobieta psonna i tańcząca. W końcu bohaterki – z wyjątkiem królowej, której piersi również są odsłonięte – są całkowicie nagie, tak jakby Picasso odnajdywał prawdę języka potocznego który, po arabsku, określa „odkryte” jako „roze-

brane”. Tak jakby traktował ten negliż nie tylko jako znak „emancypacji”, ale raczej znak odrodzenia tych kobiet dla ich ciała (DJE BAR 2002: 260).

W powyższym opisie dominują nowe słowa: „wyzwolenie”, „moc”, „emancypacja”, „odrodzenie”. Te słowa, nowe w kontekście wschodnich kobiet, to dla Djebar niejako słowa-życzenia. Znów powraca tłumaczenie słów arabskich *dévoilée*, ‘pozbawiona zasłony’, ‘odkryta’, jako ‘rozebrana’, ‘rozneglizowana’. Dla Djebar emancypacja arabskiej kobiety wiąże się wciąż z jej ciałem, oswobodzonym z obowiązkowej zasłony.

Pewną ekfrazą (YACOBI 1995: 600; BARTSCH i ELSNER 2007), być może, jest u Djebar jeszcze jeden opis. To wspomniana już scena przedstawiająca Messaoudę, dziewczynę zagrzewającą do walki swoich współplemieńców. Scena, wzbogacona wprawdzie o dialog, każe myśleć o pewnym obrazie, obrazie stworzonym przez samą Djebar – przeciwwadze dla męskich reprezentacji wschodniego świata.

Czwartego dnia oblężenia, oblegający wspinali się już na mury, kiedy młoda dziewczyna z [plemienia] Harazeliasów, o imieniu Messaouda („szczęśliwa”), widząc swoich ludzi przygotowujących się do odwrotu, wykrzyknęła:

– Dokąd biegniecie? To tutaj są wrogowie! Czy trzeba, żeby to dziewczyna pokazała wam, jak mają zachowywać się mężczyźni? To patrzcie!

Wspina się na mur, prześlizguje się na zewnątrz, przodem do wroga. Dobrowolnie eksponując się w ten sposób, zaczyna skandować:

– Gdzie są mężczyźni mego plemienia?

Gdzie są moi bracia?

Gdzie są ci, którzy śpiewali dla mnie miłosne pieśni?

Wtedy Harazeliasowie rzucili się jej na pomoc i wedle tradycji wznosili w odpowiedzi ten okrzyk wojenny i miłosny:

– Bądź szczęśliwa, oto twoi bracia, oto twoi kochankowie!... zelektryzowani apelem młodej dziewczyny odparli atak wroga (DJE BAR 2002: 251).

W przypadku Djebar często mówi się o ekfrazie muzycznej (AL-NAKIB 2005; 253–276). Rzeczywiście autorka sprawia, że czytelnik nie tylko widzi scenę, ale również słyszy skandujący głos młodej dziewczyny i odpowiadający jej chór mężczyzn.

Messaouda pozwala na siebie spojrzeć, jej spojrzenie wyzywa mężczyzn: odkrywa się przed wrogiem, którego być może obecność kobiety na murach paraliżuje, odkrywa się też przed swoimi współplemieńcami. Znów budzi się u Djebar kontekst seksualny. Messaouda zagrzewa do walki, pokazując swoje ciało, oddając je niejako tym, którzy mają zwyciężyć.

Ciało walczące

W pierwszej części eseju Djebar pisze o ciele wschodniej kobiety jako o ciele zniewolonym, ciele, które w zasadzie nie należy do niej. Ciało pojawia się w kontekście leksykalnym uwięzienia, tłumienia, a także kaleczenia podczas defloracji. Jego symbolem staje się obraz Delacroix przedstawiający kobiece ciało, które należy całkowicie do mężczyzny, władcy i pana, właściciela haremu lat 30. XIX wieku. Dla Djebar, to tłamszone kobiece ciało symbolizuje również zdominowaną przez kolonizatora Algierię (BOULBINA 2007: 11).

