

Edyta Sacharewicz
ORCID: 0000-0002-4069-2975

Uniwersytet w Białymstoku
Wydział Filologiczny

Ahmadou Kourouma, Ken Bugul, Calixthe Beyala – francuskojęzyczni pisarze Afryki Subsaharyjskiej wobec dominującego języka dawnego kolonizatora

<https://doi.org/10.34739/clit.2024.18.18>

Ahmadou Kourouma, Ken Bugul, Calixthe Beyala – french-speaking writers of Sub-Saharan Africa and their attitude towards the dominant language of the former colonizer

Abstract: The aim of this article is to present the attitudes of three major writers of Sub-Saharan Africa towards the language of the former coloniser, which has become the main language of literary expression for many authors in this part of the world. The author bases her analysis on the work of three authors who come from the countries that were former colonies of France: Ahmadou Kourouma (Ivory Coast), Ken Bugul (Senegal), Calixthe Beyala (Cameroon). The first two writers were born in the times of European domination and belong to the „decolonisation and disillusionment generation” of writers, while Calixthe Beyala is a representative of the generation called „post-colonial children”. The work of all three represents a significant contribution to the development of literature from this part of the world. After a brief introduction in which the author explains the source of the dominance of the French language in Sub-Saharan Africa, specific examples from the works are analyzed showing the procedures the writers use to adapt the colonizer's language to African reality.

Keywords: colonizer's language, indigenous language, Africanization, African artists

Wstęp

Język francuski pojawił się w Afryce wraz z podbojem kolonialnym Francji, która w swych rządach na zdobytych terenach stosowała ideologię nazywaną „misją cywilizacyjną” (fr. *mission civilisatrice*). Ta polityka wyrażała się w chęci narzucenia europejskiego sposobu życia, obyczajów, religii, nauki miejscowej ludności, uznanej za cywilizacyjnie

zacofaną. Jak pisze Agnieszka Włoczewska, na przełomie XVIII i XIX w. ocena Afryki, porównywanej do Europy, była niepocholebna, władze państw wykorzystywały ją do celów propagandowych, by umotywić zbrojne podboje¹ i przymusową asymilację². Nauczanie w koloniach języka francuskiego stanowiło element owej polityki asymilacji kulturowej, która dążyła do maksymalnego odseparowania autochtonicznej ludności kolonii od kultur rodzimych i do całkowitego zerwania kontaktu z językami ojczystymi, a jego głównym celem było zapewnienie administracji kolonialnej pracowników niższego szczebla³. Nie spodziewano się, że francuski posłuży do innych celów i że na skolonizowanych terenach powstanie literatura, która z czasem będzie rozwijać się coraz prężniej ukazując negatywne strony dominacji francuskiej⁴.

Obecnie francuski stanowi główny język twórczości literackiej wśród afrykańskich pisarzy wywodzących się z krajów będących dawnymi koloniami francuskimi. Magdalena Zdrada-Cok w wywiadzie udzielonym Magdalenie Lewickiej zauważa, iż ten wybór rodzi szereg pytań, które powinien zadać sobie sam twórca, ale również tych, które napływają z zewnątrz⁵. W dalszej części dodaje:

Często pytania te przybierają formę zarzutów, pretensji ze strony środowisk konserwatywnych i nacjonalistycznych. Te krytyczne nastroje były szczególnie żywe w okresie dekolonizacji, użycie języka kolonizatora wzbudzało wówczas spore kontrowersje w wielu środowiskach. [...] Użycie języka Innego, w którym jednak pobrzmiwają inne języki, jest aktem, który pociąga za sobą rozmaite konsekwencje. Dla niektórych pisarzy jest ono źródłem wewnętrznych konfliktów, rozdarcia, poczucia winy. Te negatywne uczucia wzmacniane są przez fakt, że relacja pomiędzy językiem kolonizatora i językiem skolonizowanego opiera się na nierówności, dysglosji⁶.

¹ A. Włoczewska, *Mały leksykon pojęć i terminów frankofońskich*, Białystok 2012, s. 110.

² Asymilacja (fr. *assimilation*, *la*). Polityka postępowania wobec mniejszości narodowych, polegająca na narzucaniu norm kulturowych. Dzieli się na wewnętrzną (odbywającą się w państwie, do którego przyjeżdżają imigranci) oraz zewnętrzną (uprawianą przez państwo ekspansywne, na zajętych terytoriach). Historycznym przykładem asymilacji zewnętrznej są kolonie: ich ludność asymilowano przy użyciu narzędzi propagandowych (administracja, szkolnictwo, armia, misje) (A. Włoczewska, *Mały leksykon pojęć i terminów frankofońskich*, op. cit., s. 56).

³ E. Kalinowska, *Postkolonialne dzieci francuskojęzycznej literatury afrykańskiej*, „Afryka” 2018, nr 48, s. 29.

