

Ambiwalencje nowoczesności. Powieść turecka i modernizm

Jeśli mógłbym pozwolić sobie na taką odwagę, powiedziałbym, że od Tanzimatu przeżywamy pewien rodzaj kompleksu Edypa, to znaczy czujemy się jak człowiek, który nieświadomie zamordował swojego ojca.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*

Do niedawna wśród badaczy tureckiej literatury XX wieku panowała względna zgoda co do tego, że pierwszych przykładów pisarstwa wykorzystującego techniki modernistyczne, czy też takiego, w którym można by się dopatrywać podstaw filozoficznych tożsamyh z tymi, jakie przypisuje się zachodniemu modernizmowi, należy na gruncie literatury tureckiej szukać dopiero w latach siedemdziesiątych minionego stulecia, w tym przede wszystkim w twórczości Oğuz Ataya¹. Również noblista Orhan Pamuk, powszechnie uznawany za najwybitniejszego reprezentanta tureckiego postmodernizmu, nazywa Ataya pisarzem, który „jako pierwszy wprowadził do języka tureckiego modernistyczne techniki pisarskie”², i przyznaje, że młodzieńcza lektura *Tutunamayanlar* (Niezakorzenionych)³ Ataya stanowiła ogromnie ważne źródło inspiracji dla

* E-mail: piotr.kawulok@gmail.com. Autor pragnie podziękować Pani dr hab. Grażynie Zając, opiekun naukowej jego pracy doktorskiej, za pomoc w przygotowaniu artykułu.

¹ Zob. np. Ecevit (2008: 86–88), K. Ertuğrul (2009), S. Ertuğrul (2003), Gürbilek (2003), Irzik (2003), Yürek (2008: 196–199). Nie biorę tu pod uwagę przypadków, w których terminy „modernizm” i „nowoczesność (literacka, artystyczna)” używane są przez tureckich badaczy na oznaczenie pojęć, takich jak „współczesność”, „nowożytność”, „modernizacja”, „nowoczesność (techniczna)” – w tym znaczeniu o tureckiej literaturze modernistycznej czy nowoczesnej pisze się nawet w kontekście pisarstwa z końca XIX w. (spośród bardzo licznych przykładów zob. np. Göknaar [2011]).

² Nieopublikowany wywiad przeprowadzony 24.10.2012 r. w Krakowie.

³ Tłumaczenie tytułu powieści Ataya na język polski przysparza sporych trudności, w literalnym przekładzie oznacza on bowiem: „ci, którzy nie są w stanie się utrzymać”. Po-

jego późniejszej twórczości (zob. Pamuk 2006: 189–193). Dlaczego jednak początki tureckiej literatury nowoczesnej bez zawahania umiejscawia się w latach siedemdziesiątych XX wieku – w czasie kiedy literatura europejska, a zwłaszcza amerykańska, już dawno porzuciły modernistyczną powagę skostniałych – wedle ówczesnych sądów – form na rzecz frywolnego postmodernistycznego twórczenia? Dlaczego turecka literatura nowożytna, zbudowana na marzeniu włączenia marginalnej – z punktu widzenia Zachodu⁴ – kultury literackiej w główny obieg *Weltliteratur* i od początku mająca stanowić najdonośniejszy wyraz okcydentalizacji i unowocześnienia Turcji, przez tak wiele dekad nie zdołała, mimo swego bezustannego dążenia do naśladowania tego, co europejskie, otworzyć się na te problemy, które istotnie zaprzętały umysły zachodnich pisarzy? Aby udzielić satysfakcjonującej odpowiedzi na powyższe pytania, wypada pokrótce prześledzić dzieje tureckiej powieści od samego początku, datującego się na połowę XIX wieku.

Historia prozy powieściowej w Turcji rozpoczyna się od zerwania z tradycją dotychczas uprawianej w języku osmańskim literatury i jednoczesnej próby włączenia nowej twórczości literackiej w kontekst europejski. Jednak przyczyn tego przemieszczenia, w wyniku którego tureccy pisarze zainteresowali się powieścią, gatunkiem obcym do tej pory ich wrażliwości, nie należy bynajmniej szukać w przewartościowaniach ich poglądów estetycznych – zmiana tych ostatnich wydaje się jedynie skutkiem opisywanych tu procesów – ale raczej w dziedzinie polityki.

Uwikłanie

Od początku XIX wieku w Imperium Osmańskim coraz wyraźniej zaczęto mówić o technicznym, gospodarczym i militarnym zacofaniu państwa wobec Europy, a także o jego słabnącej pozycji międzynarodowej. Jedynej szansy uratowania kraju przed upadkiem upatrywano równocześnie w radykalnej modernizacji, rozumianej zresztą bardzo wąsko – jako przyswojenie wzorców i modeli europejskich we wszystkich dziedzinach życia – od ekonomii po sposób ubierania się, od polityki po kulturę. Z tego powodu podjęto starania przeprowadzenia szeregu gruntownych reform, które miały całkowicie odmienić imperium i pomóc mu stać się państwem europejskim *par excellence*. Kulminacją owych okcydentalizacyjnych dążeń stał się edykt sułtański, *Gülhane Hatt-ı Hümayunu*,

dobnie jak badacze tłumaczący tytuł na inne języki (sama powieść nie doczekała się jeszcze pełnego przekładu), zdecydowałem się na wersję odpowiadającą mu semantycznie, ale nie dosłowną (por. angielskie *The Disconnected* lub *The Good-for-Nothing*, rosyjskie *Niepriekajannye*).

⁴ Przyswojonego zresztą również przez turecką inteligencję, zob. Gürbilek (2003).

zwany również *Tanzimat-ı Hayriye*⁵ – datę jego ogłoszenia, rok 1839, przyjmuje się za początek okresu Tanzimatu, czyli reorganizacji. Oprócz tej eurocentrycznej wykładni Tanzimatu, wedle której stanowiłby on próbę dopasowania Imperium Osmańskiego do standardów obowiązujących w państwach zachodnich, istnieje też inna, wzór podjętych reform umiejscawiająca nie w Europie, a w wyobrażonej utopii historyczno-religijnej. „[W]ydarzenia [reformy Tanzimatu] nie były tak obrazoburcze, jak mogłyby się zdawać” – pisze badaczka literatury tego okresu Jale Parla, argumentując dalej, że przyczyn kryzysu dopatrywano się wówczas nie tyle w zapóźnieniu wobec Europy, ile w odejściu od mającego umocowanie w koranicznym prawie porządku świata (*nizam-ı âlem*); rozwiązanie zaś nękających państwo problemów widziano w reformach, które porządek ten, od dawna zarzucony, miały pomóc przywrócić (Parla 1993: 10–12). Wydaje się, że ta druga interpretacja znajduje potwierdzenie w tekście samego edyktu:

Jak powszechnie wiadomo, siła naszego imperium, a także dobrobyt i szczęście wszystkich jego poddanych osiągnęły najwyższy poziom, ponieważ od czasu powołania naszego wielkiego państwa do istnienia darzono szacunkiem wspaniałe przykazania Koranu oraz literę praw szariatu. Jednak od stu pięćdziesięciu lat z powodu następujących kolejno po sobie przeciwności oraz z rozmaitych innych przyczyn zaprzestano stosować się do szariatu i doskonałych praw, co sprawiło, że uprzednia potęga i dostatek przemieniły się w słabość i nędzę. Wszak jasno daje się zauważyć, że państwa, którymi nie rządzi nakazy szariatu, nie są w mocy podtrzymać swojego istnienia (*Tanzimat* 1982: 9)⁶.

