

Marta Wiszniowska-Majchrzyk

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa

Imperium (wciąż) odpisuje

The Empire writes back” stało się znakiem firmowym literatury postkolonialnej. Powiedzenie, którego autorem jest Salman Rushdie (Zabus 1997) zyskało wraz z nim olbrzymią popularność. Dalsze funkcjonowanie zapewnił terminowi zbiór esejów pod tym samym tytułem (Ashcroft 1989). Ów zbiór esejów opisuje okres po odzyskaniu niepodległości oraz sięga wstecz do początków procesu kolonizacji krajów wchodzących w skład imperium brytyjskiego (bez USA), czyli państw leżących na kontynencie afrykańskim, Australii, Bangladeszu, Kanady, Karaibów, Indii, Malezji, Malty, Nowej Zelandii, Pakistanu, Singapuru, wysp południowego Pacyfiku, Sri Lanki. Można przyjąć, iż głównym przedmiotem opisu jest zderzenie kultur – kultury kolonizatorów i kultury tubylców, czego konsekwencje są dalekosiężne i skomplikowane.

Pod szyldem „imperium odpisuje” zwykło się grupować literaturę rozliczeniową, pisaną przez autorów pochodzących z byłych kolonii, z których wielu, ukończywszy szkoły w miejscu urodzenia, wyjechało na studia do Wielkiej Brytanii, gdzie obecnie mieszka. W ten sposób zakwestionowana została dalsza część tytułowego powiedzenia – „The Empire writes back to the centre” (Imperium odpisuje do centrum). Bowiern pisarze już znajdują się w owym centrum. Atmosfera wystawiania rachunku za czasy kolonialne prowadziła między innymi do tego, że „imperium” zaczęto pisać małą literą, mimo że jest to nazwa własna. Inną formą postkolonialnego protestu było

zrewolucjonizowanie języka angielskiego przez wprowadzanie do powieści języków oryginalnych, wielu nowych zwrotów, łamanie reguł gramatycznych i słowotwórczych.

Trawestując nieco ów znak firmowy, wskazujemy na ciągłość i stałość pewnego zjawiska. Literackie opisy imperium, czy też przyszłego albo byłego imperium, pojawiły się, zanim ono samo zostało nazwane. Można się spierać, że jakaś protoidea imperium towarzyszyła wszystkim (?) wyprawom odkrywców, handlarzy, a przede wszystkim wojskom udającym się poza granice swego kraju. Autorka klasycznej pozycji o literaturze kolonialnej i postkolonialnej, Ellke Boehmer (1995), rozpoczyna zamieszczoną w niej tablicę chronologiczną od daty 1757 – bitwy pod Plassey, w wyniku której pokonany zostaje dotychczasowy władca Bengalu, a na tronie osadzony Mir Jafar Ali. Zaś, w następnym roku sprawca tej zmiany, Robert Clive, zostaje gubernatorem Bengalu.

Lecz tablicę chronologiczną sporządzoną przez Boehmer otwiera nie podbój czy bitwa, ale *Robinson Crusoe*, powieść Daniela Defoe opublikowana w roku 1719 i, dodajmy gwoili prawdy, książka dla dorosłych, znacznie później relegowana na półki z literaturą dziecięcą. Przypuszczając, iż usytuowanie tego tekstu literackiego przed wydarzeniami historycznymi było zamiarem Boehmer, wypada stwierdzić, że literatura okazuje się równie istotna, jeśli nie ważniejsza od katalogu bitew, obalonych monarchów i osadzonych na ich miejsce ludzi nowej władzy oraz innym politycznym szachów. Literatura, w sposób różny niż historia, opowiada dzieje imperium, od czasów kiedy jeszcze nominalnie nie istniało, do naszych czasów, kiedy już istnieć przestało. Aczkolwiek długi cień imperium jest wciąż aktualny, o czym świadczy publikacja pod redakcją M. Buchholtz (2009), która bada literaturę i kulturę anglojęzyczną w okresie postkolonialnym, zaś najwcześniejsze pomniki literatury omawiane w zbiorze pochodzą również z osiemnastego stulecia.

Na gruncie literatury niemożliwe wydaje się uzyskanie odpowiedzi, od kiedy możemy mówić o imperium. Zgodnie z zasadą, że *flag followed trade*, czyli najpierw rozwijano handel, a potem następowała kolonizacja, z całym spektrum opcji – kolonia, dominium, protektorat, itp. W ten sposób pojęcie imperium (i piśmiennictwo z nim związane) rozszerza się tak znacznie, że na pewno nie da się opisać go w jednym szkicu. Samo słowo „imperium” weszło do słownika języka angielskiego już w końcu wieku trzynastego, zaś w osiemnastym zaczęto go używać w opozycji do Wielkiej Brytanii w celu

określenia terytoriów zamorskich pozostających w różnych formach zależności od imperium, konieczna była także obecność monarchy (OED).

Zamysł niniejszego szkicu wiąże się z opisywaniem imperium, jednocześnie starając się wyjść poza standardowe nazwiska i spojrzeć na problematykę kolonialną i postkolonialną przez pryzmat sztuki pisarskiej następujących pisarzy: Joseph Conrad (1857–1924), V.S. Naipaul (ur. 1932), laureat literackiej Nagrody Nobla w roku 2001 i David Dabydeen (ur. 1957). W uzasadnieniu wyboru wymienionych pisarzy należy powiedzieć o popularności tematyki dzieł Conrada, olbrzymiej literaturze krytycznej, wreszcie niespodziewanym ataku ze strony nigeryjskiego pisarza Chinuy Achebe który, wiele lat po śmierci Conrada, postawił pisarza w centrum postkolonialnego sporu o intencje i oskarżył go o dosyć długi katalog poważnych przewinień (będzie o tym mowa później). Z pozostałymi pisarzami Conrada łączy nie tylko przyjęcie obywatelstwa brytyjskiego, ale, co ważne dla pisarza, fakt, że angielski był dla nich językiem obcym, którego nauczyli się w różnych okresach życia. Conrad przyjął obywatelstwo brytyjskie w roku 1886, zaś w 1894 r. osiedlił się na stałe i niebawem rozpoczął karierę pisarską. V.S. Naipaul urodzony w Trinidadzie, studiował w University College w Oksfordzie, w roku 1955 zamieszkał na stałe w Anglii. Urodzony w Gujanie David Dabydeen przybył do Anglii już jako dwunastolatek i po ukończeniu szkoły zaczął studia w Cambridge, potem uzyskał doktorat na Uniwersytecie Londyńskim, wykładał na wielu uczelniach, został profesorem na Uniwersytecie w Warwick, dyrektorem Centrum Studiów Karaibskich. Naipaul i Dabydeen są „produktem” angielskiego systemu kształcenia, tak w koloniach, jak i w Wielkiej Brytanii. Zapewne dlatego obaj oni uznają Conrada za ważnego pisarza, do doświadczeń którego odwołuje się Naipaul, a Dabydeen wchodzi z nim w dialog.