⁴ *Ibidem*.

⁵ M. Zdrada-Cok, w: M. Lewicka, *O motywach podróży w literaturze frankofońskiej Maghrebu. Z dr hab. Magdaleną Zdradą-Cok rozmawia Magdalena Lewicka*, „Litteraria Copernicana” 2019, nr 1 (29), s. 179.

⁶ *Ibidem*.

Niemniej jednak warto również zauważyć, iż w przypadku wielu pisarzy wybór języka francuskiego nie pociąga za sobą cierpienia, ale jest źródłem twórczej radości i satysfakcji. Wypowiedź Zdrady-Cok dotyczy w głównej mierze pisarzy maghrebskich, jednakże problemy wiążące się z wyborem języka Moliera na język twórczości literackiej są równie aktualne wśród pozostałych twórców afrykańskich pochodzących z dawnych kolonii francuskich.

Wybór języka francuskiego na język ekspresji literackiej – przyczyny

Kwestia wyboru standardowego języka francuskiego na język twórczości literackiej jest zagadnieniem złożonym. Każdy twórca mógłby mówić o własnych powodach takiej decyzji. Jednakże badacze tego zjawiska zwracają uwagę m.in. na względy ekonomiczne czy marketingowe. Dawne kolonie przez długie lata nie miały niezależnego rynku wydawniczego, a publikacje były cenzurowane przez władze metropolii. W przypadku literatury afrykańskiej niezwykle istotnym wydarzeniem wpływającym na uzyskanie autonomii wobec metropolii było założenie w 1948 r. wydawnictwa *Présence Africaine*, które mimo iż działało w Paryżu, „stało się trybuną głównie dla pisarzy czarnoskórych oraz wspierającej je francuskiej elity intelektualnej”⁷. Aby zaistnieć na międzynarodowej arenie pisarze posługują się francuskim, znanym większości współobywateli. Należy podkreślić, iż w nowo powstałych państwach afrykańskich, w obrębie kraju żyje wiele grup etnicznych o różnych językach, zaś rynek wydawniczy ma zasięg ograniczony lub nie istnieje w ogóle, zatem pisarze zmuszeni są szukać wydawców poza granicami kraju. Francuski staje się wówczas nie tylko narzędziem porozumienia, lecz także promocji na międzynarodową skalę⁸. Z kolei Mwatha Musanji Ngalasso stwierdza, iż afrykański pisarz, mimo iż często jest dwu lub wielojęzyczny, tak naprawdę nie ma wyboru, jeśli chodzi o język literacki, i może pisać oraz publikować jedynie w j. francuskim lub innym, europejskim. Najczęściej, pomimo doskonałej znajomości j. ojczystego w mowie, nigdy nie miał możliwości nauczyć się w nim pisać, gdyż system edukacji mu tego nie

⁷ A. Włoczevska, *op. cit.*, s. 49.

⁸ *Ibidem*.

zapewnił⁹. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż do niedawna prawie cały obszar Afryki Subsaharyjskiej nie miał własnych systemów pisma. Wrażliwość artystyczna ich mieszkańców była uzewnętrzniana w słowie mówionym, któremu wiele ludów przypisywało magiczną czy metafizyczną moc stwórczą lub też uważało je za przejaw siły życiowej. Organizacja społeczności afrykańskich opierała się na bezpośrednich relacjach między ludźmi, co wzmacniało siłę słowa i stwarzało konieczność jego zapamiętywania.

Jednym z komentatorów, który zwracał uwagę na kwestie związane z językiem w obrębie afrykańskiej wspólnoty, był Jean Paul Sartre. W eseju *Orphée Noir* zaznacza, że w przypadku pisarzy wywodzących się z Afryki rysuje się nienazwany wcześniej w historii problem, który filozof opisuje w następujących słowach:

Otóż to, co niebezpiecznie hamuje wysiłek czarnych, by odrzucić naszą opiekę, to fakt, że zwiastunowie murzyńskości są zmuszeni do redagowania swojej ewangelii po francusku. Czarni rozrzućeni na cztery strony świata przez handel niewolnikami nie mają wspólnego języka; aby namówić uciskanych, by się zjednoczyli, muszą uciekać się do słów ciemieńczy. To francuski zapewni czarnemu piewcy najszerszy odbiór między czarnymi, przynajmniej w granicach kolonizacji francuskiej [...]: tylko poprzez niego mogą się porozumiewać; podobnie do uczonych XVI wieku, którzy porozumiewali się tylko po łacinie, czarni odnajdują się jedynie na terenie pełnym przygotowanych przez białego pułapek: kolonizator stworzył taki układ, by być wieczystym pośrednikiem między kolonizowanymi; jest, zawsze jest, nawet gdy jest nieobecny¹⁰.