Za podstawę reformatorskich ruchów należałoby zatem przyjąć nie modernizacyjne czy rewolucyjne pobudki władz imperium, ale raczej ich głęboki konserwatyzm; za rzeczywisty ich cel natomiast – uznać nie „nadgonienie dystansu”, jaki miałyby dzielić Turcję od Europy, lecz umocnienie sułtańskiej władzy; nie adaptację europejskiego racjonalistycznego indywidualizmu, a potwierdzenie hegemonii muzułmańskiej etyki, prawa i filozofii, mających ugruntowanie w dogmatach islamu. Przejęcie praktycznych osiągnięć zaawansowanego technologicznie Zachodu miało tym samym służyć pogrążonemu w kryzysie imperium do przedłużenia swojej egzystencji i dowiedzenia własnej wyższości nad ocenianą jednoznacznie negatywnie w kategoriach moralnych Europą⁷.

⁵ Pierwsza z nazw odwołuje się do parku Gülhane, miejsca ogłoszenia edyktu; druga zaś oznacza dosłownie „reformy, które przyniosą dobro”.

⁶ O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty z języków obcych w tłumaczeniu autora artykułu.

⁷ Należy tu nadmienić, że pisarze tamtego okresu często przedstawiali opozycję Wschód – Zachód w kategoriach płciowych, Europę uznając za kobietę, Azję za mężczyznę, a ich wzajemną relację traktując jak małżeńską. Według İbrahima Şinasiego na przykład cel Tanzimatu stanowiło „ożenienie ojcowskiego rozumu [*akl-ı pirâne*] Azji z dziewczęcą myślą [*bikr-i fikr*] Europy”, Namık Kemal zaś stwierdzał: „Będziemy naśladować pewne ich piękne dzieła i postaramy się wyswatać ze sobą doskonałą myśl [*fikr-i kemâl*] Wschodu i dziewczęce marzenia [*bikr-i hayâl*] Zachodu”. Więcej na ten temat zob. Parla (1993: 17); stamtąd też pochodzą oba cytaty.

Niezależnie jednak od tego, czy bezpośredni impuls do rozpoczęcia przemian stanowiło zapatrzenie Osmanów w Zachód, czy też próba przywrócenia rękoma istniejącego wcześniej ładu – innymi słowy, czy oficjalna narracja, wpisująca „reorganizację” w obowiązującą w państwie konserwatywną ideologię religijną, miała być jedynie usprawiedliwieniem owej reorganizacji wobec jej potencjalnych przeciwników, czy też odbijała rzeczywiste poglądy reformatorów – w praktyce Tanzimat ograniczył się do naśladowania wzorców europejskich. Wbrew temu wszelako, co można by przypuszczać, zasada modernizacji czy okcydentalizacji znalazła swoje zastosowanie nie tylko w kwestiach dotyczących techniki, gospodarki i wojska, ale także – jeśli nie w głównej mierze – w sferze symbolicznej, a zwłaszcza w literaturze, gdzie zrealizowała się poprzez adaptację zachodnich form gatunkowych, przede wszystkim zaś – powieści⁸. Polityczna proweniencja tej ostatniej natomiast wywarła na niej piętno, od którego turecka powieść nie jest w stanie uwolnić się w zasadzie do dziś, wciąż pozostając uwikłana w spektakl władzy, usiłującej narzucić jej rolę służebnego wobec państwa, społeczeństwa i historii medium⁹.

Nurty

Turecka historia literatury wyróżnia trzy podstawowe „epoki” czy też nurty w dziejach powieści tworzonej w języku tureckim. Pierwszą z owych epok jest okres Tanzimatu, trwający od połowy XIX do początków XX wieku; drugą – literatura narodowa (*Millî Edebiyat*), przypadająca na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku; trzecią natomiast – powieść wiejska (*köy romanı*), zwana także anatolijską i obejmująca lata czterdzieste, pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX wieku¹⁰. Mimo ogromnych różnic pomiędzy powieściami powstającymi w obrębie

⁸ Warto zauważyć, że pochodzące z języka arabskiego osmańskie słowa *tanzimat* i *nizam* z jednej strony oraz *nazım* (poezja), *nâzım* (poeta), *manzume* (wiersz) z drugiej – wywodzą się ze wspólnego rdzenia (*nzm*), oznaczającego porządkowanie, układanie (w przypadku drugiej grupy wyrazów – układanie wierszy). Tanzimat więc niejako ze swej etymologicznej natury jest już nierozzerwalnie połączony z literaturą.

⁹ Jak twierdzi turecka pisarka Elif Şafak: „powieść – nowy, nowoczesny i w przeciwieństwie do starej tradycji poetyckiej całkowicie zachodni gatunek literacki – zdobyła wyjątkową pozycję. Nie ma więc nic dziwnego w tym, że powieściopisarz jest w Turcji zawsze kimś więcej. Jest przede wszystkim osobą publiczną” (Şafak 2006). Owo polityczne piętno, jakie na tureckiej powieści odcisnął gest powołania jej do istnienia, tłumaczy też doskonale nieufność, a często i pogardę, z jaką traktowany jest w Turcji Orhan Pamuk – negatywnie osądzany nie za swoją twórczość literacką, ale w głównej mierze za poglądy polityczne, które głosi w wywiadach.

¹⁰ A według niektórych periodyzacji – także siedemdziesiąte, zob. Moran (2008: 7–19, 315–324). Symptomatyczne jest jednak to, że w tureckim literaturoznawstwie brakuje w zasadzie prób klasyfikowania późniejszej twórczości literackiej.

poszczególnych nurtów da się wśród nich zauważyć pewne wspólne cechy, które przesądziły o długoletniej nieobecności modernizmu w tureckiej literaturze. Przyjrzyjmy się zatem owym trzem okresom, skupiając się przede wszystkim na tym, co łączy reprezentujące je utwory, i pomijając to, co je od siebie oddziela.

„Historia nowoczesnej prozy w języku tureckim – pisze Grażyna Zajac – rozpoczyna się od przekładów europejskich powieści” (1994: 117). Istotnie, tureckiej literaturze, dążącej do stworzenia się na nowo i oddzielenia od osmańsko-muzułmańskiej tradycji, potrzebny był nowy kanon, nowe źródła, które stałyby się punktem odniesienia dla nowej tożsamości. Ponieważ jednak liczba wcześniejszych przekładów z języków europejskich była bardzo znikoma, zaistniała potrzeba szybkiego przetłumaczenia dzieł uznanych za istotne. Natomiast w wyborach osmańskich tłumaczy przejawia się obowiązująca w ówczesnej Turcji wizja Zachodu (czy też fantazja na jego temat), a dzięki ich poznaniu zrozumieć można, dlaczego późniejsza literatura turecka przyjęła taki, a nie inny kształt.

Od końca szóstej dekady do lat osiemdziesiątych XIX wieku zostały wydane przekłady kolejno: *Telemacha* François Fénelona, *Nędzników* Wiktora Hugo (i to w dwóch wersjach), *Przypadków Robinsona Crusoe* Daniela Defoe¹¹, *Atali* François-René de Chateaubrianda, *Pawła i Wirginii* Bernardina de Saint-Pierre’a, *Grazielli* Alphonse’a de Lamartine’a, *Podróży Guliwera* Jonathana Swifta oraz *Hrabiego Monte Christo* i *Damy kameliowej* odpowiednio Aleksandra Dumas ojca i syna (lista przekładów za: Zajac 1994: 117–118). Europa była więc dla owych tłumaczy – a także dla osmańskich elit w ogóle – w zasadzie synonimiczna z Francją¹², kultura europejska zaś – z kulturą oświecenia i romantyzmu. W analizującej literaturę tego okresu książce *Babalar ve Oğullar* (Ojcowie i synowie) Jale Parla konstatuje, że sytuacja ta – rozbieżność pomiędzy głoszonymi w ówczesnej Turcji dążeniami do europeizacji a praktycznym „wytwarzaniem” własnego obrazu europejskiej kultury i naśladowaniem jego, a nie rzeczywistej Europy – wynikała z różnicy między „podstawami epistemologicznymi” obu kultur. Opartej na założeniach epistemologicznego idealizmu kultury Imperium Osmańskiego nie odpowiadała więc wiara europejskich realistów w możliwość obiektywnego poznania i przedstawienia rzeczywistości. Zachodni pisarze realistyczni bowiem, tacy jak Stendhal czy Honoré de Balzac, kierowali się przeświadczeniem, że w ich dziełach uobecnia się niezależnie istniejąca rzeczywistość, natomiast Ahmet Mithat, Namık Kemal i inni twórcy tureccy epoki Tanzimatu pozbawieni byli tego przeświadczenia i wierzyli, że jedyne, co podlega poznaniu, to idee, mające dodatkowo transcendentalne ugruntowanie w boskim objawieniu. Zwrot ku Europie stał się więc w literaturze tureckiej

¹¹ Warto zaznaczyć jednak, że ta powieść została przełożona z języka arabskiego, a nie z oryginału (por. Evin 1983: 44).

