

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В. Н. КАРАЗІНА
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЧОРНОМОРСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ПЕТРА МОГИЛИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ПУТІВЦЕВА НАТАЛІЯ КОСТЯНТИНІВНА

УДК 821.133.1-3Гліссан.09

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПРОБЛЕМАТИКА МАРТИНІКАНСЬКОЇ ТА АНТИЛЬСЬКОЇ
САМОБУТНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ЕДУАРА ГЛІССАНА**

10.01.04 – література зарубіжних країн
035 – філологія

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Н. К. Путівцева

Науковий керівник – **Оржицький Ігор Олександрович**,
доктор філологічних наук, доцент

Харків – 2019

АНОТАЦІЯ

Путівцева Н. К. **Проблематика мартиніканської та антильської самобутності у творчості Едуара Гліссана. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна Міністерства освіти і науки України; Чорноморський національний університет імені Петра Могили. – Миколаїв, 2019.

Дисертація присвячена дослідженню проблеми мартиніканської і антильської самобутності у творчості Едуара Гліссана. Для аналізу залучені матеріали романів «Ріка Лезарда», «Четверте століття», «Дім командора», «Махагоні», поетичних збірок «Індії», «Чорна сіль», філософських есе «Поетичний намір», «Антильський дискурс», «Поетика єднання», «Філософія єднання». Видатний мартиніканський письменник Едуар Гліссан (1928-2011), один з найвідоміших представників франкомовної антильської літератури, зробив величезний внесок у переосмислення самобутності та історії Антильських островів. Письменник упевнений, що задля формування справжньої колективної пам'яті антильських народів необхідно досягнути й визнати болісне минуле, позначене насамперед торгівлею людьми та рабством, які Гліссан називає «травматичним шоком». Осмисленню трагічної судьби антильських народів присвячені твори найвидатніших представників франкомовної латиноамериканської літератури (Е. Сезер, М. Конде, П. Шамуазо, Р. Конф'ян та ін.). Але саме Едуар Гліссан відвів історії почесне місце в карибській літературі, зробивши вагомий внесок у вивчення проблеми антильської ідентичності.

Звернення до творчості мартиніканського письменника Едуара Гліссана зумовлено інтересом сучасного світового літературознавства до постколоніальної літератури, її проблематики та художньо-ідейних особливостей (Дж. Сак, Ж. Андре, Р. Бартон, П. Хічкок, Ж.-Л. Жубер,

І. Клаварон, Б. Конор, К. Каваллеро, І. Вінас дель Паласіо, А. Боре, М. Дель Фіоль, Ж.-П. Маду, А. Д. Куртіус, К. Жісселз, А. Бодо та ін.).

Мета дисертаційного дослідження полягає у комплексному аналізі проблематики мартиніканської та антильської самотності, втіленої художньо-літературними засобами у творчості Едуара Гліссана.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації уперше введено в український літературознавчий обіг творчість видатної постаті франкомовної антильської літератури – Едуара Гліссана. Дослідження є першою в українському літературознавстві системною працею, присвяченою творам представників франкомовної антильської літератури. Вперше у вітчизняному літературознавстві аналізуються не перекладені українською мовою твори Едуара Гліссана.

Теоретико-методологічну основу дослідження складають базові принципи порівняльно-історичного (О. Веселовський, О. Фрейденберг, В. Жирмунський), біографічного (Ш. О. Сен-Бев), герменевтичного (М. Гайдеггер, В. Дільтей), наративного методів (П. Рікер), теорії хронотопу (М. Бахтін), стилістичного аналізу (В. Виноградов), міфокритичного літературознавства (М. Еліаде, Е. Мелетинський). Аналіз психологічного аспекту творчості митця був проведений на основі доробку психоаналітичних праць (З. Фройд, К. Г. Юнг, Ж. Лакан). В основу поетикального аналізу текстів Е. Гліссана були покладені історико-літературні й теоретичні праці, присвячені франкомовній антильській літературі і, зокрема, творчості Е. Гліссана (І. Нікіфорова, Л. Сабба, М. Столяренко, М. Кутіліна, М. Конде, Ж. Елуа-Блезес, С. Злітні-Фітурі, А. Бен Байя, І. Моатамрі, А. Меддеб, Н. Жерад та ін.).

Грунтовне опрацювання великої кількості історико-літературних і критичних праць, присвячених особистості та художній спадщині письменника, дало змогу визначити головні етапи розвитку світогляду Гліссана і виокремити проблематику його творів. Торгівля людьми й рабство є ключовими проблемами творчості Едуара Гліссана. Насильницьке

вивезення африканців до Нового світу, яке проводилось систематично судновласниками європейських держав, є центральною подією, на якій побудовані твори Гліссана, а торгівля людьми стає провідним сюжетотвірним елементом. Вона символізує крах будь-якої генеалогії, порушує лінію спадкоємності поколінь. За Гліссаном, торгівля людьми завадила формуванню антильської ідентичності, адже традиційно ідентичність будь-якої спільноти породжує саме лінія спадкоємності поколінь, що пов'язує пращура зі своїми нащадками. Але раб, вивезений з африканської землі й кинутий на карибський острів, став «голим мігрантом».

У дослідженні окрему увагу зосереджено на розкритті автором еволюції відносин між мартиніканським народом і пейзажем острова. Антильський пейзаж завжди залишався точкою духовної опори Е. Гліссана, а образи природи є художніми константами творчості митця. Митець упевнений, що антильцям потрібно працювати над колективною свідомістю, стати власниками простору, захопленого колонізаторами, і відродити історію, приховану у період рабства. Автор підкреслює неможливість повернення до Африки і наголошує на необхідності відтворити історію через вкорінення у пейзаж.

У творчості Гліссана саме море асоціюється з примусовим вивезенням африканців з рідного континенту на Антильські острови, з відриванням їх від власного коріння. Вони втратили зв'язок з рідною природою як місцем, що зберігає пам'ять предків і всі життєві орієнтири. Щоб передати досвід відривання від африканської землі та переправи морем, Гліссан з'єднує метафоричні та реальні мотиви. Отже, море асоціюється з жахом і фізичними стражданнями, які письменник зображує дуже відкрито.

Але, водночас, море символізує місце, де народжується «глас» народу, який є основою для формування спільноти і який має бути почутим. Гліссан розглядає провалля також як початок, як основу відродження, застосовуючи двозначний термін «провалля-матриця»: провалля хронологічно збігається з народженням іншої спільноти. Досвід пережитого визначає ставлення

спільноти до історії, до пам'яті, до простору й до мови. Тобто йдеться про проблему пам'яті, яка стосується ставлення до сучасного простору, де проживає народ. Усі романи Е. Гліссана пронизує ідея встановлення зв'язку з рідним простором, адже, на його думку, спільнота, яка не реалізує цей зв'язок, приречена на зникнення. Носієм історичної правди, на основі якої може народитися колективна свідомість, є антильська земля. Людина й земля поступово встановлюють нові стосунки, засновані на довірі й повазі, відбувається їхнє єднання. Земля вже не сприймається як місце заслання, а, навпаки, є символом відкритості, яка забезпечується морем.

У дисертаційній роботі проаналізовано філософські концепти, впроваджені Е. Гліссаном, такі, як *антильство*, *креолізація*, *комполитна / атавістична культура*, *архіпелагічне / континентальне мислення*. Звернено увагу на концепт «ідентичність-ризома» або «ідентичність-зв'язок», розроблений Гліссаном під впливом робіт французьких філософів Ж. Делеза та Ф. Гваттарі. Письменник розглядає ідентичність-ризома як важливий елемент самобутнісних пошуків антильців, адже з урахуванням історичних особливостей і багатогранності культур і народів, присутніх у Карибському регіоні, саме вона найзмістовніше передає всю складність антильського буття.

Простеживши сюжетно-композиційну специфіку романістики Гліссана, доходимо висновку, що автор відмовляється від лінійного викладення подій та від натуралістичної естетики, надаючи перевагу потужній поетиці. Романами Гліссана притаманні численні авторські відступи, коментарі, наративні еліпси, міз-ан-абім тощо.

Аналіз міфопоетичної своєрідності творчості Гліссана показав, що автор поєднує елементи міфів африканських народів з переосмисленням біблійного тексту. За Гліссаном, легенди й перекази африканських пращурів, що збереглися в пам'яті антильців, репрезентують систему поглядів на людину і світ, а їхнє дослідження дозволяє краще зрозуміти ментальні особливості його народу. З іншого боку, творчість письменника пронизана

християнським світосприйняттям й насичена численними інтерпретаціями біблійних сюжетів та образів.

У роботі показано, що Гліссан встановив зв'язок між кризою ідентичності на Мартиніці і проявами ментальної хвороби у деяких представників мартиніканського суспільства. Автор пов'язує проблему божевілля з пробілами колективної пам'яті й відсутністю національної свідомості мартиніканців, спричиненими колоніалізмом. У романах і філософських есе Гліссан розглядає феномен божевілля як у якості індивідуальної моделі поведінки людини, так і в межах осмислення історичних і соціальних проблем Антильських островів.