Pisarzy tych łączy bycie owym „Innym”, zewnętrznym obserwatorem wobec przedstawianego świata, ale także bycie częścią tego świata. Historycznie umiejscowieni są w różnych okresach trwania imperium. Conrad był świadkiem jego apogeum i kronikarzem pierwszych (?) pęknięć pojawiających się na fasadzie imperium. Naipaul jest świadkiem definitywnego końca imperium (proces dekolonizacji kolonii, powstanie Commonwealthu czyli Krajów Wspólnoty Brytyjskiej), Dabydeen kronikarzem czasów postkolonialnych. Wybranych pisarzy charakteryzuje także świadomość przynależności do dwóch światów – dwóch ojczyzn – kraju pochodzenia i osiedlenia (wybranego?).

Abstrahując od osobistych losów, ich proza niesie w sobie olbrzymi komponent kulturowy, pozostając artystycznie niepowtarzalną, dojrzałą, także przewrotnie zwodzącą czytelnika; jest skomplikowana i zaskakująca, taka, jaką jest najlepsza proza właściwie już trzech stuleci, poczynając od wieku dziewiętnastego (choćby tylko wskazując angielską powieść wiktoriańską) pod dzień dzisiejszy.

Jeśli chodzi o bogate pisarstwo Conrada, koniecznie trzeba się odnieść przynajmniej do następujących utworów: *Jądra ciemności* (1899), *Lorda Jima* (1900), *Placówki postępu* (1896) i *Laguny* (1896). Potężna bibliografia conradowska, tak naukowa jak i popularnonaukowa zdaje się wyczerpywać wszystkie możliwe aspekty jego twórczości. W tej sytuacji proponujemy zbadać tylko jednego wątku, wielokrotnie i kontrowersyjnie omawianego, a mianowicie conradowskiego obrazu imperium w świetle analizy Chinuy Achebe (1977). Odbiega ona zasadniczo od standardowych opinii o *Jądrze ciemności*, którą to nowelę Achebe poddaje miazdzącej krytyce, atakując przede wszystkim poglądy autora, oskarżając go o rasizm, ksenofobię, gloryfikowanie ideologii białych kolonizatorów, uznawanie bezspornej wyższości cywilizacji europejskiej, a co za tym idzie poparcie dla misji kolonizacyjnej białego człowieka oraz o propagandę polityki imperialnej, tak brytyjskiej, jak i europejskiej. Oskarża także Conrada o obsesyjną nienawiść do mieszkańców Afryki, poniżanie ich, przedstawianie jako nie-ludzi. W opinii Achebe, Conrad nie zasługuje na miano artysty, bowiem wykrętnie unika jasnych sformułowań, a jednocześnie powiela zastane stereotypy myślowe i uprzedzenia. Wszystkimi zarzutami Achebe obarcza autora, nawet jeśli wypowiadają się fikcyjni narratorzy (Marlow lub inni). Cytaty wyrwane z kontekstu prowadzą do przekłamań, co wykazuje analiza Mstowskiej (2009) (która zwraca uwagę na nieco inne problemy niż tutaj poruszone), a porównanie z Albertem Schweitzerem (też ostro krytykowanym przez Achebe za budowanie szpitali poniżej standardów europejskich) otwiera ciąg kolejnych oskarżeń, o dwulicowość, o antysemityzm, do powiązania z Hitlerem włącznie.

Od kiedy *Jądro ciemności* stało się lekturą szkolną, a nie tylko uniwersytecką, można zrezygnować ze streszczenia, choćby dlatego, że ten gęsty tekst z trudem poddaje się upraszczającym (z konieczności) zabiegom. Ale dojrzała lektura pokazuje słowny kunszt autora, którego proza należy już do modernizmu, uprzedzając hybrydyczność późniejszych tekstów, burząc popu-

larną binarność stereotypowego realizmu: dobry – zły, słuszny – niesłuszny, wreszcie czarny – biały. Plastyczność i poetyckość opisów piękna Afryki i jej mieszkańców trudno uznać za wyraz uprzedzeń Conrada, którego Achebe bezrefleksyjnie identyfikuje z narratorami, żądając od wszystkich jasnego przekazu ideologicznego (którego oczywiście ideologicznym nie nazywa). Achebe kwestionuje opisy Afryki, które w tekstach conradowskich jawią się jako złowrogie, co wynika z faktu (a właściwie z tekstu!), że to właśnie biali są przedstawieni jako intruzi, nierozumiejący obyczajów i języka, osobnicy prymitywni, psychopatyczni i sadystyczni, ogarnięci niepoahamowaną żądzą bogactwa i władzy. Wbrew twierdzeniu Achebe, nie ma tam gloryfikacji misji białego człowieka. Liczni przedstawiciele kolonizatorów demonstrują uprzedzenia, głupotę, ignorancję i nonszalanę wobec tubylców, brak empatii i wręcz zbrodnicze działania.

Słynny Kurtz – superagent – którego Marlow poznaje umierającego i pozwoli konfrontuje z rzeczywistością zasłyszane wcześniej opowieści o jego niezwykłych heroicznych czynach, pokazany zostaje jako uosobienie zła, strzęp człowieka, który zatracił swoje liczne talenty, by na koniec zatracić człowieczeństwo. Enigmatyczny przedśmiertny okrzyk „zgroza, zgroza” (*The horror! The horror!*) można odnieść do majaczenia, do bliskiego spotkania z wiecznością, niemożności zdobycia dalszych bogactw, podejrzanego czy faktycznego oszustwa ze strony centrali. Aby nie było wątpliwości – rzekomy heroizm Kurtza polegał na pozyskiwaniu jak największej ilości kości słoniowej dla kompanii handlowej w Europie, nie bacząc na nieludzki wyzysk oraz zbrojne protesty zdesperowanych tubylców. Żadne streszczenie nie oddaje narastającej atmosfery grozy, strasznego zła i moralnego upadku kontrastującego z pięknem afrykańskich krajobrazów, wręcz okaleczonych przez białych kolonizatorów (odcięte głowy nabite na pale itp.).