¹² Który to fakt znalazł także odwzorowanie w języku: w ówczesnej turecczyźnie Europejczyków nazywano *Frenk*. Do dziś zachował się też ukuty wtedy wyraz *alafranga* (od wł. *alla franca*), oznaczający „na modłę europejską”.

zwrotem ku tym elementom europejskiego pisarstwa, które nie byłyby sprzeczne z najbardziej podstawowymi przekonaniem tureckiej kultury¹³.

Jednocześnie, wbrew deklaracjom o zerwaniu z osmańską przeszłością i czerpaniu inspiracji już jedynie z Europy, pisarze okresu Tanzimatu wciąż pozostawali pod wpływem rodzimej tradycji, a zwłaszcza – ustnej literatury Anatolii. Powszechnie, co prawda, były opinie takie jak ta wypowiedziana przez Şemsettin Samiego:

Po przeczytaniu poezji Shakespeare'a, Molière'a, Racine'a, Schillera, Goethego czy Alfieriego¹⁴ nie niżę się do pisania prostych i dziecinnych historii, mówiących o tym, jak to bociany uwiły sobie gniazdo na głowie Medżnuna, Lejla rozprawiała z księżycem, a Ferhad rozbijał góry. [...]

Nawet małe dziecko nie będzie czerpało przyjemności z czytania o tym, jak Medżnun, siedząc pomiędzy wilkiem i barankiem, lwem i gazelą oraz rozmaitymi innymi zwierzętami, gawędzi z nimi, ani o tym, jak Lejla rozmawia ze świecą (Şemsettin 1979: 321–323).

Jednak:

Jednocześnie pisarze, tacy jak Şemsettin Sami, Ahmet Mithat, Namık Kemal i Samipaşazade Sezai, biorąc sobie za przykład twórców europejskich i próbując pisać powieści, w naturalny sposób korzystali z bogactwa bajek, ludowych opowieści i przedstawień meddahów, wysłuchiwanym lub czytanych przez siebie od dzieciństwa (Moran 2009: 25).

Tłumaczenia literatury realistycznej i naturalistycznej, a także rodzime próby tworzenia w takiej konwencji zaczęły być wydawane dopiero w ostatnich latach XIX wieku. Jak pisze Grażyna Zając, pisarze tureccy, „których twórczość przypada na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, a więc: Recaizade Mahmut Ekrem i Samipaşazade Sezai wraz z całym kręgiem literackim *Servet-i Fünûn* [...] to twórcy przywiązujący o wiele większą – niż poprzednicy – wagę do realizmu postaci i wydarzeń” (1994: 132).

Ową pierwszą, osmańską jeszcze „epokę” w dziejach tureckiej powieści podzielić więc można na dwa nurty: pierwszy, „zapoczątkowany przez Ahmeda Midhata, ma[jący] swe korzenie w rodzimej, ludowej literaturze epickiej”, którego przedstawiciele „starają się używać jak najprostszego języka, a za swe podstawowe zadania uważają kształtowanie postaw czytelników i wyrabianie nawyku czytania”; i drugi, „bliższy [...] idei »sztuki dla sztuki«”, którego głównym celem staje się „przede wszystkim [...] zaspokojenie estetycznych potrzeb wykształconego czytelnika” (Zając 1994: 136–137).

Powieść nowo utworzonej w 1923 roku na gruzach Imperium Osmańskiego Republiki Turcji od początku pozostawała w ścisłym związku z polityczną

¹³ Por. Parla (1993: 14). Tu znów wypada zaznaczyć, że pod pojęciem „Europa” osmańscy twórcy rozumieli przede wszystkim Francję. Jale Parla zatem, pisząc o „kulturze europejskiej”, ma na myśli w głównej mierze kulturę francuską.

¹⁴ Tak w cytowanym źródle. Być może chodzi o Vittoria Alfieriego, włoskiego dramaturga osiemnastowiecznego, albo o Dantego Alighieri.

ideologią młodego państwa, które za cel postawiło sobie między innymi ostateczne odtrącenie islamsko-osmańskiego dziedzictwa i wytworzenie w zasadzie od podstaw koncepcji narodu tureckiego¹⁵. Gruntowne reformy przeprowadzane w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku w Turcji nie ominęły też języka, systematycznie pozbawianego elementów gramatycznych i leksykalnych pochodzenia arabskiego i perskiego, w których miejsce wprowadzano wyrazy i konstrukcje zapożyczone z języka francuskiego oraz neologizmy utworzone na bazie tureckich rdzeni. Wreszcie ustawa z 1 listopada 1928 roku o przyjęciu i wprowadzeniu nowych tureckich liter przypieczętowała symboliczne odcięcie się Turcji od osmańskiej przeszłości, wprowadzając w miejsce dotychczas używanego pisma arabsko-perskiego nowe, oparte na alfabecie łacińskim. Aby reformy te mogły zostać powszechnie zaakceptowane, wymagały rozpropagowania wśród mieszkańców Turcji, co uczyniono przy użyciu systemu powszechnej edukacji, prasy, a także – literatury, w tym zwłaszcza powieści:

Türk Devrimi („Rewolucja Turecka”), jak przywykło się nazywać ufundowanie narodu i ruchy reformatorskie, które mu towarzyszyły, była rewolucją sterowaną z góry. [...] reformy były procedurami inwazyjnymi [...] były spisane na papierze i wymuszane przez prawo, ale w rzeczywistości – zostały przyswojone jedynie przez małą, elitarną kadre. [Mustafa Kemal] Atatürk [twórca i pierwszy prezydent Republiki Turcji] potrzebował kolejnej armii do głoszenia dobrej nowiny, do popularyzowania nowych przemian. W tę formację włączeni zostali powieściopisarze, dziennikarze, dyplomaci i nauczyciele (Seyhan 2008: 38–39).

Autorzy powieści wczesnego okresu Republiki przejęli więc po swoich poprzednikach funkcję dydaktyczną i w swoich utworach uzasadniali potrzebę przeprowadzania szeroko zakrojonych reform. Tym samym, jak pisze Azade Seyhan, owi „pisarze z zawodu, z powołania byli nauczycielami, dziennikarzami, politykami, tłumaczami i dyplomatami”, należeli więc „do klasy, którą dziś nazwalibyśmy publicznymi intelektualistami [*public intellectuals*]” (2008: 41, 43). Ich służebna wobec ideologii rola została jednak rozszerzona w stosunku do tej, którą przyjęli powieściopisarze dziewiętnastowieczni: obok wychwalania reform mieli bowiem przyczynić się do wytworzenia nowego narodu tureckiego, a co za tym idzie – tradycji, wobec której naród ten mógłby się zidentyfikować¹⁶.