У висновках до дисертації узагальнено спостереження за художньо-філософським осмисленням письменником антильської історії й проблеми ідентичності, які дозволяють повною мірою розкрити значення творчості Едуара Гліссана для франкомовної постколоніальної літератури.

Ключові слова: *Едуар Гліссан, постколоніальна література, Карибський басейн, Мартиніка, антильство, креолізація, антильська самобутність, національна свідомість, ідентичність-ризома, колективна пам'ять, проблема ідентичності, колоніалізм, торгівля людьми, мартиніканська історія.*

ABSTRACT

Putivtseva N. K. The Problematics of Martinican and Antillean identity in the works by Édouard Glissant. – Manuscript Copyright.

Thesis for a Candidate Degree in Philology, Specialty 10.01.04. – Literature of Foreign Countries. – V. N. Karazin Kharkiv National University, Petro Mohyla Black Sea National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Mykolaiv, 2019.

The thesis is dedicated to the research of the problem of Martinican and Antillean identity in the works by Édouard Glissant (novels “La Lézarde”, “Le Quatrième siècle”, “La Case du commandeur”, “Mahagony”; poetry collections

“Les Indes”, “Le Sel noir”; philosophical essays “L’Intention poétique”, “Le Discours antillais”, “Poétique de la relation”, “Philosophie de la relation”).

The eminent Martinican writer Édouard Glissant (1928-2011), one of the most important representatives of the French Caribbean, made a remarkable contribution to the interpretation of the Antillean islands’ identity and history. The writer is sure that for forming the real collective memory of the Caribbean people it is necessary to realize and admit the painful past marked first of all by human trafficking and slavery that Glissant names “traumatic shock”.

The most famous representatives of Francophone literature of Latin America (A. Césaire, M. Condé, P. Chamoiseau, R. Confiant etc.) dedicated their works to the comprehension of tragic background of the Antillean people. But it was Édouard Glissant who gave the history pride of place in Caribbean literature and greatly contributed into the study of Antillean identity problem.

The analysis of the works by the Martinican writer Édouard Glissant is predetermined by the interest of modern world literary studies in postcolonial literature, its problematics and artistic and ideologic particularities (J. Suk, J. André, R. Burton, P. Hitchcock, J.-L. Joubert, Y. Clavaron, B. Conort, C. Cavallero, Y. Vinas del Palacio, A. Borer, M. Del Fiol, J.-P. Madou, A. D. Curtius, K. Gyssels, A. Baudot etc.).

The aim of the research is to analyze comprehensively the problematics of Martinican and Antillean identity that is embodied with artistic and literary devices in the works by Édouard Glissant.

The scientific novelty of the obtained results is that the works by the eminent figure of Francophone Antillean literature Édouard Glissant are introduced into the Ukrainian literary context for the first time. The thesis is the first systematic research dedicated to the works by representatives of the French Caribbean in Ukrainian literary studies. For the first time the works by Édouard Glissant which are not translated in Ukrainian are analyzed in Ukrainian literary criticism.

The theoretical and methodological background of the research is formed by the principles of comparative-historical (A. Veselovsky, O. Freidenberg, V. Zhirmunsky), biographic (C. A. Sainte-Beuve), hermeneutic (M. Heidegger, W. Dilthey), narrative methods (P. Ricoeur), theory of chronotope (M. Bakhtin), stylistic analysis (V. Vinogradov), mythological criticism (M. Eliade, Y. Meletinsky). The analysis of the psychological aspect of Glissant's works was based on the results of psychoanalytic studies (S. Freud, C. G. Jung, J. Lacan). The poetic analysis of Glissant's works was based on historico-literary and theoretic studies dedicated to Francophone Caribbean literature and particularly to E. Glissant (I. Nikiforova, L. Sabbah, M. Stoliarenko, M. Kutilina, M. Condé, J. Éloi-Blézès, S. Zlitni-Fitouri, A. Ben Baya, I. Moatamri, A. Meddeb etc.)

A thorough examination of a large number of historical, literary and critical works dedicated to the personality and creativity of the researched writer ultimately led to determining the main stages of development of Glissant's studies and to defining that human trafficking and slavery are the key problems of his works. The violent export of Africans to the New World which was conducted systematically by shipowners from European countries is the central event of Glissant's works and human trafficking is the main plot. It symbolizes the collapse of any genealogy, it breaks the line of continuity of generations. The writer thinks that trafficking prevented the formation of Antillean identity, because traditionally the identity of any community is based on the line of continuity of generations linking the ancestor with his descendants. But a slave taken from the African land and thrown on a Caribbean island became a "naked migrant".

The research work focuses on the author's revealing of the evolution of the relations between the Martinican people and the island landscape. The Antillean landscape was a point of the spiritual support for É. Glissant and the images of nature are the artistic constants in his oeuvre. The writer is sure that the Antillean people should work on their collective consciousness, re-appropriate the space conquered by the colonizers and revive the history concealed during the period of

slavery. The author emphasizes the impossibility of return to Africa and underlines that it's necessary to recreate the history through rooting into the landscape.

In Glissant's works the sea itself is associated with forced removal of Africans from their native continent to the Antilles, with uprooting them from their own homes. They lost touch with the Mother Nature as a place that preserves the memory of ancestors and all life guidance. To transfer the experience of uprooting African people from their land and of the sea crossings Glissant connects metaphorical and real motives. Thus, the sea is associated with terror and physical suffering which the writer portrays openly.

But at the same time, the sea symbolizes a place where the "voice" of people is born, which is the basis for the community and is to be heard. Glissant considers the gap as a beginning, as the basis for the revival, and uses an ambiguous term "gap-matrix": chronologically gap coincides with the birth of another community. The experience of the community determines the attitude to the history, to the memory, to the space and to the language. The writer talks about the problem of memory concerning the attitude to the modern space which is home for the people. All the novels by E. Glissant are interfused by the idea of establishing connection with the home ground. The author thinks that the community which doesn't realize this connection is doomed to disappear. The Antillean land is a medium of historical truth, it can become the basis of the revival of collective memory. The man and the land establish new relations based on trust and respect. The new land is no longer perceived as a place of exile, but rather as a symbol of openness which is provided by the sea.

The research pays special attention to the philosophical concepts introduced by É. Glissant, such as *antillanité*, *créolisation*, *culture composite* / *culture atavique*, *pensée archipélique* / *pensée continentale*. One of the focuses is on the concept of "identity-rhizome" or "identity-relation" developed by Glissant under the influence of the works by the French philosophers G. Deleuze and P. F. Guattari. The writer considers identity-rhizome as an important element of the search for identity of the Antillean people because taking into account

historical peculiarities and multiple cultures and peoples living in the Caribbean region, it transmits, in a substantive way, the complexity of Antillean being.

Tracing the peculiarity of plots and composition of the novels by Glissant, we come to the conclusion that the author renounces chronologic exposition of events and naturalistic aesthetics, giving advantage to the powerful poetics. His novels have numerous authorial retreats, narrative ellipsis, mise en abyme etc.

The analysis of mythological and poetic originality of the works by E. Glissant showed that the author combined the elements of myths of the African people with re-thinking of biblical text. Glissant is sure that legends and stories of African ancestors saved in memory of the Antillean people present the frame of reference to the man and the world, and their research allows to understand better the mental features of his people. On the other hand, his works are pierced by Christian perception of the world and by numerous interpretations of biblical plots and characters.

It is shown in the research that Glissant established the link between the identity crisis in Martinique and the manifestation of the mental illness of some members of the Martinican society. The author connects the problem of madness with the gaps of collective memory and the absence of national consciousness of the Martinicans, caused by the colonialism. In his novels and philosophical essays, Glissant considers the phenomenon of madness as an individual model of human behavior and also within the framework of reflection on historical and social problems of the Antillean islands.

The conclusions of the dissertation summarise the insights into the artistic and philosophic thinking by the author of Antillean history and the problem of identity which allows to fully disclose the significance of this writer's oeuvre for Francophone postcolonial literature.