Sartre zwraca jednocześnie uwagę na pewien paradoks: język kolonizatora nie jest całkowicie językiem obcym. Otóż, lata przymusowej edukacji dzieci doprowadziły do tego, że skolonizowani zupełnie sprawnie posługują się językiem francuskim, szczególnie w kwestiach technicznych, administracyjnych czy w sytuacjach codziennych. Problem pojawia się, gdy chcą wyrazić głębsze uczucia i myśli. Wówczas rodzi się niedosyt, gdyż afrykańscy twórcy czują rozdźwięk między tym, co wypo-

⁹ M.M. Ngalasso, *Langue, écriture et intertextualité dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*, w: *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, (red.) M. Mathieu-Job, Bordeaux 2003, s. 133.

¹⁰ J.P. Sartre, *Czarny Orfeusz*, tłum. W. Leopold, „Przegląd Socjologiczny” 1969, nr 23, s. 395.

wiadają, a tym, co chcieliby rzeczywiście wyrazić¹¹. Filozof tłumaczy: „wydaje mu się [poecie], że północny Duch kradnie mu jego pojęcia, uginają je powoli, aby znaczyły mniej więcej to, co chce, że białe słowa wsysają jego myśli, jak piasek wsysa krew”¹². Dlatego większość pisarzy frankofońskich przyjmuje postawę buntu, podobnie jak niegdyś uczynili to symboliści i nadrealiści, których celem było, jak mówi Sartre, zniszczenie języka¹³. Afrykańscy twórcy wybierają poezję jako sposób manifestowania swej filozofii, gdyż w wierszu najłatwiej otwarcie zaatakować wszelkie lingwistyczne reguły:

Na chytróść kolona odpowiadają podobną przebiegłością: ponieważ ciemiężyciel jest obecny nawet w języku, którym mówią, będą mówili tym językiem, aby go zniszczyć. Dzisiejszy poeta europejski usiłuje odhumanizować słowa, by zwrócić je naturze; czarny herold będzie je odfrancuział; rozgniecie je, połamie ich zwyczajowe skojarzenia, sprzęgnie je gwałtem¹⁴.

Literatura staje się najlepszym środkiem wyrazu buntu wobec niezachwianego prymatu francuskiego, dlatego też, od lat 70., dochodzi w niej do kreolizacji¹⁵, żualizacji¹⁶ czy afrykanizacji języka, która jest przedmiotem analizy niniejszego artykułu.

Język literacki Ahmadou Kouroumy, Ken Bugul oraz Calixthe Beyali – między językiem kolonizatora a rodzimym

Ahmadou Kourouma, Ken Bugul oraz Calixthe Beyala to czołowi przedstawiciele literatury afrykańskiej, którzy pochodzą z państw będących dawnymi koloniami francuskimi. Zarówno Kourouma, jak i Bugul

¹¹ A. Włoczevska, *op. cit.*, s. 45.

¹² J.P. Sartre, *op. cit.*, s. 396.

¹³ A. Włoczevska, *op. cit.*, s. 45.

¹⁴ J.P. Sartre, *op. cit.*, s. 397.

¹⁵ Określenie typu języka powstałego w wyniku połączenia się przynajmniej dwóch różnych języków, np. kolonizatorów (francuski, angielski, hiszpański, portugalski, niderlandzki) i skolonizowanych. K. j. charakteryzuje się uproszczoną gramatyką zaczerpniętą z języka silniejszego i słownictwem pochodzącym od ludności autochtonicznej, opisującym znany jej świat. Na bazie języka francuskiego powstały następujące odmiany kreolskiego: Reunionu, Mauritiusa, seszelski (Ocean Indyjski); haitański, Małych Antyli (Karaiby); Gujany, trynidadzki (Ameryka Południowa); Luizjański (stan Luizjana, USA).

¹⁶ Od jòual, odmiana języka, którą posługuje się dana klasa lub grupa społeczna, zawodowa lub subkultura. Narodził się w latach 30. XX w., we francuskojęzycznej Kanadzie. Dynamiczny rozwój przypada na lata 60.-70. XX w., kiedy stał się powszechnym narzędziem komunikacji w ubogich, robotniczych dzielnicach Montrealu.