Z postacią Kurtza związane są dwa epizody, w których biorą udział kobiety. Pierwszy dotyczy afrykańskiej kochanki Kurtza, która w niemym geście żegna odpływający z nim statek Marlowa. Wydaje się, że tylko Achebe mógł dopatrzyć się rasistowskich uprzedzeń w opisie tej imponująco pięknej, barwnie ubranej, choć w tej scenie milczącej, postaci. Przymiotniki, jakimi Conrad operował w nadmiarze w stosunku do konwencji języka angielskiego (skłonność odziedziczona z języka ojczystego?) to *savage* (dzika), *wild-eyed* (z szalonym wzrokiem), ale też *superb* (znakomita, olśniewająca), *magnificent* (wspaniała). Marlow postrzega ją jeszcze wpatrzoną w nich w bezruchu, jakby

rozmyślając, z nieprzeniknionym spojrzeniem. Nie ulegając uprzedzeniom Achebe, idźmy jego śladem i porównajmy tę kobietę z europejską narzeczoną Kurtza. Błada i wciąż w żalobie wita Marlowa, który opisuje, że miała w sobie dojrzałą siłę do wierności, wiary i cierpienia (*She had a mature capacity for fidelity, for belief, for suffering*). Ten opis to pułapka dla naiwnego czytelnika, bowiem owa niby-bohaterka musi zostać w ostateczności okłamana przez Marlowa, przedstawiającego zupełnie inny obraz Kurtza, który ona również fałszuje, nie słuchając uważnie jego wyjaśnień. To, że Kurtz umarł z jej imieniem na ustach, jak kłamliwie oświadcza Marlow, jest tym, co chciała usłyszeć. „Wiedziałam” (*I knew it – I was sure*) – powie kobieta. Po tym wyznaniu natychmiast wkracza narrator ze słowami: *She knew. She was sure. I heard her weeping...* Marlow i czytelnik mają świadomość, że kłamstwo było wymuszone, a narzeczoną Kurtza przypomina sentymentalną bohaterkę podrzędnych romansów, która idealizuje narzeczonego. Na pytanie, którą z dwóch kobiet faworyzuje tekst (nie wiemy, czy osobiście Conrad i nie powinno nas to zbytnio obchodzić), odpowiedź jest prosta. Przewrotnie, wierność, wiarę i cierpienie pokazuje milcząca Afrykanka – ona знаła Kurtza takiego, jakim był i jego żegna, bez konieczności upiększających rzeczywistość kłamstw.

Watts (1983) przeprowadził analizę porównawczą między *Jądrem ciemności* a nie tylko krytyką Achebe, ale też powieścią tego ostatniego *Wszystko rozpada się* (*Things fall apart*) z roku 1958, postrzegając obu pisarzy jako sojuszników, a nie antagonistów, jak chce Achebe. Watts zgromadził przykłady otwarcie negatywnego stosunku Conrada do niewolnictwa i kolonizacji wyrażone w jego listach i pismach. Na uwagę zasługuje jeszcze inny problem. Otóż Achebe powtarza oskarżenia pod adresem Conrada, iż ten często manipulował swoją biografią. W jego opinii, Conrad i Marlow to ta sama postać, a wszystko, co kwestionuje w noweli przypisuje intencji i przekonaniu rzeczywistego autora. Zarzut ten przypomina uwagi Foucaulta o zakazie publikacji, paleniu książek i więzieniu pisarzy – czyli karaniu autora za opisanie jego fikcyjnych bohaterów (Foucault 1981: 285).

Jądro ciemności ukazuje cywilizację europejską jako wydmuszkę, a politykę kolonialną bezlitośnie obnaża, właśnie przy pomocy pozornego budowania jej wizji z perspektywy Anglii i Brukseli – grobowego miasta (*sepulchral city*), po to, by pokazać jej całkowite bankructwo z perspektywy afrykańskiej. Czyni to wtedy, kiedy imperium przeżywa lata swego rozkwitu, druga wojna burska jeszcze nie wybuchła, królowa Wiktorja została ce-

sarżową Indii, Anglicy notują aneksję kolejnych obszarów lub zakończenie konfliktów zbrojnych. To miało się niebawem zmienić...

Jądro ciemności nie jest jedynym utworem Conrada, którego interpretacja zmienia się w zależności od wyznawanej doktryny politycznej. Boehmer (1995: 61–64) podaje zupełnie nowe odczytanie *Lorda Jima* (1900). A obecność tego samego narratora (znowu Marlow) podkreśla sprzeczności zawarte we wcześniejszej noweli. Otóż Jim, zwykle widziany jako bohater, chcący postrzegać siebie jako nieskazitelnego, gotowego do poświęceń, okazuje się nim nie być. Jest bowiem bohaterem ze skazą. Mocując się z problemem honoru, Jim także przekonuje się, że jako biały nie może rządzić ludźmi z innej kultury. Boehmer nazywa to zgubnym eksperymentem. Młodzieńcza pycha utwierdza Jima w przekonaniu, że swoją winę może odkupić, a Marlow i Stein idealistycznie wierzą w jego drugą szansę. Ale na Patusanie Jim, jako przedstawiciel kompanii handlowej, realizuje swój romantyczny mit kolonialnej misji, która musi skończyć się klęską. Zostaje postawiony w sytuacji krańcowej. Pozostaje białym – w sensie przekonań, którymi tkwi w Europie – zaś jego życiowe doświadczenia są umiejscowione na wyspie na Archipelagu Malajskim. Pozostaje białym w swym przeświadczeniu, że może zaprowadzić porządek na wyspie, na której sami tubylcy nie umieją się rządzić. Zdobywa ich sympatię i szacunek jako „Tuan Jim”, lecz nie wyzbywa się swoich kulturowych korzeni. Przekonanie o wiarygodności białego człowieka i jego honorze staje się przyczyną ostatecznej klęski misternej legendy o sobie samym. Tę jego wewnętrzną schizofrenię bez skrupułów wykorzystują Europejczycy, ponieważ są to pospoliccy bandyci, którym Jim wierzy, gdyż są Europejczykami. Koniec jest znany – śmierć Jima za zamordowanego podstępnie przez białych bandytów syna wodza.

Interpretacja Boehmer uwypukla postkolonialny, rozliczeniowy nurt w krytyce. Jednak nie wypacza tradycyjnej interpretacji powieści jako historii słabości i męstwa, honoru i zdrady, ale w ciekawy i historycznie uprawomocniony sposób objaśnia legendę, której Jim jest twórcą i ofiarą, legendę o sobie samym, jakim chciałby się widzieć. Nawiązuje też do problemu samotności i izolacji bohaterów conradowskich pozostających w obcej im kulturze, co świetnie obrazuje analiza Krajki (1988).

Placówka postępu (1898), chociaż w porównaniu z dwoma poprzednimi tekstami mniej eksponowana, tematycznie podnosi jeden z głównych wątków w twórczości Conrada dotyczący problemu izolacji bohaterów. Wszyscy

dotąd wspomniani, a także Kayerts i Carlier, podlegają zmianom osobowości w wyniku izolacji. Pisze Krajka:

Niektórzy z kolonizatorów, nie będąc w stanie przeciwstawić się żywiołowi tropikalnej przyrody i sprostać powierzonym im zadaniom czują się obcy, osamotnieni i uciekają od przykrej rzeczywistości w swój urojony świat (1988: 59).