W drugiej części, którą otwiera opis dzielnej Messaoudy i która historycznie obejmuje okres kolonialny, od walk partyzanckich w wieku XIX do 1954 r. ciało kobiety przedstawione jest jako ciało, które ma „służyć sprawie”. Używając swojego ciała, kobiety zagrzewają mężczyzn do walki. Ciało służy im również do oplakiwania przegranej – Algierki często rozdrapują sobie twarz po militarnej porażce ich plemion. W tej części kobiety są niejako podwójnie zniewolone – przez własnych mężczyzn i przez kolonializm (TARAUD 2011: 166).

Część trzecia, którą rozpoczyna opis obrazu Picassa, przedstawia kolejny moment historii algierskich kobiet: walkę o niepodległość, w której kobiety brały aktywny udział, znów posługując się swoim ciałem, lecz w sposób dużo bardziej dramatyczny:

Chodzi o to, żeby zadać sobie pytanie, czy te, które nosiły bomby, wychodząc z haremu, wybrały całkowicie przez przypadek sposób wyrażenia najbardziej bezpośredni: ich ciała wystawione na zewnątrz i one same atakujące inne ciała. W zasadzie one wyjęły te bomby tak, jakby wyjmowały własne piersi, i te granaty wybuchły na nich, zupełnie na nich (DJEBAR 2002: 261).

Pierś-oko stała się piersią-bombą. Ponownie ciało kobiety ma wielką moc, moc niszczenia tym razem nie dominacji męskiej, ale dominacji kolonialnej.

W dalszej części tekstu znów przeważają słowa negatywne, tym razem w kontekście wojny i wojennych gwałtów, które znów spowiła cisza – nowa dominacja nad ciałem kobiety, która, tak jak na początku XIX wieku, nie ma jak się bronić.

„Mam jedynie nadzieję”, pisze Assia Djebar w ostatnich liniach swojego tekstu, „na konkretne i codzienne uwolnienie kobiet” (DJEBAR 2002: 263). Tekst, który wciąż mówił o zniewoleniu, uwięzieniu, ciemieniu, kończy się antonimem zniewolenia – chociażby życzeniowym wyzwoleniem.

Jaka więc językowa wizja wschodniego świata wyłania się z eseju Assii Djebar? Wydaje się, że jest to świat niesamowicie zdominowany przez

tradycję i historię, co doskonale oddane jest w języku autorki. Assia Djebar jest pisarką, która mało rzeczy mówi wprost, która raczej sugeruje, oddaje pewną atmosferę słowem. Każdy wybór leksykalny, każdy synonim, każde powtórzenie zdają się coś oznaczać.

Trzy części eseju łączy nie tylko obraz Delacroix, ale również powracające słowa: „uwieżenie”, „ciało”, „zasłona”, „więźniarka”. I jeszcze jedno słowo–klucz z tytułu, które organizuje w pewnym sensie narrację – „spojrzenie”. W zależności od momentu historycznego, który akurat opisuje Djebar, zmienia się słownictwo otaczające te słowa–klucze. Zmienia się spojrzenie właśnie. W pierwszych sekcjach pierwszej części to spojrzenie zafascynowanego europejskiego podróżnika. Dobór wyrazów sprawia, że czytelnik patrzy na Wschód tak jak romantyk, poprzez słowa: „marzenie”, „bogactwo”, „fascynacja”. W kolejnych sekcjach tej części dominuje spojrzenie przez pryzmat tradycji: „zasłona”, „dominacja”, „ciało”, „ból”. Druga część pokazuje kobietę, która chce walczyć, znów pojawiają się słowa określające ciało, ale też pewną niemoc. Ostatnia część to historia Algierii walczącej o niepodległość: „wojna”, „gwałt”, „tortura”, „trauma” i w końcu nadzieja, nadzieja na wyzwolenie – takie jak u Picasa. Mówi się, że założeniem kubizmu jest rozłożenie rzeczywistości na geometryczne części, aby później złożyć je na nowo, tworząc tym samym nową rzeczywistość (VOISINE–JECHOVA 2002: 118). Wydaje się, że podobnie dzieje się u Assii Djebar, tylko ona operuje słowem. Pisarka rozkłada więc tradycyjną wschodnią rzeczywistość na słowa i łączy je ponownie, używa ich w nowym kontekście, mając chyba nadzieję, że tworzy nową rzeczywistość. Robi więc to, co Picasso zrobił na swoim obrazie i ma nadzieję, że tak jak malarz zmieni zniewolenie na uwolnienie.