należą do pokolenia pisarzy określanych jako „pokolenie okresu dekolonizacji i rozczarowań”¹⁷, które charakteryzuje porzucenie entuzjastycznego tonu, wyraźnie obecnego w pisarstwie afrykańskim wcześniejszego pokolenia. Przedstawiciele tego okresu opisują m.in. trudną rzeczywistość swoich krajów i całego kontynentu – pełną okrucieństwa, niesprawiedliwości, dyktatur oraz korupcji. Utwory Kouroumy wyrażają głębokie rozczarowanie i zawód wobec realiów niepodległych państw Afryki, które nie potrafią sprostać wyzwaniom współczesności, stając się polem rozwoju niekompetencji postkolonialnych elit afrykańskich i rządów autorytarnych¹⁸. Z kolei w pisarstwie kobiecym dokonuje się wnikliwego oglądu świata i krytycznej analizy codziennych problemów w sferze publicznej i prywatnej. W utworach opartych nierzadko na wątkach autobiograficznych, ze szczególną uwagą opisane są zjawiska dotyczące kobiety, tj. poligamia czy aranżowane małżeństwa¹⁹. Natomiast Beyala należy do pokolenia „postkolonialnych dzieci”, czyli pisarzy urodzonych tuż przed 1960 r. lub już w okresie Afryki niepodległej, którzy publikują najczęściej od lat 90. ubiegłego stulecia; mieszkają na stałe poza granicami swoich rodzimych krajów i poza Afryką – głównie we Francji lub w innych krajach europejskich, czy też poza Europą, m.in. w USA²⁰. To, co łączy całą trójkę, to fakt, że w swojej twórczości odbiegają od standardowego języka francuskiego. Tworzą swój własny język ekspresji literackiej, pokazując przy tym ogromne przywiązanie do języka oraz kultury rodzimych.

Kourouma, Iworyjczyk, jest postrzegany jako prekursor afrykанизacji języka francuskiego. W swojej debiutanckiej powieści *Les soleils des indépendances*, która została przetłumaczona na j. polski przez Zbigniewa Stolaraka w 1975 r. jako *Fama Dumbuya najprawdziwszy. Dumbuya na białym koniu*, autor łączy ze sobą dwa języki: francuski oraz malinké, język rodzimy Kouroumy, łamiąc przy tym normy języka Moliere i świadomie popełniając błędy składniowe czy też gramatyczne. Taki styl pisarstwa może wprowadzić w zdumienie oraz nieco zdezorientować czytelnika,

¹⁷ Podaję według klasyfikacji zaproponowanej przez pisarza oraz krytyka pochodzącego z Dżibuti, Abdourahmana A. Waberiego. W 1998 r., w czasopiśmie „Notre Librairie”, ukazał się artykuł *Les enfants de la postcolonie: esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire*, w którym Waberi przedstawia następującą periodyzację francuskojęzycznej literatury afrykańskiej: I. pokolenie pionierów: 1910-1930, II. pokolenie ruchu négritude (in. murzyńskości): 1930-1960, III. pokolenie okresu dekolonizacji i postkolonialnych rozczarowań: od lat 1970, IV. pokolenie postkolonialnych dzieci: od lat 90. XX w.

¹⁸ E. Kalinowska, *op. cit.*, s. 36.

¹⁹ *Ibidem*, s. 37.

²⁰ *Ibidem*.

który do tej pory był przyzwyczajony do klasycznego języka francuskiego stosowanego przez francuskojęzycznych pisarzy Afryki, tak jak w przypadku Camary Laye i utworu jego autorstwa, *L'enfant noir*, w którym bohater, mieszkaniec gwinejskiej wsi, posługuje się nienaganną francuszczyzną, używa wyszukanego słownictwa oraz trybu łączącego subjonctif imparfait (trybu, który jest charakterystyczny dla języka literackiego), co sprawia, że jego wypowiedzi brzmią nienaturalnie. Kourouma przyznaje, że jego zamiarem nie była chęć zmiany francuskiego, a jedynie przedstawienie obrazu afrykańskiej rzeczywistości: „To, co mnie interesuje, to odtworzenie sposobu bycia oraz myślenia moich postaci, w całości i w każdym wymiarze. Moje postaci są Malinke, a kiedy Malinke mówi, podąża swoim tokiem myślenia, swoim sposobem opowiadania o rzeczywistości”²¹. Dlatego też w jego utworach, począwszy od wspomnianej już debiutanckiej powieści po najnowsze dzieło *Quand on refuse on dit non* (2004, pośmiertnie), można zaobserwować przenikanie się dwóch światów, kultur oraz języków. Aby to osiągnąć, autor wprowadza, m.in.:

- neologizmy: „déhonté” (pl. niewstydy);
- pojedyncze słowa w malinké, które są nieprzetłumaczalne na inne języki: „donsomana”, „cordoua”, „évélema”
- przekleństwa w malinké: „gnamokodé”, „faforo”
- liczne metafory oraz porównania do świata zwierząt: „Bamba tor-dait et pinçait les lèvres, roulait de gros yeux, et battaient ses naseaux de cheval qui vient de galoper”²² („Bamba zacinał, zagryzał wargi i toczył oczami, a nozdrza mu latały niczym koniowi po galopie”²³);
- tradycyjne formy twórczości ludowej (przysłowia): „A renifler avec discrétion le pet de l'effronté, il vous juge sans nez”²⁴ („Bo tylko udaj, że nie poczułeś pierdnieć grubianina, to cię zaraz okrzyczy beznosym”²⁵);

²¹ R. Lefort, M. Rosi, *Ahmadou Kourouma ou la dénonciation de l'intérieure, entretien avec Ahmadou Kourouma*, „Le Courrier de l'Unesco” 1999, nr 3, s. 46.