Kayerts i Carlier dopiero w Afryce zaznajamiają się z „surogatami” (wyrażenie Krajki) kultury europejskiej (Richelieu, d’Artagnan, Sokole Oko, Ojciec Goriot), przez to pozostają w kręgu cywilizacji europejskiej (bardzo uszczupionej – zwróćmy uwagę na przedziwny dobór lektur wymienionych w tekście), lecz żyją w Afryce bez kontaktu z tubylcami, nie próbując ich zrozumieć. Podobnie dzieje się z księgowym w *Jądrze ciemności*, który prowadzi życie europejskiego urzędnika, nie zwracając uwagi na cierpienia białych i czarnych, odizolowany i odczłowieczony, nienawidzący wszystkiego, co przeszkadza mu w wykonywaniu zautomatyzowanych czynności biurowych (Krajka 1988: 60). Tylko te zautomatyzowane czynności mu pozostały i one mają świadczyć o jego europejskości.

Obraz kolonizatorów i kolonii wyłaniający się z twórczości Conrada jest skomplikowany, bowiem dalekie krainy są niezwykle, pociągające (oszałamiająco piękne!), ale też niebezpieczne i wymagające niezwyklej cechy osobowości, których kolonizatorzy nie posiadają. Przekonanie o wyższości białego człowieka, najpierw budowane (Marlow kreuje sobie fałszywy obraz Kurtza), zostaje zanegowane w sposób bolesny dla bohaterów i nie pozostawiający żadnych niedomówień. O gloryfikowaniu imperium nie ma mowy, jest mowa o słabości człowieka i tajemniczych zakamarkach ludzkiej duszy. Jej tajniki korespondują z tajemniczym pięknem przyrody; o tych nierozrwalnych związkach można przekonać się, czytając *Lagunę* (1896), zamieszczoną w *Opowieściach niepokojących* (*Tales of Unrest*).

Lagunę można przywołać jako antidotum na zarzuty Achebe o tendencyjnie negatywnym przedstawianiu tubylców i wyższości białego człowieka. W tym przypadku biały podróżnik słucha opowieści o miłości malajskiej pary kochanków, Arsata i Diamelen, wtedy gdy kobieta jest umierająca, a biały przyjaciel Arsata nie ma żadnego lekarstwa, aby choć próbować udzielić pomocy. Zamiast tego, wysłuchuje opowieści o miłości i dramatycz-

nej ucieczce kochanków. W trakcie pościgu ginie brat Arsata, który pomagał kochankom w ucieczce, a Arsat musi dokonać niemożliwego wyboru – czekać, wrócić i próbować bronić brata czy uciekać z Diamelen. Wybiera to drugie, co staje się ciągłym wyrzutem sumienia, bo przecież: „Tuanie, kochałem swego brata” (*Tuan, I loved my brother*) i słyszy odpowiedź białego: „Każdy kocha swojego brata” (*We all love our brothers*). Niestety, tłumaczenie nie zachowuje ani melodii ani rozłożenia akcentów tych dwóch zdań. Poza tym, nasz ojczysty język nie uczula nas na subtelną grę między *loved* i *love*. Powinniśmy natomiast zauważyć subtelne przejście od *I* do *we*. Bo natychmiast domyślamy się, że każdy gotów jest zdradzić w chwilach takich wyborów, zaś problem najwyraźniej dotyczy wszystkich niezależnie od koloru skóry. Zaś po śmierci Diamelen Arsat odrzuca jakąkolwiek pomoc białego człowieka, uważając, że musi pomścić śmierć brata. Pojmowanie honoru też nie zależy od koloru skóry.

W *Lagunie* domniemana przewaga rasy białej zostaje zakwestionowana. Ta historia miłości, zdrady i śmierci przekracza wszelkie uprzedzenia rasowe czy kulturowe – to historia uniwersalna. Można natomiast powiedzieć, że Conrad jest przywiązany do heroicznych postaw bohaterów, do honoru skażonego zdradą, niezależną od koloru skóry – wielkością i małością człowieka. Jego proza wybiega poza stereotypy panujące w powieściach przygodowych R.H. Ballantyna, H. Ridera Hoggarta, R.L. Stevensona, R. Kiplinga czy A. Perrin, chociaż w wielu utworach widać przełamywanie stereotypów formalnych i ideowych, co w rezultacie daje zróżnicowany obraz życia w koloniach, wypraw w głąb nieznanych zakątków świata, cywilizacji i kultur. Na korzyść Conrada przemawia autentyzm i plastyczność obrazów, skomplikowana struktura i fabuła utworów.

Wiek XX przyniósł eksplozję powieści, których akcja umieszczona została w koloniach oraz innych częściach świata, miejscach konfliktów i wojen, coraz częściej odwiedzanych przez pisarzy wybitnych (wymieniając tylko niektórych), jak D. H. Lawrence, czy takich jak G. Orwell czy G. Greene, którzy stawali się wtedy autorami reportaży, a nie powieści (tak było w przypadku *Mornings in Mexico*, *Lawless roads* czy *Journey without maps*). Po drodze do odległych zakątków świata stawały się też kanwą dla powieści tych autorów, za najwybitniejszą można by uznać opartą na autentycznych wydarzeniach z czasów rewolucji w Meksyku powieść G. Greene’a *The power and the glory*.

Należy jeszcze wspomnieć, że do nagrodzonego literackim Noblem Kiplinga (1907), nieustannie kontestowanego za manifestowany stosunek do idei imperium, często prawie bałwochwalczy, niebawem dołączył pierwszy przedstawiciel Azji – Rabindranath Tagore (1913), hinduski poeta, eseista, pisarz angielsko-hinduski. Czy to znaczy, że imperium już zaczęło odpisywać? Wraz z kurczeniem się imperium, inna jego (imperium) rola (zasługa?) okazała się trwalsza od kolonialnych podbojów. Anglicy stworzyli w koloniach system szkolnictwa, który propagował brytyjską kulturę i język, dając tym samym możliwość poznawania świata zachodniego. Do szkół w Anglii urzędnicy kolonialni wysyłali swoje dzieci (Kipling), ale też wyjeżdżali tam inni, tak jak wspomniany Tagore. Dzisiaj widzimy, jak znajomość języka kolonizatorów i obcej kultury stała się szansą na zaprezentowanie własnej. Czasem też asumptem do porzucenia (kwestionowania lub akceptacji) własnej tożsamości, zapewne także źródłem rozterek i konfliktów. Do analizy imperialnych interakcji w literaturze XIX w. przyczyniła się także krytyka feministyczna, o czym traktuje klasyczna pozycja Gilbert i Gubar (1979).