Key words: *Édouard Glissant, postcolonial literature, the Caribbean basin, Martinique, antillanité, creolization, Antillean identity, national consciousness, identity-rhizome, collective memory, problem of identity, colonialism, human trafficking, Martinican history.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

1. Путівцева Н. К. Едуар Гліссан: Осмислення історії та пошук антильської сутності // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Серія «Літературознавство». Харків : Видавництво Харківського національного університету імені Г. С. Сковороди, 2015. Вип. 1 (80). С. 214–227.
2. Путівцева Н. К. Образні домінанти роману Едуара Гліссана «Ріка Лезарда» // Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. Вип. 59. С. 168–171.
3. Путівцева Н. К. Антильський пейзаж як відображення естетико-філософських поглядів Едуара Гліссана // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : збірник наукових праць. Кривий Ріг : Видавництво ДВНЗ «Криворізький національний університет», 2016. Вип. 7. С. 179–190.
4. Путівцева Н. К. Символи *моря* та *землі* у творчості Едуара Гліссана як носії колективної пам'яті в контексті подолання кризи антильської ідентичності // Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». Львів : Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка, 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 269–278.
5. Путівцева Н. К. Карибський острів у світогляді Едуара Гліссана як символ єднання свідомостей та культур // Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія» : збірник наукових праць. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2018. Вип. 1 (69). Ч. 2. С. 118–120.
6. Путівцева Н. К. Божевілля як наслідок кризи ідентичності у творчості Едуара Гліссана // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного

- університету. Серія «Філологія»: збірник наукових праць. Одеса : Видавництво Міжнародного гуманітарного університету, 2018. Вип. 36. Т.1. С. 85–88.
7. Путівцева Н. К. Від негритюду до антильства: формування світоглядних концепцій Едуара Гліссана // East European Scientific Journal / Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe. Polska, Warszawa, 2018. № 11 (39). Vol. 4. P. 59–64.
8. Путівцева Н. К. Художні техніки і наративні стратегії роману Едуара Гліссана «Ріка Лезарда» // Colloquium-journal. Polska, Warszawa, 2019. № 2 (26). Part 3. P. 64–66.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ЕДУАРА ГЛІССАНА В КОНТЕКСТІ ФРАНКОМОВНОЇ АНТИЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ	22
1.1. Історико-культурні особливості розвитку франкомовної літератури Карибського регіону.....	22
1.2. Осмислення здобутків Е. Гліссана у літературознавстві.....	39
РОЗДІЛ 2. СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ Й ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ЕДУАРА ГЛІССАНА	52
2.1. Еволюція філософсько-естетичних орієнтирів письменника.....	52
2.2. Історико-культурологічні погляди митця.....	72
2.2.1. Антильська «не-історія» як передумова виникнення кризи ідентичності у Карибському регіоні	72
2.2.2. Антильство.....	76
2.2.3. Ідентичність-ризома.....	80
2.2.4. Креолізація.....	82
РОЗДІЛ 3. АНТИЛЬСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ ЕДУАРА ГЛІССАНА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИХ ПОГЛЯДІВ ПИСЬМЕННИКА	87
3.1. Своєрідність пейзажних образів як художніх констант творчості Е. Гліссана.....	87
3.2. Море та земля як символи колективної пам'яті в контексті подолання кризи антильської ідентичності.....	95
3.3. Карибський острів у світогляді письменника – засіб єднання свідомостей та культур.....	103
РОЗДІЛ 4. ОСМИСЛЕННЯ АНТИЛЬСЬКОЇ САМОБУТНОСТІ В РОМАНАХ ЕДУАРА ГЛІССАНА «РІКА ЛЕЗАРДА», «ЧЕТВЕРТЕ СТОЛІТТЯ», «ДІМ КОМАНДОРА»	109
4.1. Художньо-стильові особливості роману «Ріка Лезарда».....	109

4.1.1. Структура роману.....	109
4.1.2. Художні техніки роману.....	112
4.1.3. Багатогранність образів ріки, моря і океану.....	117
4.1.4. Особливості художньої реалізації архетипів простір/ земля /дерево...125	
4.1.5. Біблійні алюзії у романі як відображення християнського світобачення автора.....	130
4.1.6. Мотив боротьби та політичного пробудження мартиніканського народу.....	135
4.2. Ідейно-художня концепція і сюжетно-композиційна специфіка роману «Четверте століття»	139
4.2.1. Головні персонажі роману як відображення «антильської сутності».....	139
4.2.2. Принципи організації художнього простору та його зв'язок із пошуком власної ідентичності.....	145
4.2.3. Образ невільничого судна та його значення у романі.....	151
4.2.4. Діалектика пам'яті та історії як спосіб відтворення правдивого минулого Антильських островів.....	155
4.3. Божевілля як наслідок кризи ідентичності у романі «Дім командора»..	161
4.3.1. Осмислення проблеми ідентичності через призму мартиніканської «словесної маячні».....	161
4.3.2. Африканське коріння як основа пізнання антильської «не-історії»....	167
4.3.3. Родина і «антиродина»: порушення спадкоємності поколінь.....	171
ВИСНОВКИ.....	179
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	189
ДОДАТОК 1.....	206
ДОДАТОК 2.....	211

ВСТУП

Більш, ніж за сто років існування антильська література дала цілу плеяду талановитих письменників. Творчість франкомовних авторів заморських департаментів є справжньою мозаїкою, яка несе відбитки різних континентів. Адже на цих територіях зустрілися різні народи і культури, які співіснували, перетиналися, змішувалися протягом століть. Цей феномен, спричинений процесом колонізації, породив літературну творчість, на яку надихала складна, навіть трагічна історія, і слово стало засобом спротиву і виразом непокори. Саме слово було покликано пом'якшити біль, полегшити тілесні муки і душевні страждання. Усна народна творчість згодом набула письмової літературної форми завдяки таланту митців, які не побоялися заявити про існування маленьких народів, яких нехтувала офіційна історія. Оригінальність франкомовних письменників заморських департаментів полягає у багатогранності їх культур. Вони стали для Франції справжнім відкриттям і збагатили французьку культуру.

Едуар Гліссан (1928-2011) – один з найвидатніших франкомовних письменників Латинської Америки, чиї твори стали визначним і цікавим явищем антильської літератури. Праці Гліссана передають глибокі роздуми про колонізацію, рабство та расизм. Осмисленню та відтворенню історії карибських країн Гліссан приділяє найбільшу увагу в своїх творах. Насильницьке вивезення африканців до Нового світу, яке проводилось систематично судновласниками європейських держав, є центральною подією, на якій побудована романістика письменника, а торгівля людьми стає провідним сюжетотвірним елементом. Його багатогранна романна і поетична творчість націлена на ствердження антильської ідентичності в культурній мозаїці Латинської Америки.

Уже перший опублікований роман Е. Гліссана «Ріка Лезарда» (1958 р.) отримав престижну премію Теофраста Ренодо, яка вважається другою за значенням літературною премією Франції після Гонкурівської, і став

справжньою сенсацією у французьких літературних колах. Е. Гліссан одразу зарекомендував себе як продуктивний автор, вимогливий до себе поет і есеїст, який завжди наголошував на антильській специфічності, пов'язаній з особливою історією Карибського регіону. Його по праву називають новатором франкомовної антильської літератури, адже його твори не мають нічого спільного з колоніальним мисленням, притаманним представникам екзотичної літератури.

Однак, творчість Е. Гліссана іноді викликала і стримані, і досить негативні відгуки, спричинені своєрідним стилем письменника, надмірною складністю побудови творів, вигадливою мовою. Але Е. Гліссан прагнув висловитися, а не сподобатися, тому, використовуючи французьку мову, він створив стиль, завдяки якому міг краще передати власне сприйняття рідного острова. Він доклав багато зусиль для того, щоб автори з різних Антильських островів знали один одного і могли обмінюватися баченнями й ідеями; він був упевнений, що ментальна деколонізація Антил настане тоді, коли не буде кордонів між спільнотами Карибського басейну.

Діяльність Е. Гліссана не обмежувалася лише художньою творчістю, він був також одним із найвідоміших теоретиків самобутнісних пошуків у країнах “третього світу”. Гліссан сформулював і розвинув поняття *антильства*, виступивши проти концепції *негритюду*, популярної в середині ХХ ст. серед франкофонної інтелігенції африканського походження у самій Африці та у франкомовних країнах Карибського регіону.

Творчість Едуара Гліссана можна умовно поділити на три періоди з огляду на еволюцію світогляду митця й на переважання певної ключової концепції, яка зумовлювала ідейно-художні особливості його творів:

1) на ранньому етапі творчості – кінець 1940-х –1950-ті рр. – Гліссан поділяє принципи і постулати негритюду й активно долучається до діяльності його прихильників, які розглядали африканське коріння як єдину основу антильської ідентичності. У цей період антиколоніалізм є основною

темою творчості заангажованих французьких інтелектуалів африканського та антильського походження.

2) 1960-ті – 1980-ті рр. – поставивши під сумнів деякі парадигми «негрської творчості», Гліссан формулює власні ідеї стосовно специфічності антильської ідентичності й переносить пошуки коріння з Африки до Карибського регіону. Згідно з розробленими ним концепцією антильства і теорією креолізації необхідно відтворити правдиву історію Антиль задля формування колективної національної свідомості.

3) 1990-ті – 2011р. – Гліссан розвиває ідею єднання, що він його розуміє як встановлення взаємозв'язку свідомостей, багатогранних елементів різних культур. Проблеми заслання й відриву від коріння, які так турбували письменника в попередні десятиліття, поступаються місцем темі відкритої ідентичності. Відсутність вкорінення народу у землю, на якій той проживає, віднині розглядається Гліссаном не як завада самопізнанню, а, навпаки, як перевага громади, яка є, таким чином, відкритою для світу і готовою до єднання.

Концепції, розвинуті Едуаром Гліссаном, відіграли важливу роль у розвитку антильської літературно-суспільної думки. Він вважав хибною тенденцію шукати свою ідентичність поза межами острова через призму чужої культури. Його поетична мова є не лише інструментом його власного бачення світу, але й унікальним виразом антильської особистості. Переканання Гліссана значною мірою вплинули на спосіб мислення нового покоління антильських літераторів, спільною метою яких стало зображення своєрідності та різноманітності культури Карибських островів.