¹⁵ Używane dziś w języku tureckim na określenie „narodu” słowo *millet* aż do końca XIX w. oznaczało społeczność połączoną nie wspólnym pochodzeniem etnicznym, a wyznaniem religijnym. Podobnie słowo *vatan*, które dziś posiada znaczenie podobne „ojczyźnie”, przed rozpoczęciem procesów okcydentalizacyjnych było bliższe semantycznie angielskiemu *home* – oznaczało po prostu konkretne miejsce urodzenia (por. Lewis 1972: 392–399).

¹⁶ O roli powieści w tworzeniu narodu zob. Anderson (1997). Por. także rozdział *The Novel and the Nation* w książce Jonathana Cullera *The Literary in Theory* (2007). Culler twierdzi jednak, że w formowaniu świadomości narodowej o wiele ważniejsze od tematyki powieści (opisów wojen, tworzenia narodowej historii i mitologii itd.) są jej aspekty formalne i instytucjonalne („forma powieściowa jako warunek możliwości dla wyobraże-

Jednocześnie powieść zaliczana do literatury narodowej prezentuje zupełnie inne poglądy na temat europeizacji Turcji niż ta dziewiętnastowieczna, w której nie ulega nigdy wątpliwości pozycja Zachodu jako ideału, do którego należy dążyć (choć, należy tu zaznaczyć, pisarze okresu Tanzimatu często eksponowali negatywne skutki zbyt ścisłego naśladowania cywilizacji europejskiej, nie krytykując jednak jej samej):

[...] pierwsza wojna światowa, okupacja Stambułu i wojna wyzwolenicza wyostrzyły w tworzących później pisarzach poczucie nacjonalizmu i sprawiły, że taką samą nienawiść i pogardę, jaką czuli wobec grupy entuzjastów europejskiej cywilizacji, zaczęli żywić wobec samego Zachodu (Moran 2009: 267).

Literatura miała za zadanie stworzyć ideologiczne podwaliny dla młodego nacjonalizmu w kraju, który za wszelką cenę chciał zostać uznany przez Zachód za równego sobie. Z owego dążenia do wykreowania narodowej świadomości wynika liczne występowanie w ówczesnej powieści opisów wojen (pierwszej wojny światowej i tureckiej wojny wyzwolenczej), które pomóc miały odtworzyć na gruncie tureckim proces kreowania świadomości narodowej, jaki na Zachodzie trwał od kilku stuleci. Nacjonalistyczne aspiracje stały się również powodem definitywnego odcięcia się tureckich władz od muzułmańskiego dziedzictwa: lecz także i tu rozłożony na dziesięciolecia proces stopniowej laicyzacji społeczeństw zachodnich usiłowano zastąpić jednorazowym gestem podjęcia religijnych korzeni – w nadziei na natychmiastowe zeświecczenie Turcji. Podstawowym skutkiem wdrażanych reform stała się jednak nie oczekiwana modernizacja, lecz poczucie braku, ów swoisty „kompleks Edypa”, o którym pisał Ahmet Hamdi Tanpınar: inteligencja turecka zaczęła sobie bowiem w pewnym momencie zdawać sprawę, że rezygnując całkowicie z osmańskiego dziedzictwa, dokonała niejako mordy na własnym ojcu¹⁷, pozbawiając się tym samym jakiegokolwiek ugruntowania w przeszłości. A przecież i kultura zachodnia nie mogła być traktowana jako fundament dla nowej Turcji, wciąż dążącej do odkrycia w pełni własnego głosu. O ile bowiem – jak streszczając esej Orhana Koçaka *Kaptırlmış İdeal*, pisze Nurdan Gürbilek – w okresie Tanzimatu przedstawiano Zachód jako godny naśladowania model, to:

Później samo państwo republikańskie najpierw przedstawiło zachodnią kulturę jako ideał, który należy osiągnąć, by potem ganić tych, którzy nazbyt zbliżyli się do owego ideału (Gürbilek 2003: 602)¹⁸.

nia narodu, a nie treść poszczególnych powieści jako reprezentacje narodu” [2007: 72]), a przede wszystkim kreowanie we wspólnotach czytelniczych poczucia jedności, czyli innymi słowy – powieść jako fenomen społeczny.

¹⁷ Którego należałoby tu utożsamić z Freudowskim nad-ja, zbiorem praw i norm dających człowiekowi jasne wyznaczniki dobra i zła, a co za tym idzie – bezpieczne zadomowienie w świecie; czy z jego Lacanowskim odpowiednikiem – imieniem / zakazem ojca (*le nom du père / le non du père*).

¹⁸ Esej, na który powołuje się Gürbilek, to: Koçak (1996).

Zrodziła się zatem w tureckiej kulturze potrzeba odnalezienia czy też wynalezienia zupełnie nowej przestrzeni, niebędącej ściśle uzależnioną ani od cywilizacji muzułmańskiej, ani od europejskiej; przestrzeni, wobec i w obrębie której kultura turecka mogłaby wytworzyć swoją nową tożsamość. Taką przestrzenią stały się preislamska kultura turkijska, podniesiona w oficjalnym dyskursie do rangi bogatej cywilizacji o wszechstronnych osiągnięciach na każdym polu, oraz – przede wszystkim – Anatolia, którą zaczęto interpretować już nie – jak w czasach Imperium Osmańskiego – jako prowincjonalną siedzibę prostego i nieoświeconego ludu, ale jako centrum tureckiego ducha narodowego. W narracjach powstających w obrębie nurtu literatury narodowej mieszkańcy Anatolii, reprezentujący bohaterski naród turecki, kontrastowani byli z obcymi najeźdźcami, przeciwko którym walczone podczas tureckiej wojny wyzwolenczej. Wkrótce jednak problematyka tureckiej powieści, a także znaczenia przypisywane samej Anatolii uległy zmianie, przede wszystkim za sprawą tekstów pisanych przez absolwentów „instytutów wiejskich”¹⁹ od lat pięćdziesiątych XX wieku.

Powieści te, które – jak opisuje to Azade Seyhan – „pograżały się w często irytującym naturalizmie, obrazującym w nużących szczegółach absolutną nędzę życia tureckiej wsi” (2008: 81), wyznaczają ową trzecią z wyróżnionych wyżej epok w dziejach prozy tureckiej – powieść wiejską czy anatołijską. Konflikt pomiędzy Wschodem a Zachodem, istotny dla twórców wcześniejszych okresów, zostaje tu, co prawda, zastąpiony napięciem wewnętrznym, klasowym – pomiędzy bogatymi posiadaczami ziemskimi a biednym chłopstwem (zob. Moran 2008: 8–9, 319), jednak rola powieści pozostaje polityczna i ideologiczna *par excellence*. Najistotniejszym elementem tej prozy jest bowiem nie artystyczna kreacja, ale dążenie do wywarcia wymiernych efektów społecznych: wyrugowania niesprawiedliwości i nierówności pomiędzy klasami. Tym samym realizm, można by rzec, „narodowy” ustąpił miejsca swojego rodzaju socrealizmowi. Co jednak istotne:

Recepcja estetyki realistycznej w literaturze tureckiej stała się tak silna, że niekiedy niemal zapominano o tym, iż realizm i romantyzm to jedynie nurty literackie i pojmowano je jako dwie kategorie wartościujące: jedno dzieło wychwalano, mówiąc, „jak bardzo jest realistyczne”, a w odniesieniu do innego często używano określenia „romantyczne” w znaczeniu „pozbawione wartości estetycznej” (Ecevit 2008: 84)²⁰.