Natomiast pisarze następnego pokolenia, do którego należy wspomniany Ch. Achebe (Nigeria), i inni, jak G. Lamming (Barbados), A. Tutuola (Nigeria), W. Soyinka (Nigeria), V.S. Naipaul (Trynidad), S. Rushdie (Indie), T. Mo (Hongkong), K. Ishiguro (Japonia), K. Hulme (Nowa Zelandia), M. Ondaatje (Sri Lanka) czy D. Dabydeen (Gujana Brytyjska), mają mieszane rodowody, a wymienione w nawiasie kraje coraz częściej oznaczają tylko miejsce urodzenia i ewentualnie obszar, w którym ulokowana jest akcja niektórych powieści, ponieważ są oni absolwentami uczelni w różnych miejscach świata, przeważnie w Wielkiej Brytanii lub USA, gdzie pracują, żyją i są obywatelami brytyjskimi.

W związku z tym powstał drugi obraz kolonii, z czasów kiedy imperium rzeczywiście zaczęło odpisywać centrum z innej perspektywy – nie kolonizowanych, ale pochodzących z kolonii, pisarzy świadomych historii swoich krajów, tradycji, a także władających językiem białych kolonizatorów i zamieszkających w dawnym imperium. Wydaje się, że najciekawsza pod względem poznawczym i artystycznym jest właśnie ta późna literatura rozliczeniowa.

Jak wspomniano uprzednio, aby uzasadnić wybór tego tria pisarzy, ważne jest ich powinowactwo z Conradem. Simona Marino (1998) zestawia pozornych antagonistów Conrada i Achebe, słusznie sugerując, że *Wszystko się rozpada* należy do poprzedniego okresu, do dawnego statusu kolonii, nawet

do porównania funkcji białych w obu utworach (Marino 1998: 217–230). Zaś Naipaula z Conradem łączą inne związki, i można rzec, inne lojalności. Marino omawia esej Naipaula o *Jądrze ciemności*, zatytułowany *Ciemność Conrada* (*Conrad's darkness* 1980). Wskazując na niezwykley szczegół, który łączy go z Conradem, Naipaul pisze, że jest nim porzucenie bezpiecznej egzystencji, czyli życia w kolonii; przyjazd do Anglii konfrontuje go bowiem z nowym światem, który odziera go z romantycznej wizji własnej przyszłości jako pisarza i Anglii jako kraju żyjącego literaturą, nieskrępowanego teraźniejszością i własną historią. Naipaul zrozumiał wtedy, że to samo czuł Conrad sześćdziesiąt lat wcześniej (Naipaul 1980: 216; Marino 1998: 232). Ale Naipaul mówi o wiele więcej, bowiem proza Conrada jest pełna wnikliwych komentarzy dotyczących spotkania dwóch kultur – jednej otwartej i pozbawionej wiary, drugiej zamkniętej (przykład *Laguny*), w której rządzą dawne czary (*old magic*). Bohaterów Conrada widzi jako uwięzionych we własnych przekonaniach i kulturze (przykład *Karaina*). Naipaul przyznaje, że u Conrada znalazł zrozumienie własnej kultury, Conrad „rozumiał” go, on rozumie Conrada (Naipaul 1980: 202–208). Postrzega go jako pisarza z tradycji odmiennej od angielskiej powieści obyczajowej, outsidera, który dzięki swej zewnętrznej pozycji dogłębnie rozumie człowieka (*his human comprehension was complete*), ale też uważa go za twórcę wielkich imperialistycznych mitów człowieka honoru i wielkiego wirtuoza morza (*he was the producer of great myths evoking the imperialist myth of a man of honour, the stylist of the sea*) (Naipaul 1980: 217). Podobieństw i różnic, wskazujących na internalizację pewnych tez i metody pisarskiej, Conrada jest więcej, ale musimy przestać na odesłaniu do samego Naipaula i dostępnej krytyki, gdyż odbiegałoby to zbyt daleko od głównego tematu niniejszego szkicu (Wiszniowska 2011: 369–399).

Zakręt rzeki (*A bend in the river* 1979) jest bodaj najbardziej „conradowską” powieścią Naipaula, zbyt skomplikowaną, by pozostać przy takiej definicji. Od Conrada i Achebe różni ją czas akcji, a co za tym idzie brak homogenicznego obrazu Afryki, który obaj pisarze kreowali, jako lądu zamkniętego kulturowo, dokąd przybywa Salim, bohater Naipaula. Ten akurat rys zdaje się powielać zabieg poprzedników (biali przybywają na czarny ląd), ale na tym podobieństwo się kończy. Salim pochodzi z rodziny hinduskiej osiadłej na wybrzeżu Afryki Centralnej, a wyrusza w głąb lądu, aby tam zająć się handlem i usamodzielnąć. Ale przybywa w innym czasie historycznym i do innej

rzeczywistości. Zastaje społeczność podzieloną, częściowo otwartą, częściowo żyjącą w izolacji, bez znajomości języka, obyczajów, heterogeniczną, ale nie wyzbytą starych uprzedzeń, gdzie ścierają się stare i nowe lojalności i wpływy, zaś najnowsza historia wypiera dawne zaszłości, na ruinach starego buduje nowe wolne państwo (Marino 1998: 232–235), niedbające o zachowanie tradycji duchowej czy materialnej. Całym kontynentem wstrząsają niepokoje, wojny, grabieże i zamachy stanu. Nowa fasadowa demokracja i panujące bezprawie powodują, że Afryka staje się ponownie towarem, łakomym kąskiem dla byłych kolonizatorów (oferujących różne produkty – utowarowienie świata!) i nowych skorumpowanych przywódców, którzy nie potrafią zadbać o rozwój kraju. Afrykańscy przywódcy nie potrafią oprzeć się zachodniemu stylowi życia, a własna kultura nie stanowi zapory przed zalewem tandety, bezmyślnym kopiowaniem zachodnich wzorców – a są to zwykle najgorsze wzorce. Lokalni przywódcy są skorumpowani władzą i pieniędzmi przez białych, którzy udoskonalili metody działania; potrafią nawet służyć miejscowemu kacykowi (zwą go *The Big Man*), pisząc nową, politycznie poprawną wersję historii jego państwa, jego „bohaterskich” czynów itp.