Творчий доробок Е. Гліссана широко вивчається науковцями не лише у Європі та Америці (К. Каваллеро [114], Б. Конор [130], М. Дель Фіоль [135], Дж. Сак [205], Ж. П. Маду [184], А. Д. Куртіус [133], К. Жісселз [169], А. Боре [107], І. Вінас дель Паласіо [208] та ін.), але також у країнах Північної Африки – Тунісі, Алжирі, Марокко, – де ідея боротьби проти колоніалізму і расизму, висловлена письменником, є дуже популярною. Адже

країни Магрибу довгий час були протекторатами Франції і також постраждали від нав'язаної нею політики асиміляції. Отже проблеми ідентичності, мови, відтворення правдивого минулого, які Гліссан піднімає у творах, є дуже актуальними для жителів цих країн, про що свідчить численність праць африканських науковців, присвячених творчості мартиніканського письменника (Н. Жерад [173], С. Злітні-Фітурі [209], А. Бен Байя [103], І. Моатамрі [190], А. Меддеб [187] та ін.).

Актуальність дисертаційного дослідження пояснюється інтересом сучасної науки до проблематики і художньо-ідейних особливостей постколоніальної літератури. Досі в українському літературознавстві не було системних праць, присвячених франкомовній літературі Карибського регіону, зокрема і художній спадщині Едуара Гліссана.

Зв'язок роботи з науковими програмами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі романської філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна в межах науково-дослідної теми «Типологія стилів і напрямів у літературному процесі» (держ. № 0115U004050 УкрІНТЕІ). Тему дисертації затверджено Вченою радою факультету іноземних мов ХНУ імені В. Н. Каразіна (протокол № 6 від 19 червня 2015 р.).

Мета дисертаційного дослідження полягає у комплексному аналізі проблематики мартиніканської та антильської самобутності, втіленої художньо-літературними засобами у творчості Едуара Гліссана.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких завдань:

- окреслити історико-культурні особливості розвитку франкомовної літератури Карибського басейну;
- визначити роль і місце творчості Едуара Гліссана в контексті вивчення франкомовної антильської літератури;
- виявити філософські ідеї автора на рівні проблематики творів;
- схарактеризувати своєрідність пейзажних образів як художніх констант творчості письменника;

- простежити художньо-стильові особливості творів Е. Гліссана;
- розкрити ідейно-художню концепцію і сюжетно-композиційну специфіку творів Е. Гліссана;
- проаналізувати осмислення Е. Гліссаном проблеми антильської ідентичності, що втілюється особливими творчими прийомами письменника.

Об'єктом дослідження є романи Едуара Гліссана «Ріка Лезарда» (*La Lézarde*, 1958), «Четверте століття» (*Le Quatrième siècle*, 1964), «Дім командора» (*La Case du commandeur*, 1981), «Махагоні» (*Mahagony*, 1987); поетичні збірки «Індії» (*Les Indes*, 1956), «Чорна сіль» (*Le Sel noir*, 1960), а також низка філософських есе, зокрема «Поетичний намір» (*L'Intention poétique*, 1969), «Антильський дискурс» (*Le Discours antillais*, 1981), «Поетика єднання» (*Poétique de la relation*, 1990).

Предметом дослідження є художньо-філософське осмислення Едуаром Гліссаном проблеми мартиніканської та антильської самобутності у вищезазначених творах.

Методологічні засади роботи. У роботі застосовано порівняльно-історичний метод, який дозволив простежити особливості розвитку франкомовної літератури Карибського регіону та у зіставленні творів Е. Гліссана з творчістю його сучасників встановити оригінальні зв'язки та виділити спільні тенденції у еволюції літературного процесу французьких Антиль. Враховуючи тісний зв'язок творчості Е. Гліссана з його власним життям, для аналізу формування філософсько-художньої концепції письменника було обрано біографічний метод. У дисертації застосовано також психоаналітичний, герменевтичний, нарративний підходи, теорію хронотопу, стилістичний аналіз, елементи міфокритики.

Теоретико-методологічну основу дослідження складають базові принципи порівняльно-історичного (О. Веселовський [16], О. Фрейденберг [84], В. Жирмунський [28]), біографічного (Ш. О. Сен-Бев [68]), герменевтичного (М. Гайдеггер [20; 21], В. Дільтей [25]), нарративного

методів (П. Рікер [36; 64; 65; 66]), теорії хронотопу (М. Бахтін [8]), стилістичного аналізу (В. Виноградов [17; 18]), міфокритичного літературознавства (М. Еліаде [27], Е. Мелетинський [52]). Аналіз психологічного аспекту творчості митця був проведений на основі доробку психоаналітичних праць (З. Фройд [85], К. Г. Юнг [95; 96], Ж. Лакан [43]). В основу поетикального аналізу текстів Е. Гліссана були покладені історико-літературні й теоретичні праці, присвячені франкомовній антильській літературі і, зокрема, творчості Е. Гліссана (І. Нікіфорова [56], Л. Сабба [203], М. Столяренко [73], М. Кутіліна [42], М. Конде [126], Р. Бартон [112], Ж. Андре [99], П. Хічкок [172], Ж. Елуа-Блезес [139] та ін.).

Наукова новизна дослідження визначається першою в українському літературознавстві системною працею, присвяченою творам представників франкомовної антильської літератури. Вперше у вітчизняному літературознавстві аналізуються не перекладені українською мовою твори Едуара Гліссана.

Практичне значення роботи полягає у введенні в український науковий дискурс творчості видатної постаті франкомовної антильської літератури – Едуара Гліссана. Результати дослідження можуть бути використані для укладання навчальних посібників і розробки навчальних курсів з історії світової літератури ХХ – початку ХХІ століття, історії франкомовної літератури ХХ – початку ХХІ століття у вищих та середніх навчальних закладах. Здобутки дисертаційної роботи можуть бути корисні для написання дипломних, магістерських і дисертаційних робіт, тематика яких пов'язана з історією франкомовної літератури ХХ – початку ХХІ ст., та під час підготовки до семінарів і наукових конференцій.

Особистий внесок здобувача. Текст дисертації, автореферат та всі опубліковані статті написані авторкою самостійно. Цитовані твори подані у перекладі здобувача, що разом з їх аналізом є складником філологічного вивчення тексту.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювалися на засіданнях кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, окремі аспекти викладено у виступах на міжнародних та Всеукраїнських наукових конференціях: I Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» (Харків, 2015), II Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (*“Горизонт очікування”*)» (Харків, 2016), Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту» (Херсон, 2016), IV Міжнародна наукова конференція «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації» (Івано-Франківськ, 2017), III Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (*„Екоцентризм: культура і природа”*)» (Харків, 2017), Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» (Львів, 2017), X Міжнародна конференція «Національна ідентичність в мові і культурі» (Київ, 2017), IV Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (*“Постколоніальні стратегії”*)» (Харків, 2018), II Міжнародна науково-практична конференція «Прикладні лінгвістичні дослідження в умовах міжкультурної комунікації» (Острог, 2018).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 9 статей, із них 6 надруковано у наукових фахових виданнях, що входять до переліку МОН України, 2 статті – у зарубіжних виданнях, 1 наукова публікація, яка додатково відображає наукові результати дисертації, а також 7 тез доповідей міжнародних та Всеукраїнських конференцій.

Структура та обсяг дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаної літератури (210 позицій) і додатків. Загальний обсяг дисертації становить 258 сторінок, із них 174 – основного тексту.

РОЗДІЛ І

ТВОРЧИСТЬ ЕДУАРА ГЛІССАНА В КОНТЕКСТІ ФРАНКОМОВНОЇ АНТИЛЬСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1.1. Історико-культурні особливості розвитку франкомовної літератури Карибського регіону

Літературний розвиток французьких Антиль – Мартиніки і Гваделупи – починається наприкінці ХІХ – початку ХХ ст.¹ Головним фактором спільності антильських франкомовних літератур були їхні генетичні зв'язки й контакти з французькою культурою та схожість історичного розвитку: довгий час вони мали статус французьких колоній. Тому у перші десятиліття існування антильська література перебувала під величезним впливом французької літературної традиції. Згідно з французькою колоніальною доктриною, населення завойованих Францією територій не мало власної культури і повинно було засвоювати культуру французьку [56, с. 381-383]. Така ідеологія згодом породила протест проти приниження населення карибських країн.