¹⁹ Instytuty wiejskie (*köy enstitüleri*) to powołane do istnienia w 1940 r. instytucje, którym za cel stawiano edukowanie ludności anatołijskiej prowincji i wykształcenie nowego pokolenia nauczycieli, którzy wywodziliby się spośród anatołijskiego chłopstwa. Obok regularnego programu szkolnego w instytutach nauczano też praktycznych umiejętności związanych z hodowlą zwierząt, uprawą, zdrowiem itp. Od początku krytykowane przez konserwatywistów związanych z posiadaczami ziemskimi, którym nie na rękę było podwyższanie poziomu edukacji chłopstwa, instytuty zostały ostatecznie zamknięte w 1954 r. z powodu oskarżeń o propagowanie komunizmu.

²⁰ Znaczenie, jakie słowu „romantyzm” przyznaje Yıldıız Ecevit, jest oczywiście bardzo szerokie i niezupełnie zgodne z tym, co słowo to oznacza dla historyka dziewiętnasto-

Trzy opisane powyżej okresy, na które można podzielić dzieje pierwszych stu lat tureckiej powieści, prezentują różne podejścia do literatury, rozmaite wizje jej funkcji i zadań, rozbieżne poglądy na wszelkie tematy związane z dziełem, jego odbiorem i pisarstwem w ogólności. Wydaje się jednak, że wszystkie owe nurty cechują się pewnymi wspólnymi właściwościami, nad którymi wypada się teraz zatrzymać.

Po pierwsze – związek powieści tureckiej z podjętymi na skalę państwa reformami nie ogranicza się wyłącznie do kwestii jej powstania z ducha owych reform w XIX wieku; drugim jego aspektem jest problem ówczesnego rozumienia celów i funkcji powieści. Miała ona bowiem na równi z prasą stać się medium społecznej edukacji, wykorzystywanym do propagowania wśród ludzi zamieszkujących Imperium Osmańskie, a później Republikę Turecką, modernizacyjnych idei, a szczególnych jej predyspozycji w tym względzie upatrywano w fackie jej pochodzenia z branego za model przemian Zachodu. Równocześnie narzucenie powieści funkcji dydaktycznej, a więc rozumienie jej jako narzędzia szerzenia okcydentalizacji sprawiło, że naczelnym przedmiotem jej zainteresowań stało się szeroko pojęte społeczeństwo, a przede wszystkim – coraz częściej dający się zauważyć konflikt pomiędzy Wschodem a Zachodem, później zaś – pomiędzy uciskającymi a uciskanymi. Powieść przy tym nigdy nie kwestionowała konieczności modernizacji: co prawda często przedstawiano w niej rozmaite wypaczenia towarzyszące przemianom, jednak zawsze pozostawały one swoistym punktem negatywnego odniesienia. W literaturze dziewiętnastowiecznej na przykład często występował typ człowieka zeuropeizowanego ponad miarę, aż do groteskowej wręcz przesady, zawsze jednak towarzyszył mu drugi bohater – stawiany jako wzór do naśladowania Osmanin poddany „prawidłowej okcydentalizacji”²¹. Podstawowym pytaniem powieści pozostawało zatem nie czy, ale jak przeprowadzić reformy.

Po drugie, istotna wydaje się we wszystkich nurtach pozycja narratora, a co za tym idzie – wpisanego w tekst autora²², mimo pozornych różnic dość w gruncie rzeczy podobna. Narracja w pierwszych powstających w Turcji powieściach prowadzona była z reguły podobnie jak w kompozycji sternowskiej: na pierwszy plan często wysuwał się sam akt opowiadania, a narrator wprost formuło-

wiecznej literatury europejskiej: mówi ona bowiem o powszechnej w Turcji percepcji tego pojęcia. Możemy zatem przyjąć, że „romantyczny” w tym kontekście to po prostu „taki, który nie realizuje postulatów poetyki realizmu”.

²¹ Określenie Kürşada Ertuğrula (zob. 2009: 635).

²² Choć także autora empirycznego, któremu w Turcji do dziś – obok wielkiego szacunku – należy się pozycja autorytetu we wszelkich sprawach dotyczących nie tylko literatury, ale i społeczeństwa. Warto jednak pamiętać o wszystkich ograniczeniach wynikających z zajmowania przez pisarzy takiej pozycji: jeśli bowiem któryś z nich poważy się na opinie nazbyt odbiegające od powszechnie uznanych, czy idące pod prąd oficjalnych prawd – społeczeństwo próbuje zadbać o jego milczenie. Tu znów wypada wspomnieć przypadek Orhana Pamuka, zob. uwaga w przypisie 9.

wał własne opinie, demaskując fikcyjność przedstawionego świata; w późniejszych utworach natomiast opowieść kreowana była zgodnie z konwencją bliską tej, która obowiązywała w klasycznej powieści realistycznej czy naturalistycznej – wraz z jej najbardziej charakterystycznym elementem: trzecioosobowym, wszechwiedzącym narratorem, pozorującym swoją niezależność od projektowanej rzeczywistości. Mimo tak fundamentalnych różnic w strategiach kreowania opowieści wszystkie nurty w tureckiej prozie powieściowej cechuje szczególnie status autora, przemawiającego zawsze z autorytatywnego stanowiska i sytuującego siebie na pozycji nauczyciela moralności. „Narracje powieściopisarzy okresu Tanzimatu – pisze Jale Parla – są wypowiedziami ojców, których naczelną troską pozostaje wychowywanie, kształtowanie i edukacja” (1993: 50)²³. Sąd ten wszelako odnieść można również do tworzących później pisarzy, którzy w podobny sposób starali się być przewodnikami, wiodącymi swoich czytelników do prawdy i dobra.

Po trzecie wreszcie, zdecydowana większość powieści, jakie powstały w Turcji do końca lat sześćdziesiątych XX wieku, to utwory zachowawcze, napisane w bardzo klasycznej formie, utrzymane zwykle w konwencji realistyczno-naturalistycznej: nie ma w nich miejsca na eksperymenty formalne, nowatorskie techniki kreowania świata przedstawionego, awangardowe sposoby obrazowania²⁴. Wydawałoby się, że owa skłonność do literackiego tradycjonalizmu stoi w sprzeczności z postulowaną w treści znakomitej większości utworów technologiczną i społeczną modernizacją. Aby zrozumieć pozornie tego paradoksu, musimy przyrzec się podstawom literackiego modernizmu.

Ambiwalencje nowoczesności

Zaryzykować można by stwierdzenie, że to proces modernizacji pozbawił literaturę turecką zainteresowania modernizmem. W imię bowiem dążenia do technologicznej nowoczesności odrzucono pytania zadawane przez „nowoczesność

²³ Ważna w tym kontekście wydaje się wypowiedź Süleymana Nazifa, twórcy z kręgu *Servet-i Fünûn*: „Stworzył nas Bóg, wychował Namık Kemal” (cyt. za: Parla 1993: 54).