²² A. Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris 1970, s. 16.

²³ Idem, *Fama Dumbuya najprawdziwszy. Dumbuya na białym koniu*, tłum. Z Stolarek, Warszawa 1975, s. 23.

²⁴ Idem, *Les soleils des indépendances*, op. cit., s. 12.

²⁵ Idem, *Fama Dumbuya najprawdziwszy. Dumbuya na białym koniu*, op. cit., s. 20.

- francuskie słowa błędnie wypowiedane przez ludność Malinke: „dapandansi” („indépendance”), „fadarba” (Faidherbe), „sama-dégalya” („ça m'est égal”) et „carapéli” („crapule”).

Te i inne zabiegi przyczyniają się do spotęgowania siły wyrazu powieści oraz podkreślają silne przywiązanie pisarza do rodzimego języka. Swoje podejście do pisarstwa Kourouma wyjaśnia w następujących słowach:

Francuski to język zdyscyplinowany, wygładzony przez pismo i logikę, wyrosły na podłożu chrześcijaństwa. Mój język ojczysty, w którym myślę, zna wyłącznie wielką swobodę, jaką daje przekaz ustny; „siedzi” w kulturze, w której podstawą jest animizm. [...] Literatura afrykańska jest literaturą ustną. Literatura ta jest nie tylko słowem i ciszą, lecz również gestem [...]. Celem, do którego dąży pisarz afrykański, jest ułatwienie uczestnictwa poprzez wywołanie emocji. Osiąga się to rytmem, obrazem i symbolem, które stają się środkami literackimi [...]. Język francuski jest zaplanowany, układny. Postaci tracą w nim wyrazistość, jaką miały w mowie afrykańskiej. Ich pojawienie się nie wywołuje efektów, które towarzyszyły im w języku pierwotnym²⁶.

Bugul to jedna z bardziej znanych senegalskich autorek, która tak jak większość pisarzy afrykańskich z byłych kolonii Francji, wybiera język kolonizatora na język twórczości, co uzasadnia w następujących słowach: „Odpowiada mi j. francuski. Nie należy jedynie do samych Francuzów. Język dostosowuje się do kontekstu oraz do myśli każdego”²⁷. Widać jednak wyraźnie, iż nie jest to standardowy język Metropolii, gdyż w swojej twórczości, podobnie jak Kourouma, łączy go z rodzimym językiem wolof. Utwory obfitują w pojedyncze słowa lub krótsze wypowiedzi w j. wolof, które odnoszą się do życia codziennego oraz wierzeń afrykańskiej ludności i często są nieprzetłumaczalne, np.: „diar”, „baak deums”, „codjo-codjo”, „lakhou bissap”, „khous ma gnep”, „pimpi”, „tchapalo”.

Główną charakterystyką jej twórczości jest jednak przywiązanie do afrykańskiej literatury oralnej, w której niezwykle ważnymi elementami są rytm, poetyka czy muzyczność, o czym wspomina Kourouma

²⁶ A. Kourouma, w: I.A. Ndiaye, *Literatura afrykańska z perspektywy gender. Współczesna proza senegalska*, w: *Afryka na progu XXI wieku. Tom I. Kultura i społeczeństwo*, (red.) J.J. Pawlik, M. Szupejko, Warszawa 2009, s. 228.

²⁷ C. Cans, *Ken Bugul: l'écriture et la vie*, „Jeune Afrique”, 25 kwietnia 2005, <https://pingpdf.com/pdf-ken-bugul-indiana-university-northwest.html> [data dostępu: 13.12.2021].

w cytowanej wyżej wypowiedzi. Sama pisarka często podkreśla tę silną więź:

Dają się ponieść, upojona rytmem [...] Jeśli chodzi o oralność, rytm obejmuje kilka form wyrazu, takich jak epika, śpiew, błaganie itp. Wciąż mam dług wobec moich ndoucoumańskich²⁸ korzeni. Rytm jest obecny we wszystkich aspektach codziennego życia. W tradycyjnych rytuałach Ndeup²⁹, na przykład, rytm jest bardzo ważny³⁰.

Christian Ahihou zaznacza brak wyraźnego przejścia z j. mówionego na pisany u Senegalki, która w swoim dziele literackim nierzadko stosuje powiedzenia w j. wolof czy też piosenki, tak jak w powieści *De l'autre côté du regard* przetłumaczonej na j. polski w 2004 r. przez Annę Gren jako *Widziane z drugiej strony*, w której przedstawiona historia bazuje na kołysance śpiewanej w j. wolof:

Ayo néné,
Néné néné touti
Touti touti béyo
Ayo néné
Néné lo di diou
Sa yaye démna Saloum
Saloum gnati neg la
Gnantel ba di wagne wa
Wagne wa wagnou bour la
Bourba bourou Saloum
Ayo néné
Néné néné touti

Moja malutka
Dlaczego płaczesz?
Twoja mama pojechała
do Saloum
W Saloum stoją trzy domy
W czwartym jest kuchnia
Która należy do króla
Saloum
Moja malutka
Dlaczego płaczesz?³¹

Bohaterka utworu niejednokrotnie powraca do pieśni z dzieciństwa, która stanowi kłamrę opowiadanej historii, jest również symbolem zjednoczenia się protagonistki z rodzimą kulturą.