BIBLIOGRAFIA

- AL–NAKIB M. (2005), *Assia Djebar's Musical Ekphrasis*, „Comparative Literature Studies”, nr 4 (42), s. 253–276.
- BARTSCH S. JAŚ E. (2007), *Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis*, „Classical Philology”, nr 1 (102), s. I–VI.
- BOULBINA S.L. (2007), *Ce que postcolonie veut dire : une pensée de la dissidence*, „Rue Descartes”, nr 58 (4), s. 8–25.
- CUNNINGHAM V. (2007), *Why Ekphrasis?*, „Classical Philology”, nr 1 (102), s. 57–71.
- DJEBAR A. (2002), *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Albin Michel, Paris.

- DJEBAR A. (2006), *Discours de réception [à l'Académie française]*, <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-de-pierre-jean-remy> [DW: 29.06.2015].
- GHARBI F.A. (2004), *Femmes d'Alger dans leur appartement d'Assia Djebbar : une rencontre entre la peinture et l'écriture*, „Études françaises” 2004, nr 1 (40), s. 63–80.
- GOLDHILL S. (2007), *What Is Ekphrasis For?*, „Classical Philology”, nr 1 (102), s. 1–19.
- SAID E. (2005), *Orientalizm*, tłum. M. Wyrwas–WIŚNIEWSKA, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań.
- SOKOŁOWICZ M. (2014), *Wizja Orientu w poezji romantyków francuskich*, [w:] Bednarczyk, A. Kubarek M. Szatkowski M. (red). *Orient w literaturze – literatura w Oriencie. Spotkania*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2014, s. 81–90.
- TAGELDIN S. (2009), *Which Qualam for Algeria? Colonialism, Liberation, and Language in Djebbar's L'Amour, la Fantasia and Mustaghanimi's Dhakirat Al-Jasad*, „Comparative Literature Studies”, nr 3 (46), s. 467–497.
- TARAUD CH. (2011), *Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830–1962)*, „Clio. Histoire, femmes et sociétés”, nr 33, s.15–191.
- VOISINE-JECHOVA H. (2002), *Przestrzeń kubistyczna w literaturze ?*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 2, s. 117–126.
- YACOBI T. (1995), *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis*, „Poetics Today”, nr 4 (16), s. 599–649.
- ZIMRA C. (1992), *Writing Woman: The Novels of Assia Djebbar*, „Sub-Stance”, nr 3 (21), s. 68–84.

***Regard interdit, son coupé* ‘Forbidden Gaze, Severed Sound’. The linguistic image of the Oriental world by Assia Djebbar**

The present paper focuses on the linguistic image of the Oriental world depicted in the essay–afterword to the book of short stories *Femmes d'Alger dans leur appartement* [*Women of Algiers*] by Assia Djebbar. Entitled after the famous painting by Eugène Delacroix the book's aim is to show the history of Algeria and of Algerian women

since the short visit paid to the country by the French painter up to 1980s.

The author of this paper wants to focus on the language Assia Djébar uses in her text. Thanks to the recurrence of some keywords she manages to render in her text the typical way of describing the Oriental world in 19th century (the Romantic fascination for Oriental lands and customs) and afterwards the seclusion and submission of Algerian women resulting from patriarchal tradition.

However, it seems that Assia Djébar uses her language as a cubist painter (by the way, she refers in her essay to the painting *Women of Algiers* by Picasso), she deconstructs the linguistic reality to create a new world for Oriental women where, at least linguistically, seclusion changes into final liberation.

Słowa kluczowe: Djébar, słowo, Wschód, język, kobieta, ekfrazja

Keywords: Djébar, word, Orient, language, woman, ekphrasis