Tymczasem mnożą się akty przemocy, zdezorientowani i zmanipulowani tubylcy masakrują ciało misjonarza, który zbierał afrykańskie maski. To rytualne zabójstwo jest protestem wobec wizji Afryki reprezentowanej przez białego człowieka – poprzez artefakty zebrane przez niego. Maski afrykańskie zebrane bez zrozumienia ich wartości to „butikowa wielokulturowość” (termin Burszty 2008: 57), którą mają prawo odrzucić. Ale niszcząc zbiory, dokonują rytualnego mordu na własnej przeszłości, na lokalnej tradycji i społeczności. Ze zjadliwą ironią i rosnącym przerażeniem, Salim notuje narastające bezprawie, brak reguł moralnych, upadek administracji i porządku, bezkarność, zagubienie tubylców, nędzę, korupcję, postępujące rozwarstwienie społeczeństwa, dramat osiadłych tam białych, prześladowania, indoktrynację, zamachy stanu i dyktaturę. Powieść rozrasta się, łącząc narracje Salima i innych postaci w obraz, który Bhabha (cytat u Marino 1998: 238) porównuje do zwrotnej inwazji; pierwsza to inwazja afrykańskiej ciemności (słowa Marlowa po rozmowie z narzeczoną Kurtza), wtedy owa ciemność dosięgła Europy. U Naipaula ciemnością epatuje Europa. Czy w Afryce, czy w Europie, do której podróżuje bohater, nie może odnaleźć żadnej tradycji, ojczyzny, gdzie mógłby wrócić. Powroty są niemożliwe, choć narasta nostalgia za przeszłością, za historią, która już nie istnieje.

Zakręt rzeki nie może zostać pominięty w dyskusji o tym, jak i co „odpisuje imperium”. Ponieważ w sposób daleki od rewanżyzmu uciśnionych, pokazuje powtórna kolonizację, przy pomocy innych środków, ale z olbrzymimi stratami, materialnymi i duchowymi. Jest to także współczesny obraz/metafora, traktująca o naszym świecie niepewnym, nieautentycznym, z nowymi mimikrami i symulakrami.

Trzeba cofnąć się w czasie, aby stwierdzić, że Naipaul także opisuje imperium z pozycji kolonii. *Miguel Street* (1959) jest zbiorem siedemnastu opowiadań z dzieciństwa i młodzieńczych lat bohatera (autora?) w swojej „małej ojczyźnie”. Z wielu wątków przeplatających się w opowiadaniach, do powyższych rozważań odnosi się wszechobecne poczucie bezcelowości, stagnacji i marazmu, przy jednoczesnej chęci wyrwania się z tego stanu, na co realne szanse są nikłe. Nie można nazwać rzeczywistą możliwością jednego z nastolatków, zostania, jak sam to określa, czarnym Wordsworthem (B. Wordsworth – Black Wordsworth). Zauważmy, że wybiera on angielskiego poetę romantycznego, który w żaden sposób nie przystaje do rzeczywistości Trynidadu, a był, więcej niż pewne, obowiązkowo omawiany w szkole. O nieprzystawalności angielskiego systemu nauczania, o ignorowaniu lokalnej tradycji i kultury, marginalizacji języka i religii, Naipaul wypowiadał się bardzo krytycznie w wykładzie noblowskim (Naipaul 2001). Kolejny przykład z *Miguel Street* to casus zagorzałego kinomana, któremu nadano przydomek „Bogart”, oczywiście na skutek popularności filmu *Casablanca* z Humphreym Bogartem. Narrator dodaje, że po premierze filmu pojawiło się mnóstwo młodych naśladowców postawy aktora – romantycznego „twardziela”. Kopiowaniu zachodnich wzorców towarzyszy brak perspektyw, podrzędna praca, nikłe szanse edukacyjne, alkoholizm i bieda. Matka bohatera, chcąc zapewnić mu lepszą przyszłość, przekupuje lokalnego urzędnika (tubylca, a nie białego), aby syn dostał stypendium na studia w Anglii, a gdy to się udaje, wszyscy są przekonani, że opuszcza kraj na zawsze.

Ten krótki opis nie oddaje ironicznego artyzmu opowiadań, sugeruje natomiast krytyczny stosunek pisarza do swoich rodaków, o czym często mówił i za co był często ostro krytykowany. Głównie za to, że obciążył nie system kolonialny, ale postawę rodaków, którzy „trzymali nas w ciemności” (*in our darkness*), zaniedbując nauczanie języka, tradycji, religii, rodzimej literatury (Wiszniowska 2006).

Imperium nie kończy się wraz z końcem imperium. Imperium to specyficzna mentalność, to postawa, to bierność, świat ustalony i niezmienny, bezpieczny (Naipaul 1980: 216), który nie przygotowuje człowieka na spotkanie z Innym. Opis wypraw i spotkań z Innym, podczas odwiedzin np. Indii i Konga, stanowi znaczną część dorobku pisarskiego Naipaula. Ale jego fikcyjni bohaterowie wędrują i osiedlają się w także w Anglii, co stanowi logiczną kolejność procesu historycznego. Co najmniej cztery powieści, *The mimic men*, *The enigma of arrival*, *Half a life* i *Magic seeds*, przedstawiają świat zachodni widziany oczyma przybysza, rozczarowanego nim, a także wiecznego nomada, który nie należy do żadnego ze światów (Cichoń 2011: 82–84). Naipaul opisuje imperium i postimperium poprzez losy jednostkowe. W tym można upatrywać wartości jego pisarstwa, pozbawionego ideologicznego balastu. Naipaul pokazuje bowiem losy jednostki we współczesnym świecie, podkreślając interakcje między jednostką a światem w danej epoce historycznej, w czasach wielkich wstrząsów, zmian, migracji, procesów akulturacyjnych i globalizacji, a przez to także izolacji, marginalizacji, lub asymilacji czy integracji.

Siła przekazu literackiego polega między innymi na tym, że potrafi przywołać/ożywić nieistniejące. Tak dzieje się w przypadku poematu Dabydeena *Turner*, inspirowanego jedną z najohydniejszych kart kolonizacji – handlem niewolnikami i jego najbardziej wstrząsającej praktyką, to jest wyrzucaniem ciał zmarłych lub umierających za burtę w celu uzyskania odszkodowania od towarzystwa ubezpieczeniowego. Na Karaibach, dokąd płynął statek z niewolnikami, chorych i słabych nie dało się sprzedać po dobrej cenie (Dabydeen 2002: 7).

Proceder ten został uwidoczniony w jednym z najbardziej znanych obrazów epoki pędzla wybitnego i awangardowego malarza wiktoriańskiego, J.M.W. Turnera. To obraz z roku 1840, pokazany w Akademii Królewskiej i zatytułowany *Niewolnicy wyrzucający za burtę zmarłych i umierających* (*Slaves throwing overboard the dead and dying, typhoon coming on*), często nazywany *Okrętem niewolników* (*Slave ship*). John Ruskin, odkrywca, admirator i popularyzator talentu Turnera, uznał ten obraz za najlepsze dzieło malarza, co potwierdził, kupując je. Wychwalał kompozycję obrazu, użycie koloru, oświetlenie morza i nieba, wspaniałość barw, tylko marginalnie wspomniawszy o postaci ludzkiej spadającej do morza. Powyższą historię obrazu Dabydeen opisał we wstępie do poematu (Dabydeen 2002: 7–8).