²⁴ Mogłoby się zdawać, że mianem powieści eksperymentalnych da się określić wiele dzieł pierwszego pokolenia twórców Tanzimatu. Jednak ich pozorne nowatorstwo jest w rzeczywistości głębokim konserwatyżmem formalnym – takie ich cechy jak eksponowanie roli narratora w tworzeniu opowieści, podkreślanie sztuczności bohaterów i świata, angażowanie czytelnika w rozwój fabuły, czyli pewnego rodzaju metafikcyjność *avant la lettre*, to w istocie spadek po gawędziarskim stylu ustnej literatury ludowej, a nie antycypacje awangardy czy postmodernizmu (choć interesującym pytaniem wydaje się, na ile turecki postmodernizm czerpie swoją energię z twórczości zachodnich pisarzy współczesnych, a na ile – z rodzimej tradycji; jest to jednak temat zbyt obszerny, by poruszać go tutaj w większym zakresie).

krytyczną”, zawsze problematyzującą idee postępu, obiektywnego systemu niezawisłych kryteriów oceny społecznego rozwoju czy jednoznacznych autorytetów – także w sferze kultury. Marginalne wedle zachodnich kryteriów państwo, próbujące patrzeć na siebie z punktu widzenia hegemonicznej kultury europejskiej i tym samym pogrążające się w nieuleczalnym kompleksie niższości, jednocześnie za wszelką cenę starało się o uznanie w oczach owej instancji, którą turecka kultura sama wyznaczyła sobie na sędziego. Z tego też powodu literatura, której przyznano w Turcji służebną wobec społeczeństwa rolę, nie mogła stać się autonomiczną, samozwrotną instytucją, wciąż podającą w wątpliwość własny status i nieustannie kwestionującą swoją funkcję, co z kolei wydaje się *conditio sine qua non* dla powstania refleksji umożliwiającej twórczość w duchu modernizmu. Jean-François Lyotard pisze:

Kiedy władza ma charakter monopartyjny, realizm [...] zwycięża nad eksperymentującą awangardą, oczerniając ją i uniemożliwiając jej działalność (Lyotard 1998: 15).

Wtórzuje mu Michał Paweł Markowski:

[...] każda reprezentacja podlega politycznemu zawłaszczeniu, które przejawia się w dążeniu do kontroli przedstawień ze względu na dobro wspólnoty. Kontrola ta jest możliwa tym bardziej, im mniej reprezentacja skupia się na sobie samej, a eksponuje swoje mimetyczne właściwości (Markowski 2006: 315; podkr. P.K.).

Skoro zaciągnięci w szeregi modernizującej armii pisarze tworzyć mieli literaturę, którą elity widziały jako „medium służące jednoczeniu narodowych sił dla społecznej mobilizacji” (Seyhan 2008: 23), to nie mogli pozwolić sobie na podkreślanie własnej niezdolności do osiągnięcia obiektywnego punktu widzenia. Przeciwnie – musieli nieustannie akcentować, dosłownie czy poprzez formę swoich utworów, że ich słowa stanowią odbicie niezmiennych i uniwersalnych prawd, do których oni sami, jako szczególnie predysponowani, mają dostęp, i które z racji przyznanej im w społeczeństwie funkcji propagują wśród nieoświeconych mas. Dlatego też turecka powieść dwudziestowieczna z dwóch współtworzących ją w okresie Tanzimatu tradycji wybrała tę chronologicznie drugą, realistyczno-naturalistyczną, pewną siebie, poważną i unikającą językowych igraszek, aż do lat siedemdziesiątych XX wieku odsyłając w zapomnienie tę, którą moglibyśmy nazwać pre-postmodernistyczną²⁵. Jale Parla pisze:

[...] większa część dzieła Ahmeta Mithata była postrzegana jako realizowane naprędce powieściowe narracje, które – w najlepszym razie – stanowiły świadectwo twórczości ucznia, aspirującego do miana pisarza; nowicjusza, który stawiał przesłanie przed medium; beztroskiego rzemieślnika, który nie przykładął wiele wagi do formalnych subtelnosci, takich jak jedność, ekonomia i pogłębiona charakterystyka postaci. Z tego też powodu współczesnego mu Namika Kemala, posiadającego większe umiejętności retoryczne w stosowaniu klasycznej osmańszczyzny, na ogół uznawano za pioniera formy

²⁵ Oczywiście z wszelkimi zastrzeżeniami – zob. przypis 24.

powieściowej w Turcji. Główni tureccy powieściopisarze podążali za przykładem Namıka Kemala, ustanawiając kryteria dla późniejszej twórczości głównego nurtu. Trwało to do lat siedemdziesiątych XX wieku, kiedy to ponownie odkryto wartość eksperymentów powieściowych, a Ahmet Mithat zyskał uznanie, jakiego nie przyznawano mu przez całe stulecie (Parla 2004: 123).

Czy jednak zarówno Namık Kemal, jak i innych twórców idących jego śladem można bez zawahania określić mianem nie-nowoczesnych? Czy idea postępu i wiecznego dążenia do społecznego, ale i indywidualnego udoskonalenia nie stanowi jednej z naczelných cech modernistycznej myśli? Czy, słowem, modernizm ma tylko jedno oblicze – nieufnego we własne poznawcze instrumenty detektywa, który jak bohater Gombrowiczowskiej *Zbrodni z premedytacją* wynajduje co rusz nowe poszlaki i dowody, wierząc niezłomie, że doprowadzą go one w końcu do odpowiedzi na pytanie „Kto zabił?” i nie potrafiąc przyjąć do wiadomości, że leżący na katafalku trup umarł na serce²⁶? Aby reformy osiągnęły sukces, pisze Nurettin Öztürk,

[...] konieczne było w Turcji oświecenie umysłów i edukacja ludu. Namık Kemal, wierzący w dydaktyczną funkcję gazet, opowiadań i powieści, jest teoretykiem tego poglądu. [...] Według niego literatura jest instytucją społeczną i powinna służyć ludowi. I on, i inni współcześni mu tureccy zwolennicy oświecenia związani są ściśle z poglądami osiemnastowiecznych myślicieli [europejskich] (Öztürk 2001: 53).

Podkreślana tu ścisła relacja Namıka Kemala, a więc jednocześnie – by pójść za ustaleniami Jale Parli – całej wyrastającej z jego poglądów tradycji literatury tureckiej aż do lat siedemdziesiątych XX stulecia, z myśleniem oświeceniowym wiąże go także z rozumianą szerzej nowoczesnością:

Projekt nowoczesności, sformułowany w XVIII wieku przez filozofów oświecenia, polega oto na tym, by obiektywizując nauki, uniwersalistyczne podstawy moralności i prawa oraz autonomiczną sztukę rozwijać wedle ich własnych prawideł, na nic innego nie zważając, ale zarazem wydobywać potencjały poznawcze, które w ten sposób się tworzą, z ezoterycznych wysokich form i wykorzystywać je w praktyce, tj. dla rozumnego kształtowania stosunków życiowych. Ludzie oświecenia [...] żywili jeszcze wybujałe oczekiwania, że sztuka i nauki przyczynią się nie tylko do kontrolowania sił natury, ale również do lepszego zrozumienia świata i człowieka, do moralnego postępu, do sprawiedliwości instytucji społecznych, a nawet do szczęścia jednostek (Habermas 1996: 35; podkr. P.K.).

Nowoczesność ujawnia się tu jako „formacja aporetyczna, scalona przeciwnościami” (Franczak 2007: 50), eksponuje swój ambiwalentny i niestały charakter, budowany na wciąż przenikających się antynomiami, wystawia na pokaz niepewność własnej natury. Na ile więc uzasadnione jest datowanie początków tureckiej literatury nowoczesnej na lata siedemdziesiąte XX wieku czy mówie-

²⁶ Opowiadanie *Zbrodnia z premedytacją* to część *Pamiętnika z okresu dojrzewania* W. Gombrowicza, włączane jest także do zbioru *Bakakaj*.

nie o Oğuzie Atayu jako o „prekursorze powieści modernistycznej” w literaturze tureckiej, czy wręcz o jej „nestorze”²⁷? Na ile w ogóle da się jednoznacznie określić początek tak płynnego i trudnego do zdefiniowania zjawiska, jak literatura nowoczesność? I przede wszystkim – na ile takie zabiegi mają sens?

Opóźniona nowoczesność?