Центральним напрямом літературного розвитку Мартиніки і Гваделупи першої третини ХХ ст. була так звана екзотична поезія, представники якої орієнтувалися, головним чином, на творчість парнасців. Родоначальником цього напрямку вважають Даніеля Талі (Daniel Taly, 1879-1949), який оспівував красу антильської природи і відтворював її у досить стриманих образах, без зайвої емоційної окраски [56, с. 381-383]. Самі назви поетичних збірок Даніеля Талі свідчать про незмінність тематики його творчості: «Сад Тропіків» («Le Jardin des Tropiques»), «Морські й заморські пісні» («Chansons

¹ На Гаїті, що також належить до франкомовних країн Карибського регіону, виникнення літератури сталося на півстоліття раніше. Це було безпосередньо пов'язане з отриманням незалежності від Франції у 1804 році у результаті гаїтянської революції. З того часу країна розвивалася особливим шляхом, що зумовило значні відмінності між культурами Гаїті і решти карибських країн. Літературний розвиток Гаїті не розглядається у цьому дослідженні.

de mer et d'outre-mer»), «Пісні Атлантики» («Chants de l'Atlantique») і «Під небом тропіків» («Sous le ciel des Tropiques»). Талі поєднує описи тропічного раю із зображенням трагічних моментів антильської історії, якими він вважає не торгівлю людьми або рабство, як це згодом робитимуть поети 1930-40-х рр. – періоду антиколоніальної боротьби, а винищення колонізаторами індіанського населення Карибського регіону. Це зближує Талі з представниками іншого напрямку – регіоналістської поезії, яка є близькою екзотичній тенденції, але, окрім краси антильської природи, описує також місцеві звичаї, побут, народні традиції, що свідчить про становлення культурної самосвідомості. Поети-регіоналісти іноді навіть використовують креольську мову при написанні віршів. Найвідоміші представники цього напрямку – гваделупський поет Жільбер де Шамбертран (Gilbert de Chambertrand, 1890-1984) та мартиніканець Жільбер Грасіан (Gilbert Gratiant, 1895-1985) [203, с. 62] (*тут і далі переклад наш – Н. Путівцева*).

Пізніше, у 1930-х рр., коли ідея боротьби проти політики асиміляції досягає апогею, поети екзотичного і регіоналістського напрямів піддаються жорсткій критиці з боку прихильників відокремлення антильської літератури від французької традиції.

Прозаїчні твори літератур французьких Антил періоду кінця XIX – початку XX ст. були розраховані на смаки масового читача, насамперед європейського, і відносилися до регіоналістської або “дудуїстської” літератури (креольською мовою “дуду” – красунечка, молода зваблива жінка) [203, с. 17]. “Дудуїстська” література створювалася і самими антильцями, і ще частіше – європейськими місіонерами й мандрівниками, що відвідували Антили. Молода гарна мулатка зображувалася в ній беззахисною жертвою. Такі романи надавали ідеалістичну картину безтурботно-щасливого життя, близького до природи; блакитне небо, бірюзове море і кокосові пальми були їх незмінними атрибутами. Міфічний, екзотичний образ заморських територій, створений прихильниками регіоналістської літератури, не мав нічого спільного з історичними, політичними й

економічними реаліями цих островів. Були також романи, що описували життя багатих беке – білих поселенців – в епоху рабства, тобто такі собі історичні романи Антильських островів [56, с. 433].

Поява роману реалістичної спрямованості на Антилах пов'язана з ім'ям Рене Бонневілья (René Bonneville, 1871-1902) – білого креола, який був одружений з мулаткою. Романіст був родом з мартиніканського міста Сен-П'єр. Письменник зображує у творах антильське суспільство кінця XIX – початку XX століть, його побут, спосіб життя [97]. З 1897 по 1902 рр. Бонневіль опублікував 10 романів, а також антологію мартиніканських авторів «Квіти Антил» («Fleurs des Antilles»). Через літературну творчість письменник критикує звичаї колоніального суспільства, засуджує расову дискримінацію і моральне падіння білих креолів. У першому романі «Тріумф Еглантіни» («Le Triomphe d'Églantine», 1897) простежуються деякі автобіографічні риси, адже у творі йдеться про кохання білого креола Рауля до мулатки Еглантіни. Бонневіль аналізує типову структуру креольської родини, де співіснують, часто навіть не знаючи одна про одну, законна дружина і коханка-мулатка [56, с. 400]. Автор викриває лицемірство і фальш, притаманні білій аристократії французьких колоній. Критиці креольських звичаїв присвячені усі його романи, серед яких найвідомішими є «Кубинська діва» («La Vierge cubaine», 1897), «Заборонений плід» («Le Fruit défendu», 1899), «Ворожі сестри» («Les Soeurs ennemies», 1901) і «Любовна хвороба» («Le Mal d'amour», 1902) [203, с. 21].

Рене Бонневіль зробив вагомий внесок у літературний розвиток французьких Антил. Його твори допомагають краще розуміти політичну систему і соціальний устрій Мартиніки того часу, висвітлюють складні відносини всередині суспільства між білими креолами і “кольоровим” населенням. Успішна літературна кар'єра Бонневілья зненацька обірвалася через загибель письменника під час виверження вулкану Мон-Пеле 8 травня 1902 року. Це природне лихо стало справжньою трагедією в історії Мартиніки. Тоді загинули майже 30 000 осіб. За декілька хвилин вулкан

знищив місто Сен-П'єр – головний культурний, політичний і економічний центр Мартиніки, місто білих поселенців і символ французької присутності, який називали “Антильським Парижем”. Місто було майже повністю зруйноване і в подальшому вже не змогло відродитися як осередок культурного життя острова, який перемістився до адміністративного центру Мартиніки – м. Фор-де-Франс [203, с. 21].

На початку 1920-х років антило-гвіанський письменник Рене Маран (René Maran, 1887-1960) отримав престижну Гонкурівську премію за роман «Батуала» («Batouala», 1921) з підзаголовком «справжній негрський роман» [203, с. 51]. Як письменник Маран формується під впливом європейських літературних течій початку століття: у його творчості можна побачити риси і екзотичного і психологічного роману [56, с. 387].

Публікація роману спровокувала справжній скандал, адже автор виступав проти колоніалізму і водночас пропагував прийняття цієї системи. Така парадоксальна позиція пояснювалася походженням і насиченим життєвим шляхом письменника: він народився на Мартиніці, його батьки були родом з іншої французької колонії – Гвіани; після навчання він працював багато років у колоніальній адміністрації у Західній Африці [203, с. 51].

Маран написав роман за власними спостереженнями, розповівши про повсякденне життя і побут африканського племені, що проживало у колонії Убангі-Шарі. Твір передає роздуми старого вождя Батуали, який засуджує порядки, встановлені колоніальною владою. Йдеться також про приниження й експлуатацію європейцями чорношкірого населення Роман «Батуала» був заборонений в Африці, а Рене Марана змусили звільнитися з адміністрації колонії після публікації твору. Неоднозначно роман був сприйнятий і чорними інтелектуалами, які розкритикували опис Мараном життя і звичаїв жителів африканського поселення. Отже, роман нікого не залишив байдужим і викликав жваву полеміку [203, с. 51]. Рене Марана вважають провісником народження самобутньої антильської і африканської літератури, адже роман

«Батуала» він присвятив темі, яка пізніше фігуруватиме у творчості колоніальних письменників періоду підйому визвольної боротьби.

Переломний момент у розвитку франкомовної антильської літератури настав у 30-х роках ХХ століття. Перебуваючи під французьким впливом, майже стовідсоткове негритянське населення французьких Антиль тяжіло до “африканської батьківщини”: «у процесі колонізації корінне населення Карибського басейну було винищено і значною мірою замінено африканцями. Чорні інтелектуали з цих французьких карибських колоній почали визначати свою культурну ідентичність в історичних та культурних зв'язках з Африкою, а не з Францією» [73].

Культурні зв'язки антильських франкомовних країн (Мартиніки, Гваделупи, Гвіани, Гаїті) завжди були дуже тісними, а починаючи з 1930-х років, в епоху широкої консолідації народів чорної раси в боротьбі проти колоніального гніту, ще більше укріпилися. Їхня історія має багато спільного, що зумовлено статусом колоній, а з 1946 року – заморських департаментів Франції (крім Гаїті). З кінця ХІХ сторіччя, коли саме й розпочався літературний розвиток Мартиніки та Гваделупи, простежується спільність світоглядів антильських франкомовних письменників, яких об'єднували соціальні й культурні проблеми, насамперед протидія асиміляційній політиці, що породжувала у жителів заморських департаментів Франції комплекс меншовартості. У 30-х роках ХХ століття «основною метою антильської творчої інтелігенції стало розмежування з французькою літературною традицією шляхом звернення до африканського компоненту антильської культури» [56, с. 383].

У цей період у Парижі починають видаватися журнали, які відіграють значну роль у зміні світогляду чорношкірих людей і в еволюції образу негра: у 1927 році з'являється «Ля Воа де негр» («La Voix des nègres»), що дослівно перекладається з французької як “голос негрів”; за ним слідують «Ля Рас негр» (фр. «La Race nègre» – “негритянська раса”) та «Ля Ревю дю монд Нуар» (фр. «La Revue du monde Noir» – “журнал чорного світу”). Останній

був заснований у 1931 році мартиніканками Полетт і Джейн Нардаль (Paulette et Jane Nardal), гаїтянином Лео Сажу (Léo Sajous) та гваделупцем Ме Жан-Луї (Me Jean-Louis). Цей журнал виходив двома мовами – англійською та французькою – і мав на меті сприяти відродженню традиційних африканських цінностей та обговорювати різні теми, які стосувалися негрської цивілізації [203, с. 25].