Inspiracja jest charakterystyczna dla postmodernistycznego zacierania granic między sztukami, stosowania kolażu czy palimpsestu. Miniaturka kolorowej reprodukcji obrazu zdobi okładkę, a większa jest zamieszczona w środku. Według własnych słów autora poematu, koncentruje się on na jednym szczególe – niknącej w morzu głowie Afrykańczyka, przez wieki spoczywającej na dnie mórz malowanych przez wielu artystów. Chodzi o przywołanie go do życia, chociaż woda zmyła jego kolor, nadal uważa się za czarnucha (*nigger*). W jego kierunku płynie wyrzucony za burtę martwy noworodek, którego na próżno chce uratować. Okrucieństwo i wiktymizacja tych postaci jest nieodwracalna. Istnieją tylko powołani przez język i wyobraźnię malarza, którego Dabydeen oskarża o sadyzm. Dlatego kapitana nazywa jego imieniem (Turner) i tym samym imieniem nazywa martwego noworodka (Dabydeen 2002: 8).

Poemat Dabydeena ma niezwykle umocowanie kulturowe. Poza wspomnianym już rysem postmodernistycznym, czerpie z reprezentatywnej kanonicznej wiedzy o kulturze epoki wiktoriańskiej. Nadto odnosi się niewolnictwa, oficjalnie zakazanego na obszarze Imperium Brytyjskiego w roku 1834, ale wiadomo, że handel niewolnikami nie ustał natychmiast, więc temat obrazu można uznać za jak najbardziej aktualny. Dochodzi tu jeszcze najważniejszy i najbardziej niezwykły element – otóż Dabydeen i Naipaul pochodzą z kolonii, w której ludność tubylcza uległa prawie całkowitej eksterminacji, na rzecz przybyszów z Afryki, Azji i Europy (Sikorska 2011: 14). Turner wpisuje się w nurt „odpisującego” imperium, ale w sposób nowatorski oraz wyrafinowany, bo to jakby pokonać przeciwnika jego własną bronią. Jest jeszcze szerszy kontekst, zwany odzyskiwaniem historii (*reclaiming history*), nie tylko dla siebie samego, ale w celu wypełnienia białych plam, w nadziei na przyszłość nieskażoną rasizmem (Sikorska 2011: 16).

Dialog ze współczesną historią postkolonialną, widoczny u Naipaula (przede wszystkim w *The mimic men*), stanowi również istotną cechę prozatorskiej twórczości Dabydeena. Powieści jego wydają się jak dwa ramiona cyrkla. Jedno ramię umiejscowione jest w Anglii, jej historii starszej (*A Harlot's progress*) lub najnowszej (*The Intended, Our lady of Demerara, Disappearance*); drugie ramię to dawna kolonia – Gujana, do której wyrusza bohater pierwszej powieści lub z której pochodzi bohater drugiej.

Powieści Dabydeena usprawiedliwiają wyrażone wcześniej przekonanie, że imperium wciąż odpisuje. *A Harlot's progress* (1999) korzysta ze znajomości

literatury i kultury angielskiej, z wcześniejszej literatury znanej jako opowieści niewolników (tzw. *slave narratives*), wreszcie używa serii obrazów i rycin Williama Hogartha z roku 1732, na których pojawia się mały czarny chłopiec-niewolnik (występuje tylko na rycinie 2). Zgodnie z postmodernistyczną praktyką, owa marginalna postać z obrazu zostaje zawłaszczona dla fabuły powieści jako główny bohater, Mungo, już jako starzec, pierwszy czarny niewolnik w osiemnastowiecznym Londynie, opowiada o swoim życiu. Od opowiadania zależy, czy otrzyma pomoc materialną od komitetu na rzecz zniesienia niewolnictwa, reprezentowanego przez pewnego pana Pringla, który ma spisać zeznania Munga. Oczekiwania obu interlokutorów są rozbieżne, więc historie opowiedziane nie przystają do obrazu rzeczywistości historycznej (Mungo konfabuluje), zaś Pringle nie słyszy tego, czego usłyszeć nie chce.

Samym tytułem powieści *The Intended* (1991) nawiązuje do *Jądra ciemności*. Ale kierunek podróży bohatera (z pewną zawartością materiału autobiograficznego?) zwrócony jest na Londyn. Tutaj młody przybysz z Azji, opuszczony przez najbliższych, usiłuje odnaleźć siebie, zrozumieć obcy kraj i zacząć w funkcjonować w nowej rzeczywistości, pełnej tragicznych i komicznych zdarzeń, których umiejętne przeplatanie stanie się wizytówką twórczości Dabydeena. Dorastanie bohatera w obcym środowisku wykazuje dalekie podobieństwo do dorastania Marlowa w czasie wyprawy do owego „jądra ciemności”, w sensie dojrzałej próby poznania/zrozumienia siebie i innych.

Our lady of Demerara (2004) łączy obrazy kilku światów; Coventry z dzielnicą przyzwoitą oraz zakazanych uciech (prostytutek, z których usług korzysta bohater nad wyraz często). Szersze tło to ukazanie nieudanego małżeństwa pary angielskiej pochodzącej z różnych warstw społecznych – Lance’a Yardleya (ironicznie użyte jako nazwisko bohatera), z rozbitej rodziny zamieszkującej w czynszówce i jego żony aktorki, Beth, której pradziadek dorobił się fortuny na plantacjach cukru w Gujanie. Lance Yardley wyrusza do Gujany z kilku powodów, między innymi jest zaintrygowany fragmentami pamiętnika irlandzkiego misjonarza, ongiś pracującego w Gujanie. Ale podróż ta nie przynosi bezpośredniej odpowiedzi na pytanie o zagubiony sens życia bohatera, raczej stawia dalsze i trudniejsze pytania, prowokując do oceny współistniejących rzeczywistości.

Disappearance (1988) podejmuje inną grę z czytelnikiem. Akcja powieści toczy się w Hastings – historycznym bastionie brytyjskiej tożsamości, jak

dotąd zdobytym jedyny raz przez Williama Zdobywcę w roku 1066. Teraźniejszość to budowa falochronu, aby morze nie niszczyło wybrzeża. Pracę ma nadzorować nikt inny tylko inżynier z Gujany, zatrudniony na pół roku na skutek interwencji swojego profesora, Anglika. Bohater, wykształcony w Gujanie, przybywa zdobyć doświadczenie, które zapewni mu dalszą karierę akademicką. Wynajęcie pokoju u starszej pani staje się okazją do poznania jej „białej” wersji historii Afryki, kolekcji masek i pamiątek. W dalszej kolejności poznaje zanikające obyczaje angielskiej prowincji. Musi skonfrontować się z własną ignorancją nawet na temat historii czarnych mieszkańców Afryki, nieznaną geografią itp.