Badacz literatury nowogreckiej Gregory Jusdanis w opublikowanej przez siebie w 1991 roku książce *Belated Modernity and Aesthetic Culture* poddaje krytycznej analizie kategorię „opóźnionej nowoczesności”, często stosowaną w tradycyjnych badaniach literackich do opisu współczesnych literatur niezachodnich. Zdaniem Jusdanisa owe tradycyjne badania zarzucają pisarzom spoza „wielkich literatur” Europy i Ameryki Północnej swoiste zacofanie, chronologiczne zapóźnienie i idące w ślad za nimi próby nadgonienia dystansu rzekomo dzielącego ich od problemów poruszanych przez twórców zachodnich – próby nieuchronnie kończące się ślepym naśladowaniem i brakiem jakiegokolwiek oryginalności. Nieufny w słuszność tego typu oskarżeń Jusdanis podejmuje próbę przepisania historii nowożytnej literatury greckiej, koncentrując swoją uwagę na przyczynach wypierania przez nią nowoczesnej problematyki. Wychodząc od stwierdzenia, że „[j]ako stosunkowo wczesne greckie doświadczenie modernizacji jest pouczające, ponieważ w pewnym sensie wszystkie takie projekty, po Holandii, Anglii i Francji, są opóźnione” (Jusdanis 1991: XIV), stara się nadać analizowanemu przez siebie partykularnemu przykładowi znaczenie bardziej ogólne. Niezwykle podobieństwo sytuacji literatury greckiej do tej, którą znamy z historii tureckiego pisarstwa²⁸, stanowi natomiast o szerokim oddźwięku, jaki koncepcje Jusdanisa znalazły w badaniach nad tym ostatnim.

Na samym początku swojego eseju Nurdan Gürbilek stwierdza:

Refleksja humanistyczna [*criticism*] w Turcji [...] to przede wszystkim namysł nad brakiem, krytyka [*critique*] dążąca do wykazania, czego społeczeństwu, kulturze i literaturze tureckiej brakuje (2003: 599).

²⁷ Oba określenia za Yıldız Ecevit (2008: 86, 88).

²⁸ Jusdanis pisze na przykład: „W przypadku dziewiętnastowiecznej Grecji wartość narodu była kryterium najczęściej stosowanym w ocenie poezji i prozy. Teksty były ważne jako symbole jednocześnie narodowej wspólnoty i europejskości. [...] Czysta wartość estetyczna była ideałem na ogół niedostępnym w aksjomatycznym systemie tego społeczeństwa” (Jusdanis 1991: 64–65); oraz: „Literatura została zaprzęgnięta w służbę nacjonalizmu z uwagi na zdolność opowieści zarówno do propagowania identyfikacji ludu z terytorium i historią, jak i do zaszczerpania narodowych symboli w codziennej praktyce” (Jusdanis 1991: 162). Oba te fragmenty z powodzeniem mogłyby zostać użyte do opisu literatury tureckiej tego samego okresu.

Dalej argumentuje, że owe „badania nad brakiem” rozpięte są pomiędzy dwoma sprzecznymi stanowiskami, z których pierwsze:

[...] opiera się na założeniu, że to, co oryginalne, znajduje się gdzie indziej („na zewnątrz”, a dokładnie – na Zachodzie), podczas gdy drugie obstaje przy tym, że mamy [w Turcji] autentyczną literaturę i prawdziwie rodzimą myśl, jednak by je docenić, musimy porzucić wszystkie te pozbawione życia imitacje i snobistyczne wysiłki związane z Zachodem (2003: 600).

Stąd turecki pisarz stoi przed wyborem pomiędzy „śmieszną i pożałowania godną» lokalnością a »kalekim i niedoskonałym« obcym modelem”, może być „snobem, parweniuszem, dandysem albo grubiańskim prowincjuszem, wcisniętym w wąski świat tradycji” (Gürbilek 2003: 601, 603). Zdaniem Gürbilek niemożność wyjścia z zarysowanego tu impasu nie powinna być postrzegana jedynie jako problem „opóźnionej literatury narodowej”:

[...] większość tureckich krytyków zarzucała tureckim powieściopisarzom tworzenie zapożyczonych postaci, którym brakowało własnego, autentycznego głosu. Ironia tkwi w tym, że historia powieści od Don Kiszota obfituje w bohaterów żyjących w świecie zapożyczonych ideałów i książkowych aspiracji, bohaterów, którym tym samym nie udaje się docenić prawdziwego świata (2003: 621).

Dalej natomiast czytamy, że problem niezdolności do uzyskania własnego głosu, wieczne poczucie zapóźnienia to problem „nie tylko literatury zbyt późno unowocześnionej [*belatedly modernized*], ale literatury w ogóle, zawsze opóźnionej względem tego, co nazywamy indywidualnym doświadczeniem” (2003: 624).

W podobnym duchu pisze Suna Ertuğrul, kiedy starając się odpowiedzieć na postawione przez siebie pytania o to, czym jest „doświadczenie opóźnienia”, co znaczy znajdować się „na pozycji braku i imitacji”, jak radzi sobie człowiek pozbawiony ugruntowania w świecie, dochodzi do wniosku, że „doświadczenie »utraty świata« nie jest problemem wyłącznie opóźnionej nowoczesności, ale należy do istoty nowoczesności jako takiej” (Ertuğrul 2003: 630). Skoro zatem „[d]oświadczenie opóźnienia to nie bycie oddalonym w czasie od jakiegoś historycznie określonego źródła, lecz wieczny powrót esencjalnego poczucia bezgruntu, definiującego nowoczesny projekt” (Ertuğrul 2003: 630), to turecka powieść, od samego początku poszukująca własnego głosu, osobnej tożsamości, środków wyrazu, które mogłyby być właściwe wyłącznie dla niej, ale nigdy niepotrafiąca osiągnąć zaplanowanego dla siebie ideału, pogrążona w wiecznym poczuciu bycia zbyt późną wedle wyznaczonych sobie kryteriów, byłaby powieścią *stricte* nowoczesną. Jak bowiem pisze dalej Ertuğrul:

Jeśli ujmijemy kwestię nowoczesności w kategoriach kryzysu podłoża, który spowodował epokowy zwrot w naszej relacji do świata i rzeczy, możemy spokojnie przyjąć, że nie ma nic poza nowoczesnością, w sensie rodzimych czy prymitywnych tradycji albo niezachodnich narracji, które mogłyby stworzyć możliwości zaistnienia zewnątrz eurocentrycznej nowoczesności lub jakiejś alternatywy dla niej. Dopóki dyskursy te są wywoływane czy prowokowane przez utratę gruntu i przez pragnienie tożsamości, dopóty

są nowoczesne na wskroś. Innymi słowy, pytanie o tożsamość to odpowiedź na absolutną utratę gruntu, która zainicjowała epokę nowoczesną (Ertuğrul 2003: 630–631).

Owo „pytanie o tożsamość” to w diagnozach znakomitej większości badaczy naczelną punkt problematyki tureckiej powieści, stanowiącej nieustanną – i nieustannie nieudaną – próbę stworzenia zupełnie nowej definicji dla pogrążonej w edypalnej melancholii kultury. W czym zatem leży, by powrócić do interesującego nas tu pytania, nowatorstwo Ataya? Dlaczego akurat on miałby być owym „nestorem” tureckiego modernizmu?

Nie ulega wątpliwości, że o ile zamiary, cele i funkcje, jakie stawiała przed sobą turecka powieść XIX i znakomitej większości XX wieku, były „nowoczesne na wskroś”, o tyle techniki pisarskie stosowane przez ich twórców nie należały do modernistycznego repertuaru²⁹. Należałoby więc chyba widzieć Ataya jako jednego z owych „poetów silnych”, o których za Haroldem Bloomem mówił Richard Rorty i którzy byli przez niego postrzegani jako ludzie „zmieniający słowniki, za pomocą których myślimy na rozmaite tematy”, ludzie „z ogromem wyobraźni, mający odwagę próbować uczynić wszystko w polu swojej działalności nowym, zmienić sposób, w jaki patrzymy na rzeczy” (Rorty 2007: 122). To bowiem właśnie Oğuz Atay, mimo fali nieprzychylnych krytyki, jaką wywołała publikacja jego dzieł, sprowadził literaturę turecką na zupełnie inne tory, pokazując nowym pokoleniom pisarzy, jak można tworzyć inaczej – nie w oparciu o zasady poetyki realistycznej, ale za przykład biorąc literaturę zachodniego modernizmu i postmodernizmu, i jak – naginając język turecki do własnych potrzeb na niespotykaną wcześniej skalę – da się wypracować w nim nową i zupełnie nieznaną jakość.