Роком пізніше молоді мартиніканські поети Рене Меніль (René Ménil), Жюль-Марсель Монро (Jules-Marcel Monnerot) та Етьєн Леро (Étienne Léro) створюють журнал «Лежітім Дефанс» (фр. «Légitime Défense» – “законний захист”) [56, с. 387], де жорстко критикують клас креольської буржуазії, вихідцями з якого вони самі були. Автори приділяють велику увагу соціальній тематиці і намагаються розвінчати екзотичний образ жителів Антиль. У риторичі журналу відчувається вплив французьких сюрреалістів, якими захоплювалися автори видання. Через підривний характер статей «Лежітім Дефанс» був заборонений на вимогу Міністерства колоній Франції, але він зіграв важливу роль у народженні самобутньої антильської літератури.

У 1934 році антильські студенти, які навчаються у Парижі, засновують «Л’Етюд’ян мартініке» (фр. «L’Étudiant martiniquais» – “мартиніканський студент”), який згодом, через приєднання до роботи над журналом африканської молоді, буде перейменований у «Л’Етюд’ян нуар» (фр. «L’Étudiant noir» – “чорний студент”). Авторами видання були майбутні відомі поети й письменники чорного світу – мартиніканці Еме Сезер (Aimé Césaire) і Жільбер Грасіан (Gilbert Gratiant), сенегальці Леопольд Седар Сенгор (Léopold Sédar Senghor) і Біраго Діоп (Birago Diop), гвіанець Леон-Гонтран Дамас (Léon-Gontran Damas). Вони замислюються над гострими соціальними проблемами сучасності, закликають протистояти політиці асиміляції, вперше намагаються визначити “негрську сутність”. Через брак фінансування публікація «Л’Етюд’ян нуар» була перервана у 1936 році. З 1941 по 1945 рр. видається журнал «Тропік» («Tropiques»), заснований Еме

Сезером і Рене Менілем, у якому продовжується осмислення антильської ідентичності, розпочате у «Лежітім Дефанс» і у «Л'Етюд'ян нуар» [203, с. 26].

Після Другої світової війни змінюється загальна політична ситуація, в колоніях назріває жага до радикальних змін, а у Франції з'являється журнал і видавництво «Презанс африкен» (фр. «Présence africaine» – “африканська присутність”), що друкує твори чорних письменників усіх французьких колоній, і цими митцями цікавляться авторитетні французькі видавництва; помітно збільшується число літераторів і в африканських, і в антильських колоніях [56, с. 436].

«Прагнення метрополії позбавити афро-карибців власної культурної індивідуальності [...] було причиною для перших проявів негритюду» [73]. Саме у Парижі, у колі чорних студентів та інтелектуалів із франкомовних антильських і африканських країн зароджується цей важливий за своїми суспільними і літературними наслідками рух. Родоначальниками негритюду (фр. – «négritude») вважаються вже згадані вище Еме Сезер, Леопольд Седар Сенгор, який стане у 1960 році першим президентом Сенегалу, і Леон-Гонтран Дамас.

Згодом негритюд став «ідеологічною концепцією національно-культурної відрубності, що набула поширення в ряді країн тропічної Африки, переважно франкомовних. Виникла як природна реакція негро-африканських народів на колоніальне гноблення й расову дискримінацію. Була своєрідним протестом проти європоцентристських теорій, що надавали Європі пріоритет у створенні духовних цінностей, формою утвердження самобутності африканських культур» [77, с. 475]. У сфері літературної творчості ідеї негритюду переважно відбилися в поезії, але також у прозі і драматургії франкомовних островів Карибського басейну і країн Західної та Центральної Африки.

Еме Сезер вперше використав новий термін у поемі «Щоденник повернення в рідну країну» («Cahier d'un retour au pays natal»), яка була

опублікована у серпні 1939 р. в Парижі [56, с. 388]. Слово “негритюд” тут зустрічається багато разів і метафорично характеризує самовідчуття автора – носія негрської сутності. За своїм змістом – це політична й ідеологічна поема, класичний зразок літератури деколонізації.

Як зазначає М. Кутіліна, ця поема – «і приватна історія Сезера, і узагальнена історія мартиніканської молоді, яка отримала освіту у Франції. У той же час рідний острів для поета не є відокремленим від інших Карибських островів, адже, окрім географічного положення, культури, ці острови мають спільну історію і долю. [...] Поет спирається на французьких парнасців і використовує яскраву [...] образність, яку можна порівняти з поезією Ш. Леконта де Ліля і Ж.-М. де Ередіа. Водночас поет спирається на Лотреамона, Рембо, сюрреалістів, чий досвід нехтували антильські регіоналісти» [42, с. 142].

Засновник сюрреалізму Андре Бретон високо оцінив поему Сезера. Перебуваючи на Мартиніці під час Другої світової війни, він випадково натрапив в одній крамниці на «Щоденник повернення в рідну країну» і був вражений силою поезії Сезера. Бретон назвав поему «великою ліричною миттю сучасності». Л. Сабба дає захопливий відгук митця: «Слово Еме Сезера прекрасне, як повітря, що народжується [...]. Еме Сезер – чорношкіра людина, але не просто чорношкіра, а людина, яка висловлює питання, тривоги, надії й захоплення, і яка все більше уособлює для мене прототип людської гідності» [203, с. 34]. У 1947 році вийшло повне видання поеми з передмовою Андре Бретона.

Еме Сезер і досі залишається найвідомішим й найвидатнішим представником франкомовної літератури Карибського басейну. Завдяки Сезеру антильська література отримала інший напрям розвитку у 1940-х роках: на зміну олександрійському віршу, який був притаманний екзотичній і регіоналістській поезії, приходять верлібр, який дозволяє поетам краще передати власний світогляд. Якщо до оформлення концепції негритюду антильці значною мірою наслідували парнасців і символістів – Лотреамона,

Маларме, Рембо, Клоделя, то, починаючи з 1940-х рр., антильська література виявляє вплив сюрреалістської естетики. Представники франкомовної літератури Карибського регіону «почали вбирати ідеї сюрреалізму, перебуваючи в інтелектуальній атмосфері тієї епохи. Немає підстав говорити про сюрреалістичну основу всіх поетів негритюду, проте слова Сезера про напередвизначеність його шляху з моменту зустрічі з Бретоном є ключовими для розуміння його поетичної еволюції. Три збірки віршів Сезера – «Чудова зброя» («Les Armes miraculeuses», 1946), «Сонце з перерізаним горлом» («Soleil sou couré», 1948), «Загублене тіло» («Corps perdu», 1949), – які вважаються вершиною його творчості, виходять під безпосереднім впливом сюрреалізму» [73].

Одним з найяскравіших представників поезії негритюду є мартиніканець Жорж Депорт (Georges Desportes, 1921-2016). Він був другом Еме Сезера, зустрічався з Леопольдом Седаром Сенгором, Леоном-Гонтраном Дамасом та Андре Бретоном. Депорт був не лише поетом, а також романістом, есеїстом, літературним критиком і драматургом. У поетичній творчості він використовував досвід сюрреалізму, що надавало його віршам внутрішньої експресії і яскравої образності. У 1956 році вийшла його збірка «Впевненою ходою» («Les Marches Souveraines»), пізніше – «Під пильним оком сонця» («Sous l'oeil fixe du soleil», 1961), а збірка «Такий вже він, наш острів» («Cette île qui est la nôtre») була опублікована у 1973 році у Монреалі. Вірші Депорта вирізнялися особливою трагічною тональністю і гіркою іронією. Центральною темою його поезії було осмислення антильської історії [56, с. 425].

Поезія негритюду набула широкого розвитку у період з кінця 1940-х до початку 1960-х рр. Вона була дуже різноманітною, адже засновники негритюду не мали на меті створення єдиного естетичного канону. Це була заангажована поезія, спрямована на боротьбу проти політики асиміляції. Загалом, епоха негритюду позитивно вплинула на розвиток франкомовної антильської поезії, яка у цей період вперше вийшла на міжнародний рівень.

У 40-х роках ХХ століття поновлюється тенденція розвитку роману Мартиніки до освоєння реального життя острова – відтворення місцевих звичаїв, народної мови, опис повсякденного життя, – яка намітилася на рубежі ХІХ-ХХ ст. і була перервана у 1902 році через руйнування міста Сен-П'єр.

Найпомітніше явище франкомовної антильської прози 1940-х років – творчість Жозефа Зобеля (Joseph Zobel, 1915-2006), першого автора, який звернувся до теми життя негрських низів [97]. Роман «Д'ябла» («Diab'la») Зобель написав у 1942 році, але чиновники уряду Віші заборонили книгу, яка містила підривні, з їхньої точки зору, ідеї і критику політичної, соціальної й економічної системи, запровадженої Францією і її колоніальною адміністрацією. Роман вийшов у Парижі допіру після закінчення війни [56, с. 438]. Д'ябла – ім'я чорношкірого чоловіка, який оселяється серед рибаків і закликає їх обробляти землю разом з ним. Він переконаний, що земля повинна належати не білим поселенцям, а тим, хто її обробляє. Люди підтримують його і долучаються до нього у праці на землі, сподіваючись, що згодом це надасть їм право нею володіти.