Inżynier doznaje rozczarowań tutejszymi robotnikami, organizacją pracy, wreszcie uczciwością swojego mentora i, na końcu, oporem mieszkańców wobec planu wybudowania owego falochronu, bo za tym idzie zniszczenie naturalnego środowiska, domów, ogródków i naturalnego krajobrazu. Budowa okazuje się bardzo nietrwała, podobnie jak pobyt inżyniera w Anglii, ale – jak twierdzi jego gospodyni – budując ową betonową zaporę długą na pół mili, uwieczni się w betonie. Pobyt w Anglii staje się także okazją do rozliczenia własnej przeszłości, poznania siebie, dokonania osądu stosunków między tubylcami i tubylców z białymi, to gorzka ironia wobec ludzkich słabości, nieuczciwości, domniemyanych plotek i prawdziwych zdarzeń, a nawet przestępstw. Inaczej niż wielu bohaterów poprzednich powieści, ten bohater wraca do Gujany, obdarowany przez swoją angielską gospodynię sznurem pereł dla matki. Sam upominek jest najbardziej nieangielskim prezentem, jaki można sobie wyobrazić, i pewnie jednym z wielu subtelnie ironicznych komentarzy.

Literatura zawsze jest grą z czytelnikiem, także z historią, ale też pisanie historii, reflektorem, który oświeca wybiórczo i dowolnie. Literatura nie podlega naukowej weryfikacji, w pewnym stopniu nie obchodzi jej prawda historyczna, a nawet prawa fizyki, które wydają się powszechnie akceptowane. Choć poruszono tutaj jedynie mały fragment literatury dotyczącej imperium, nawet na tych przykładach widać, jak problematyka imperialna podlega ciągłej fikcjonalizacji, jak zmieniają się perspektywy opisu, a do głosu dochodzą kolejne pokolenia pisarzy i ich coraz to inni bohaterowie.

Literatura tu przytaczana bada przemiany w dawnych koloniach, w świadomości kolonizowanych i kolonizatorów, także w dawnym imperium, koncentrując się na międzykulturowych związkach, (nie)możliwym dialogu kultur, współżyciu ludzi różnych ras i przekonań.

Imperium żyje w licznych utworach – wystarczy spojrzeć na listę nagród The Man Booker Prize, przyznawanych corocznie (od roku 1969) za książkę wydaną po angielsku w krajach Wspólnoty Brytyjskiej i Republice Irlandii oraz na nową nagrodę The Man Booker International Prize (od 2005 roku), również dla utworu napisanego po angielsku lub dostępnego w tłumaczeniu. Do grona laureatów należą nobliści, N. Gordimer, V.S. Naipaul, J.M. Coetzee (wszyscy nagrodzeni przed zdobyciem Nagrody Nobla), oraz K. Desai, S. Rushdi, K. Hulme, R. Praver, K. Ishiguro, M. Ondaatje, których powieści stanowią niekończący się dialog z Innym – obcym krajem, nieznaną kulturą w zderzeniu z kulturą angielską, z czasami powojennymi i postkolonialnymi. W roku 2007 międzynarodowym Bookerem nagrodzony został Chinua Achebe.

Tak więc Imperium (czy pisane jako imperium) żyje w literaturze niezależnie od zaszłości historycznych, polityki i aktualnej historii. Lecz największy jego triumf polega na umiędzynarodowieniu literatury angielskiej, procesu, który zaczął *Robinson Crusoe*, a może staroangielski epos *Beowulf*. Największym osiągnięciem czasów Imperium Brytyjskiego pozostaną nie zyski polityczne i gospodarcze, nawet nie zbiory muzealne (także te zawłaszczone), ale efekty polityki edukacyjnej w okresie kolonialnym i postkolonialnym, która przy wszystkich swoich wadach, powszechnie krytykowanej ideologicznej zawartości, różnych ograniczeniach i słabościach zaowocowała dorobkiem intelektualnym – przyczyniła się do wykreowania plejady wybitnych pisarzy o szerokich horyzontach i równie szerokich sympatiach. Głównie dzięki tym pisarzom mówimy dzisiaj o literaturze w języku angielskim, a nie wyłącznie o literaturze angielskiej.

Niniejszy artykuł jest poświęcony wybranym pisarzom i wyselekcjonowanym utworom. Nie może i nie chce ignorować wydarzeń historycznych (rozumianych jak najbardziej ogólnie), chociaż o nich tylko wspomina, a co najmniej ma świadomość ich istnienia. Od najdawniejszych czasów światem wstrząsały konflikty i wojny. Budowa i trwanie imperium było naznaczone wojnami, buntami, wieloma konfliktami zbrojnymi i całym tym złem, jaki takie sytuacje niosą. Na temat literackich przedstawień konfliktów zbrojnych w okresie trwania imperium można by również napisać niejeden esej...

Szczególnie wydarzenia ostatnich kilka lat, tak łatwo dochodzące do nas dzięki nowoczesnym środkom przekazu, zdają się podważać celowość zajmowania się literaturą. Przecież można przywołać powiedzenie, że muzy

milczą, gdy grają działa, powtarzane w różnych wersjach (np. *Muses are silent when the cannons roar*). Przewrotnie, można jednak powiedzieć, że w czasach wojen i niepokojów, wielkich migracji, ludzkich tragedii i wzlotów powstawały wybitne dzieła sztuki, których uniwersalny przekaz okazuje się trwalszy od mało wdzięcznej roli historii. W czasach szaleństwa warto czytać...

The Empire (Still) Writes Back

Summary

The title of the paper refers to the work entitled *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literature* (1989) by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, perhaps the most influential book on colonial and postcolonial issues and the place of European perspectives in the debate. The present paper discusses three prose writers, Joseph Conrad (1857), V.S. Naipaul (b. 1932) and David Dabydeen (b. 1957), who became English writers, though neither of them was born in Britain and nor was English their native language. However, as cultural outsiders, though British citizens, living in Britain, they offered a highly original picture of both Britain and colonial and postcolonial countries. The authors were / are active in different stages in the history of the Empire, from its triumphant stage to decline. The case of Naipaul and Dabydeen indicates that what has been left from the Empire was education, which allowed them to become internationally recognized by getting acquainted with English language and culture. Conrad features prominently for both writers. The paper also discusses the once famous attack on Conrad by Chinua Achebe, which placed him in the midst of postcolonial debate, between the then living famous Nigerian writer and Conrad's books. Empires fall but books remain, becoming their most significant cultural achievements, perhaps the only ones.