²⁹ Co prawda dają się odszukać pewne wyjątki od tej reguły. Na przykład Jale Parla jako pisarzy korzystających z dorobku europejskich modernistów wymienia Tanpınara i Re-caizade Mahmuta Ekrema (zob. Parla 2003); Hasan Yürek wspomina, obok Tanpınara, jeszcze o Abdülhaku Şinasim Hisarze i Attili İlhanie (Yürek 2008: 197); Yıldız Ecevit pisze o pewnych technikach modernistycznych stosowanych przez Halita Ziyę Uşaklıgila w powieści *Aşk-ı Memnu* oraz przez Tanpınara i İlhana (Ecevit 2008: 84); a Semih Gümüş przyznaje status pisarzy modernistycznych wszystkim twórcom wywodzącym się z Pokolenia 1950 (Gümüş 2010: 42–43). Panuje jednak względna zgodność co do tego, że to Atayowi jako pierwszemu udało się stworzyć powieść „w pełni modernistyczną”. Należy tu jednocześnie zaznaczyć, że żaden z badaczy nie prezentuje zadowolającej definicji modernizmu. Wyjątkiem na tym tle pozostaje Nergis Ertürk, która w książce *Grammatology and Literary Modernity in Turkey* definiuje ową literacką nowoczesność, by następnie w jej ramach odczytać teksty między innymi Tanpınara, Peyamiego Safy i Nâzıma Hikmeta (zob. Ertürk 2011).

BIBLIOGRAFIA

- Anderson Benedict, 1997, *Wspólnoty wyobrażone: rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Kraków–Warszawa.
- Culler Jonathan, 2007, *The Novel and the Nation*, [w:] *idem, The Literary in Theory*, Stanford, s. 43–72.
- Ecevit Yıldız, 2008, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul.
- Ertuğrul Kürşad, 2009, *A Reading of the Turkish Novel. Three Ways of Constituting the "Turkish Modern"*, „International Journal of Middle East Studies”, t. 41, nr 4, s. 635–652.
- Ertuğrul Suna, 2003, *Belated Modernity and Modernity as Belatedness in Tutunamayanlar*, „The South Atlantic Quarterly”, t. 102, nr 2/3 (wiosna / lato), s. 629–645.
- Ertürk Nergis, 2011, *Grammatology and Literary Modernity in Turkey*, New York.
- Evin Ahmet Ö., 1983, *Towards a Turkish Novel*, [w:] *idem, Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis.
- Franczak Jerzy, 2007, *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej*, Kraków 2007.
- Göknaş Erdağ, 2011, *Turkey*, [w:] *The Encyclopedia of the Novel*, red. Peter Melville Logan, Malden, MA–Oxford–Chichester, s. 822–827.
- Gümüş Semih, 2010, *Modernizm ve Postmodernizm. Edebiyatın Dünyü ve Yarını*, İstanbul.
- Gürbilek Nurdan, 2003, *Dandies and Originals. Authenticity, Belatedness, and the Turkish Novel*, „The South Atlantic Quarterly”, t. 102, nr 2/3 (wiosna / lato), s. 599–628.
- Habermas Jürgen, 1996, *Modernizm – niedokończony projekt*, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Kraków, s. 25–46.
- Irzık Sibel, 2003, *Allegorical Lives. The Public and the Private in the Modern Turkish Novel*, „The South Atlantic Quarterly”, t. 102, nr 2/3 (wiosna / lato), s. 551–566.
- Jusdanis Gregory, 1991, *Belated Modernity and Aesthetic Culture. Inventing National Literature*, Minneapolis.
- Koçak Orhan, 1996, *Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*, „Toplum ve Bilim”, nr 70, s. 94–152.
- Lewis Bernard, 1972, *Narodziny nowoczesnej Turcji*, tłum. K. Dorosz, Warszawa.
- Lytard Jean-François, 1998, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, tłum. Jacek Migasiński, Warszawa.
- Markowski Michał Paweł, 2006, *O reprezentacji*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków, s. 287–334.
- Moran Berna, 2008, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, t. 2, *Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İstanbul.
- Moran Berna, 2009, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, t. 1, *Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, İstanbul.
- Öztürk Nurettin, 2001, *Aydınlanma Hareketi ve Yeni Türk Edebiyatı*, „Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi”, nr 9, s. 45–58.
- Pamuk Orhan, 2006, *Öteki Renkler. Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, İstanbul.
- Parla Jale, 1993, *Babalar ve Oğullar. Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul.
- Parla Jale, 2003, *Car Narratives. A Subgenre in Turkish Novel Writing*, „South Atlantic Quarterly”, t. 102, nr 2/3 (wiosna / lato), s. 535–550.
- Parla Jale, 2004, *The Object of Comparison*, „Comparative Literature Studies”, t. 41, nr 1, s. 116–125.
- Rorty Richard, 2007, *Worlds or Words Apart? The Consequences of Pragmatism for Literary Studies*, wywiad przeprowadzony przez Edwarda Raggę, [w:] *Take Care of Freedom*

- and Truth Will Take Care of Itself. Interviews with Richard Rorty*, red. Eduardo Mendieta, Stanford.
- Seyhan Azade, 2008, *Tales of Crossed Destinies. The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, New York.
- Şafak Elif, 2006, *Fathers and Sons in Turkish Literature*, „Turkish Daily News”, 29.10.
- Şemsettin Sami, 1979, *Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahirimiz*, [w:] *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, t. 3, red. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, Zeynep Kerman, İstanbul.
- Tanzimat Fermanı*, 1982, [w:] *Wybór tekstów z literatury tureckiej od okresu Tanzimatu do początków Republiki*, przyg. Teresa Ciecierska-Chłapowa, Anna Rozenbajger, Kraków.
- Yürek Hasan, 2008, *Türk Edebiyatında Modernist Etkinin Boyutları*, „Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi”, t. 28, nr 1, s. 187–202.
- Zajac Grażyna, 1994, *Narodziny tureckiej powieści*, „Studia Orientalia Thaddeo Lewicki oblata. Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci Profesora Tadeusza Lewickiego, Kraków, 17–18 listopada 1993”, Kraków, s. 115–142.

Ambiguous Modernity: The Turkish Novel and Modernism

SUMMARY

In this paper, I examine the development of the Turkish novel from its beginning in the second half of the nineteenth century until the 1970s in terms of the concept of literary modernity. While it is often argued by many scholars that modernism, or literary modernity, began in Turkey only with the publication of Oğuz Atay's *Tutunamayanlar* in 1971, I try to demonstrate that the chief *concepts* – as opposed to *techniques* – of modern literature were present in the Turkish novel from its very beginning. Modernity is thus exposed as a self-contradictory, ambiguous entity which encompasses various, often conflicting, tendencies.

Słowa kluczowe: modernizm, literatura turecka, literatura nowoczesna, powieść, historia literatury.

Keywords: modernism, Turkish literature, modern literature, novel, history of literature.

NOTA AUTORSKA

Piotr Kawulok, absolwent filologii tureckiej w Instytucie Orientalistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, doktorant na Wydziale Filologicznym UJ. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą związkom literatury tureckiej XX wieku z nowoczesnością literacką.