У 1950 році був опублікований другий роман Жозефа Зобеля, написаний ним ще наприкінці 1940-х років, – «Вулиця негрських хатин» («La Rue Cases-Nègres»), за який автор отримав премію «La Gazette des Lecteurs». Згодом роман був екранізований французьким режисером Езаном Палсі, фільм здобув «Срібного лева» на Венеційському кінофестивалі у 1982 році. [203, с. 22]. Автобіографічний роман розповідає про жителів невеликого антильського села, що заробляють на життя важкою працею на плантації цукрової тростини. Дія роману розгортається у 30-х роках ХХ століття. Головний герой – хлопчик на ім'я Жозе, що постійно супроводжує на плантацію свою бабусю Тіну, жінку з сильним характером, вольову й щирю – архетип антильської жінки. Хлопчик рано пізнає недоліки колоніального суспільства, сповненого несправедливості й лицемірства. Аби вирватися зі злиднів, він вирішує стати першим учнем у школі, отримати державну

стипендію і продовжити навчання у Фор-де-Франсі, столиці Мартиніки. Він розуміє, що це дозволить йому долучитися до світу “білих” і покращити своє соціальне становище.

Серед найвідоміших романів Зобеля варто згадати також «Нерухомі дні» («Les Jours immobiles», 1946) і «Свято у Парижі» («La Fête à Paris», 1952). В усіх творах Зобель зображує маленький світ простих антильських людей – торговців, рибалок, селян, які, незважаючи на важку працю, вміють радіти життю і зберігають почуття власної гідності. Автор описує їх побут і звичаї, оспівує душу антильського народу [203, с. 22].

На початку 1950-х років Жозеф Зобель відправився допомагати африканським країнам у боротьбі за незалежність. З 1957 року він жив і працював у Сенегалі, а у 1978 році, після виходу на пенсію, оселився на півдні Франції. Художні принципи Зобеля не знайшли спадкоємців на батьківщині [56, с. 439]. Сьогодні романи Жозефа Зобеля розглядаються, як класика мартиніканської літератури.

У 1953 році виходить роман Леонара Сенвіля (Léonard Sainville, 1910-1977) «У надрах міста» («Au fond du bourg») – роман соціальної спрямованості, який зображує заворушення працівників у вигаданій антильській країні Тропіканії, де багаті землевласники збираються закрити найбільшу фабрику. Роман не мав великого успіху, і сам Сенвіль невдовзі зійшов з літературної арени [56, с. 440].

Наприкінці 1940-х років заявила про себе мартиніканська письменниця Майотт Капесія (Mayotte Capécia, 1928-1953). У 1948 році у Парижі вийшов її перший роман «Я мартиніканка» («Je suis Martiniquaise»), що містив автобіографічні елементи. У романі розкривається психологія антильської жінки-мулатки, що відчуває потяг до білого чоловіка насамперед через колір його шкіри, бажаючи покращити кров своїх нащадків. У 1950 році був опублікований ще один роман Майотт Капесія «Біла негритьянка» («La Négrresse blanche»), у якому письменниця засуджує політику асиміляції, що призводить до деформації психіки асимільованих людей [56, с. 437].

Слід зауважити, що для жінок-письменниць заморських департаментів Франції літературна творчість була, ще більше, ніж для чоловіків, засобом виразу непокори й бунтарства. Але, незважаючи на те, що на французьких Антилах жінка завжди займала центральне місце, була основою родини і суспільства, лише у 1970-х роках представниці прекрасної статі змогли знайти своє місце в антильській літературі і заявити про жіночу креольську сутність за межами Карибського регіону.

Найвидатнішою франкомовною антильською письменницею є гваделупка Маріз Конде (Maryse Condé, народ. у 1937 році), яка розпочала свою кар'єру з публікації есе, присвячених міркуванням про розвиток усної літературної традиції на Мартиніці та на Гваделупі – «Культура невільника» («La Civilisation du bossale», 1978), а також ролі жінок в антильській літературі – «La Parole des femmes» («Слово жінок», 1979) [203, с. 67].

Водночас Конде дебютувала як романістка, опублікувавши романи «Еремахонон. В очікуванні щастя» («Heremakhonon. En attendant le bonheur», 1976) і «Сезон у Ріаті» («Une saison à Rihata», 1981). Обидва романи мають автобіографічні риси, адже розповідають історії жінок, які приїхали з Гваделупи до Африки у пошуках ідентичності, проте відчули себе там чужими і зрозуміли, наскільки сильними були ментальні відмінності між антильцями і африканцями. Сама Маріз Конде пройшла подібний шлях: у 1958 році вона вийшла заміж за гвінейського актора і поїхала з ним жити до Африки. Проте їхній шлюб протривав недовго, до невдалого сімейного життя додалися ще й політичні переслідування, і Конде залишила Африку й оселилася у Франції [203, с. 67].

Досвід життя на континенті предків дозволив їй побачити, наскільки різними були проблеми й інтереси африканського й антильського суспільств, наскільки це заперечувало ідеї негритюду. Але у літературній творчості вона часто зверталася до теми африканської цивілізації, віддаючи, таким чином, шану своєму корінню. Найвідомішим твором письменниці вважається роман-епопея «Сегу» («Ségou», 1984-1985) – сімейна сага, дія якої розгортається на

території сучасної Республіки Малі у королівстві народу бамбара і у якій описується історія однієї знатної родини у чотирьох поколіннях. Роману притаманні глибокий психологізм у зображенні поведінки персонажів, історична правдивість, наявність цікавої інтриги; все це сприяло величезному успіху твору як у Франції, так і за її межами [56, с. 446-447].

Відтоді переконана, що особистість ґрунтується насамперед на індивідуальній історії, а не на колективній, Маріз Конде звертається до Північної Америки, залишаючись відданою жанру історичного роману: «Я, Тітуба, чорна чаклунка з Салема» («Moi, Tituba, sorcière noire de Salem») був опублікований у 1986 році і показав інтерес автора до Сполучених Штатів Америки. Авторка спирається на історичний факт, що підтверджують архівні документи. Життя Тітуби наповнене трагічними подіями, починаючи зі зґвалтування матері під час перевезення до Америки і закінчуючи звинуваченням у чаклунстві [127]. Персонаж дійсно існував і фігурував серед підсудних відомого процесу над чаклунами, який відбувався в Салемі, містечку штату Массачусетс, у 1692 р. Маріз Конде уникає терміну “рабиня” у назві роману, використовуючи замість нього “чаклунку”, від імені якої автор веде свою розповідь. Письменниця виділяє займенник “я”, посилений за допомогою власної назви, і таким чином підкреслює протест оповідачки, яка прагне повідомити про численні приниження та звинувачення, що вона їх зазнала [124].

Письменниця гваделупського походження Симона Шварц-Барт (Simone Schwartz-Bart, народ. у 1938 р.) завоювала популярність завдяки роману «Дощ і вітер на Телумі-Чудодії» («Pluie et Vent sur Telumee Miracle», 1972), який і сьогодні розглядається як шедевр франкомовної карибської літератури. Роман мав великий успіх і отримав Гран-Прі читачок журналу «Elle». У цьому творі Симона Шварц-Барт символічно зображує долю антильських жінок на прикладі однієї родини – нащадків африканських рабів [203, с. 68]. Втопившись від принижень і зневаги, через які доводилося пройти майже усім чорношкірим жінкам на Антилах, головна героїня роману

– гваделупська селянка на ім'я Телуме – висловлює протест проти такого стану речей і розпочинає свій шлях до успіху і щастя.

У романі Шварц-Барт «Ті Жан Горизонт» («Ti Jean l'Horizon», 1979) основним персонажем є Ті Жан – центральна фігура антильських казок і легенд. Наділивши Ті Жана чудодійними здібностями, письменниця переносить його на африканський континент, на землі пращурів: проблему пошуку коріння і дослідження своєї ідентичності письменниця пов'язує з Африкою [203, с. 68]. Це зумовлено впливом концепції негритюду, хоча той вже значно втратив свою популярність у період 1970-х рр., коли був написаний роман Симони Шварц-Барт.

У середині 1960-х років, після проголошення незалежності африканських країн, негритюд втратив свою актуальність. Антильські письменники чорної раси усвідомили неможливість повернення до африканських джерел, оскільки після того, як антильці почали відвідувати Африку, практична здійсненність карибської інтеграції з африканським суспільством була поставлена під питання. Як наслідок, у 1960-х роках негритюд поступається місцем іншим ідеологічним концепціям [73].

У цей період деякі представники мартиніканської інтелігенції починають по-новому розглядати антильську самобутність. На відміну від негритюду, який робив акцент на африканських джерелах карибської культури, вони підкреслюють багатогранність основних елементів специфічної культурної конфігурації Антильських островів, яку вони починають визначати терміном «антильство» («antillanité»).

Один з провісників антильства, мартиніканський філософ та есеїст Рене Меніль (René Ménil, 1907-2004), редактор «Лежітім Дефанс» та співзасновник журналу «Тропік», вперше сформулював ідею антильської специфічності у статті «Проблеми антильської культури» («Problèmes de la culture antillaise») у 1964 році. Меніль стверджував, що франко-антильська культура не була ані африканською, ані китайською, ані індуською, ані навіть французькою, а була просто антильською; що протягом історії ці елементи,

які були принесені з усіх куточків планети, поєднались у синкретичний спосіб, щоб призвести до нового, оригінального результату: «Жодна культура жодного народу не є казковим даром небес, жодна культура не сформувалась у закритій посудині, за один день, не переживши контактів та конфліктів народів, рас та культур» [189, с. 33].