²⁸ Przymiotnik pochodzi od nazwy jednej z dawnych prowincji położonej na zachodzie Senegalu, le Ndoucoumane.

²⁹ Ndeup – tradycyjny rytuał o wartościach uzdrawiających, który składa się z elementów tańca oraz muzyki. Ma na celu uwolnienie osób spod wpływu złych mocy.

³⁰ J.-S. de Larquier, *Interview with Ken Bugul: A Panoramic View of Her Writings*, w: *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, (red.), A.U. Azodo, J.-S. de Larquier, Trenton 2009, s. 322, (tłum. E.S.).

³¹ K. Bugul, *Widziane z drugiej strony*, tłum. A. Gren, Warszawa 2004, s. 7.

W swojej twórczości Bugul kładzie duży nacisk na poetyckość oraz muzyczność utworów, na co wpływa występowanie trzech głównych elementów: rytm, intensywność, powtórzenia. Ten poetycki język Senegalki jest w głównej mierze zbudowany z krótkich zdań, które często składają się z niezależnych słów. Zabieg ten wywołujący efekt hałasu, dźwięku tworzy rytm, który jest słyszany przez czytelnika w trakcie lektury³². Poniższy fragment pochodzący z powieści *La Folie et la mort* stanowi przykład owego języka pisarki:

Dès que son regard tomba sur la radio, elle leva la tête et regarda le ciel.	Gdy tylko jej wzrok padł na radio, podniosła głowę i popatrzyła w niebo.
La vieille sous le tamarinier.	Staruszka pod tamaryndowcem.
Le cheval blanc.	Biały koń.
Un village.	Wioska.
Des enfants.	Dzieci.
Son pagne.	Przepaska.
Le choix.	Wybór.
La folie ou la mort.	Szaleństwo czy śmierć.
La marche.	Chód.
Le fromage.	Ser.
Dormir.	Spać.
Et Mom Dioum se rappela ³³	I Mom Dioum sobie przypomniała.

(tłum. E.S.)

Należy podkreślić, iż nie są to słowa przypadkowe, każde z nich niesie za sobą konkretną historię z życia bohaterki.

Beyala urodziła się w 1961 r. w Kamerunie, gdzie spędziła dzieciństwo. Jako nastolatka opuściła rodzimy kraj i zamieszkała we Francji. Tam też ukończyła studia i założyła rodzinę. Oprócz twórczości literackiej współpracuje przy pisaniu scenariuszy filmowych. Reżyseruje także własne filmy dokumentalne. Zadebiutowała w 1987 r. powieścią *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Obecnie jest jedną z bardziej znanych oraz płodnych francuskojęzycznych pisarek Afryki (do tej pory wydała dziewiętnaście powieści). Jest również postrzegana jako kontrowersyjna autorka, która otwarcie pisze o seksualności oraz pragnieniach afrykańskich kobiet. Przyłgnęły do niej takie określenia, jak „bezczelna powieściopisarka”,

³² Ch. Ahihou, *KEN BUGUL. Glissement et fontinnements du langage littéraire*, Paris 2017, s. 134.

³³ K. Bugul, *La Folie et la mort*, Paris 2000, s. 177-178.

„pornograficzna autorka” czy „skandaliczna autorka”³⁴. Mimo iż większość życia Beyala spędziła we Francji, nie zapomniała o swoich korzeniach, dając temu wyraz w twórczości literackiej. Tak jak jej poprzednicy, pisarka dostosowuje język francuski do realiów afrykańskich. W powieściach Kamerunki odnajdujemy słowa pochodzące z rodzimego języka eton, np. „poulassi”, „kwen” czy „songo”. Autorka stosuje również liczne kalki językowe, czyli dokładnie tłumaczy wyrazy lub całe zwroty z j. eton na francuski, np. używa wyrażenia „laisser pleuvoir ses yeux” (dosł. pozwolić oczom płakać) zamiast francuskiego czasownika „pleurer” (pl. płakać) lub „balayer la pluie de ses yeux” (dosł. zmiatać deszcz z oczu) zamiast francuskiego wyrażenia „essuyer les larmes”, czyli „wytrzeć łzy”. Przywiązanie do kultury przodków oraz literatury oralnej widoczne jest także w budowie utworów, które przypominają afrykańskie opowiadania. Emmanuel Matateyou twierdzi, że czytając powieści Kamerunki, odnosi się wrażenie, jakby uczestniczyło się w tradycyjnej wiecznicy³⁵, podczas której opowiadacz prezentuje historie zawierające ogólne prawdy i wartości³⁶. Sposób prowadzenia narracji przez pisarkę, z szeregiem przyporządkowanych jej środków stylistycznych, przykuwa uwagę czytelnika i utrzymuje go w napięciu. Matateyou zwraca też uwagę, że w utworach pojawiają się gatunki charakterystyczne dla oralitury, tj: legendy, opowiadania oraz piosenki. Podobnie jak Bugul, Beyala sięga po znaną z dzieciństwa kołysankę, popularną wśród kameruńskiego ludu Eton:

Ma fol moine ma yekelé (bis)
M'a fol moine oyéyéyo oyéyéyo
Yé mene Biloa Gà Atangana Tasma (bis)
Biloa ané Beloa à Dâ mité mitere
Ba ba kok kwan ba ba kok Owondo
Ba ba ké ba kon mâ kok Bonn

³⁴ C. Selao, *Sexe et transgression: l'écriture obscène de Calixthe Beyala*, s. 4, <https://www.erudit.org/en/journals/sp/2021-sp07034/1089627ar.pdf> [data dostępu: 29.06.2024].

³⁵ Opowieści nocne, często przesycone cudownością, w których prawdy o życiu kryją się za płaszczem metafor i symboli. Podczas wieczernic można podziwiać kunszt ustnego przekazu. Wieczernice rozpoczynają się wraz z zapadaniem mroku, w momencie szczególnym – przejścia od światła do ciemności, od oczywistości do niepewności, A. Włoczevska, *Wprowadzenie do „Nowych baśni Amadou Koumbi”*, w: *„Nowe baśnie Amadou Koumbi” w przekazie Birago Diopa. Konteksty literacko-kulturowe i edukacyjne*, (red.), A. Włoczevska, E. Sacharewicz, M. Kamecka, Białystok 2022, s. 43.

³⁶ E. Matateyou, *Calixthe Beyala entre l'oral et l'écrit-cercueil: essai d'analyse du nouveau discours féminin francophone en Afrique noire*, <https://books.openedition.org/pum/9629> [data dostępu: 29.06.2024].

oyéyéyo oyéyéyo, hmmmmmm
Dié di mà Moiné ié totogué (bis)
lé kwala nà ié totogué³⁷.

Jednakże, w przeciwieństwie do Senegalki, Beyala nie decyduje się na tłumaczenie utworu na francuski, gdyż, jak twierdzi, „tłumaczenie osłabiłoby przekaz, a sens nie zostałby właściwie oddany”³⁸.

Beyala, tak jak jej poprzednicy, używa języka dawnego kolonizatora jako instrumentu komunikacji, jako narzędzia, którym swobodnie manipuluje. W efekcie powstaje oryginalna „zafrykanizowana” francuszczyzna³⁹, pełna analogii, symboli, przysłów, utrzymana w charakterystycznym rytmie i oddająca nadrealizm afrykańskiego świata wyobrażeń. Jest to język niezwykle barwny oraz plastyczny⁴⁰. Należy przy tym podkreślić, że podobne zabiegi stosowane przez Kouroumę, Bugul czy Beyalę można zaobserwować w powieściach innych pisarzy afrykańskich należących do różnych pokoleń twórców. Tak jak ich rodacy, porzucają klasyczny język francuski na rzecz własnego języka ekspresji literackiej. Na jego kształt wpływa przede wszystkim rodzimy język, kultura, tradycja oraz specyfika środowiska, w którym dorastali.

Zakończenie

Kourouma, Bugul oraz Beyala to czołowi przedstawiciele francuskojęzycznej literatury Afryki Subsaharyjskiej, którzy na język twórczości wybrali język dawnego kolonizatora, mimo iż jest to język naznaczony bolesną historią, pełną okrucieństwa oraz krwi. Tymczasem język francuski, symbol władzy Europejczyków, którzy wykorzystywali go jako narzędzie odseparowania autochtonicznej ludności od kultur rodzimych, stał się dla całej trójki, ale także dla wielu innych pisarzy afrykańskich, językiem ich ekspresji literackiej i szansą na wypromowanie własnej twórczości oraz dotarcie do szerszego grona odbiorców. Niemniej jednak każdy z nich musiał i nadal musi odpowiedzieć sobie na pytanie: W jakim francuskim chce pisać? Przeprowadzona analiza wybranej twórczości pozwala zaobserwować, iż afrykańscy pisarze często świadomie wybierają drogę, podczas której kultywują niezręczności językowe polegające na

³⁷ C. Beyala, *Seul le diable le savait*, Paris 1990, s. 200.

³⁸ E. Matateyou, *op. cit.*

³⁹ Określenie użyte przez Jerzego Rohozińskiego, I.A. Ndiaye, *op. cit.*, s. 227-228.

⁴⁰ *Ibidem*.

celowym łamaniu norm, używaniu kalki językowej czy wprowadzaniu neologizmów, co staje się jednocześnie synonimem wolności wypowiedzi, swobody twórczej i równości. W ten sposób sprzeciwiają się degradowaniu ich do kategorii pisarzy drugoplanowych (gorszych) tylko dlatego, że inaczej mówią.

W wywiadzie z 1988 r.⁴¹ Kourouma porównał sytuację języka francuskiego w Afryce do ubrań, które szyjemy na miarę. Tak samo dzieje się z językiem francuskim. Afrykanie muszą go zmienić, dopasować do siebie i do swoich realiów, tak aby czuć się dobrze, gdy w nim tworzą, dlatego też wprowadzają do niego nowe słowa, wyrażenia, składnie, rytm. W efekcie powstaje nowy język, nowy język francuski, Afrykanie zaś optują za tym, by był postrzegany na równi z językiem francuskim Metropolii.

Literatura / References

Ahihou Ch., *KEN BUGUL. Glissement et fontinnements du langage littéraire*, Paris 2017.

Bilola E., *Appropriation, déconstruction du français et insécurité linguistique dans la littérature africaine d'expression française*, „Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest” 2007, nr 2, s. 109-126.

Beyala C., *Seul le diable le savait*, Paris 1990.

Bugul K., *La Folie et la mort*, Paris 2000.

Bugul K., *Widziane z drugiej strony*, tłum. A. Gren, Warszawa 2004.

Cans C., *Ken Bugul: l'écriture et la vie*, „Jeune Afrique”, 25 kwietnia 2005, <https://pingpdf.com/pdf-ken-bugul-indiana-university-northwest.html>.

Kalinowska E., *Postkolonialne dzieci francuskojęzycznej literatury afrykańskiej*, „Afryka” 2018, nr 48, s. 29-47.

Kourouma A., *Les soleils des indépendances*, Paris 1970.

Kourouma A., *Fama Dumbuya najprawdziwszy. Dumbuya na białym koniu*, tłum. Z. Stolarek, Warszawa 1975.

Larquier J.-S. de, *Interview with Ken Bugul: A Panoramic View of Her Writings*, w: *Emerging Perspectives on Ken Bugul: From Alternative Choices to Oppositional Practices*, (red.), A.U. Azodo, J.-S. de Larquier, Trenton 2009.

⁴¹ A. Kourouma, w: E. Bilola, *Appropriation, déconstruction du français et insécurité linguistique dans la littérature africaine d'expression française*, „Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest” 2007, nr 2, s. 110.

Lefort R., Rosi M., *Ahmadou Kourouma ou la dénonciation de l'intérieure, entretien avec Ahmadou Kourouma*, „Le Courrier de l'Unesco” 1999, nr 3, s. 46-49.

Lewicka M., *O motywach podróży w literaturze frankofońskiej Maghrebu. Z dr hab. Magdaleną Zdradą-Cok rozmawia Magdalena Lewicka*, „Litteraria Copernicana” 2019, nr 1 (29), s. 171-183.

Matateyou E., *Calixthe Beyala entre l'oral et l'écrit-cercueil: essai d'analyse du nouveau discours féminin francophone en Afrique noire*, <https://books.openedition.org/pum/9629>.

Ngalasso M.M., *Langue, écriture et intertextualité dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*, w: *L'intertexte à l'œuvre dans les littératures francophones*, (red.), M. Mathieu-Job, Bordeaux 2003, s. 131-163.

Ndiaye I.A., *Literatura afrykańska z perspektywy gender. Współczesna proza senegalska*, w: *Afryka na progu XXI wieku. Tom I. Kultura i społeczeństwo*, (red.), J.J. Pawlik, M. Szupejko, Warszawa 2009, s. 225-235.

Sartre J.P., *Czarny Orfeusz*, tłum. W. Leopold, „Przegląd Socjologiczny” 1969, nr 23, s. 388-422.

Selao C., *Sexe et transgression: l'écriture obscène de Calixthe Beyala*, <https://www.erudit.org/en/journals/sp/2021-sp07034/1089627ar.pdf>.

Waberi A.A., *Les enfants de la postcolonie: esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire*, „Notre Librairie” 1998, nr 135, s. 67-74.

Włoczewska A., *Mały leksykon pojęć i terminów frankofońskich*, Białystok 2012.

Włoczewska A., *Wprowadzenie do „Nowych baśni Amadou Koumby”*, w: *„Nowe baśnie Amadou Koumby” w przekazie Birago Diopa. Konteksty literacko-kulturowe i edukacyjne*, (red.), A. Włoczewska, E. Sacharewicz, M. Kamecka, Białystok 2022, s. 37-72.