Термін «антильство» був запроваджений мартиніканським поетом, філософом, есеїстом, романістом та драматургом Едуаром Гліссаном. У другій половині 1960-х років антильство стало політичною та літературною течією, що мала за мету визначити своєрідну антильську самобутність та, підкреслюючи відмінності від негритюду, спиралася не лише на етнічні або культурні елементи [100].

Слід зазначити, що ідеї Гліссана значною мірою сприяли появі руху креольства (*créolité*) наприкінці 1980-х років на франкомовних Антильських островах. Автори маніфесту «Похвала креольству» («*Éloge de la créolité*») – мартиніканці Патрік Шамуазо (Patrick Chamoiseau, народ. у 1953 році), Рафаель Конф'ян (Raphaël Confiant, народ. у 1951 році) і Жан Бернабе (Jean Bernabé, 1942-2017), визнавши провідну роль Еме Сезера у розвитку національної свідомості антильців, стали прихильниками цієї нової концепції, згідно з якою центральним ядром антильської ідентичності є саме її багатогранність як наслідок присутності різних культур у карибському світі [104].

Креольство було сприйнято неоднозначно: прибічники негритюду ставилися до нього досить вороже; вони звинувачували засновників нової течії у зраді Африки, у відмові від власного коріння. Антильство виявилось, звичайно, ближчим до ідей нового руху, проте були деякі розбіжності між прихильниками антильства і креольства. Вони відображали зміну орієнтації антильської літератури: концепція антильства, яка утвердилася в період боротьби за звільнення антильської літератури від французького впливу і набула політичного звучання у 1960-х рр., поступово здає свої позиції у 1980-х рр., коли після протистояння антильських письменників західному

світу в їх середовищі намічаються спроби вписати, за допомогою концепції креольства, етнокультурну історію антильських країн у загальну історію Нового Світу [132].

Представники руху креольства вважали себе духовними спадкоємцями Едуара Гліссана, який був першим, хто розробив філософську концепцію креолізації, визначивши цей процес як «постійне культурне та лінгвістичне взаємопроникнення». Їх світогляд базується на міркуваннях про складну історію Антиль, на переплетіннях антильської культури з культурами різних народів, які з різних причин опинилися на території цих островів [132]. Злиття різних культур, декількох мов та релігій породжує мозаїку, яка складається з безлічі шматочків, примхливо поєднаних. Креольська свідомість спирається на цю хаотичну конфігурацію. Прихильники креольства відкидають ідею одиничності, однобокості та виступають за культурну різноманітність та багатомовність. Вони заявляють, що антильці не є ні європейцями, ні американцями, ні африканцями. Їхня множинність має бути визнана та прийнята. Вони називають себе креолами, і це їхня внутрішня позиція, своєрідна ментальна оболонка, в центрі якої вони прагнуть збудувати антильський світ, який гармонійно співіснував би з усіма країнами [203, с. 58-59].

Літературний рух креольства сприяв підйому франкомовної антильської літератури і відзначився творами, які були визнані у Франції й мали успіх в усьому франкофонному світі й навіть за його межами. У листопаді 1992 року Патрік Шамуазо отримав Гонкурівську премію за роман «Тексако» («Техасо»), ставши, таким чином, другим, після Рене Марана, антильським письменником, який отримав цю почесну винагороду. У романі йдеться про життя у бідному кварталі Фор-де-Франс, який називають Тексако. Описуючи шлях головної героїні – Марі-Софі Лабор'є – Шамуазо розповідає про розчарування, зневіру й надії, пережиті мартиніканським народом; про боротьбу, яку довелося вести багато років, щоб відстояти право на власні звичаї і традиції та знайти своє місце у цій маленькій країні [119].

Рафаель Конф'ян, розпочавши літературну кар'єру у 1970-х роках, понад десять років писав і публікував книги креольською мовою, але справжній успіх прийшов до нього у 1988 році, коли вийшов його роман «Негр і адмірал» («Le Nègre et l'Amiral»), написаний французькою мовою, у якому йшлося про події на Антильських островах під час Другої світової війни. Наступні романи «Вода для кави» («Eau de café», 1991) та «Алея зітхань» («L'Allée des Soupirs», 1994) були високо оцінені критикою й читачами [132]. Роман «Вода для кави» був нагороджений премією «Листопад» (Prix Novembre, 1991) – французькою літературною премією, заснованою у 1989 році підприємцем Мішелем Деннері на противагу Гонкурівській премії. У 2010 році роман Конф'яна «Готель задоволення» отримав премію Французької Агенції з розвитку (Prix de l'Agence Française de Développement).

З 2013 року Рафаель Конф'ян обіймає посаду декана факультету філології та гуманітарних наук Університету Антильських островів і Гвіани.

Представники креольства прагнули надати змогу зазвучати голосу народу, дати слово, аби бути почутими, тим, хто ніколи не мав такої можливості. Креольські літературні твори спираються на усну мову, в них звучить голос креольського казкаря. Література приймає подобу традиційної казки, у якій відлунює голос тих, кого досі ніколи не чули й не визнавали [132].

Рух креольства став переломним моментом як у філософській думці, так і у літературній творчості представників французьких Антиль. Він спонукав антильських письменників кінця ХХ – початку ХХІ ст. переосмислити проблему самобутності у рамках цього нового підходу, з урахуванням історичних, культурних і лінгвістичних особливостей Карибського регіону.

1.2. Осмислення здобутків Е. Гліссана у літературознавстві

Усі романи Гліссана – «Ріка Лезарда», «Четверте століття», «Мальмор», «Дім командора», «Махагоні», «Всесвіт», «Сарторіус», «Ормерод» – пов'язані між собою й присвячені відтворенню власної історії та пошуку антильської ідентичності. Жан-Луї Жубер, професор університету Париж-ХІІІ, зазначає: «Творчість Гліссана може бути визначена як група островів, текстовий архіпелаг, де твори поєднуються, переплітаються один з одним, де вдало застосовується метисація літературних жанрів» [174, с. 14].

Уже перший роман Гліссана «Ріка Лезарда» спровокував жваву полеміку у французьких літературних колах – більшу, ніж будь-який інший з його творів, – а після отримання ним почесної премії Ренодо взагалі викликав дуже бурхливу реакцію з боку критиків і журналістів. Вважаємо за доцільне проаналізувати різні відгуки на роман після вручення у 1958 році премії молодому антильському письменнику, які зібрала мартиніканська дослідниця творчості Гліссана Ж. Елуа-Блезес [139]:

Жак Шессе з «Газет де Лозан е Журналь Свіс» зазначив: «Едуар Гліссан, поет, належить до невеликого числа письменників, які вже декілька років змінюють роман, ставлять під сумнів його форму, структуру і саме поняття роману. [...] Гліссан зробив з «Ріки Лезарди» прекрасну епопею, поему, яка є водночас методичною, точною оповіддю і сонячним співом». [...] Лезарда – це проста й чиста книга, справжній шедевр, сповнений людської величі і героїзму».

Клод-Едмонд Маньї з журналу «Експрес» писав, що Гліссан «зміг втілити в індивідуальній історії драму народження народу і, можливо, цілої раси».

Гастон Пікар, один з членів журі «Ренодо», пояснював вручення премії Гліссанові наступним чином: «[...] Ми нагородили «Ріку Лезарду» за її поетичний, історичний і гуманний характер. У нас було багато добрих

романів, але ми хотіли насамперед віддати шану письменнику, який подає надію».

Клод Руа з газети «Ліберасьйон» також залишив схвальний відгук на роман: «Члени журі премії «Ренодо» віддали перевагу роману «Ріка Лезарда» Едуара Гліссана. [...] Едуар Гліссан оспівує молодість, юнацький порив, нестримний запал [революції]. [...] Звичайно, це роман поета, але поета, який не лише прислухається до великого антильського лісу, [...] шепоту ріки, але також і до серця солідарних народів».

Проте у деяких літературознавців роман викликав багато запитань. Наприклад, Андре Вурмсер з журналу «Ле Летр Франсез» писав: «Чому одразу не сказати нам де, хто, коли, чому і як? Чому не назвати своїми іменами Мартиніку і комуністичну партію...? Навіщо це зловживання дужками?»

Були навіть і різкі, негативні відгуки, спричинені надмірною складністю побудови твору, відсутністю хронологічної послідовності подій. Так, Жан д'Ормессон з журналу «Ар» зазначив: «Історія про острови, цукрову тростину, сонце, добрі почуття, обдуманий бунт, повернення до джерел, вогняні дерева, хаотичні картини і занадто насичена мова. Одним словом, це приголомшує. [...] Якщо я правильно зрозумів, [персонажі] відчайдушно борються [...] проти чогось незрозумілого, що могло би бути фашизмом. [...] Можу побитися об заклад, що через десять років читач «Ріки Лезарди» буде плакати від сміху, якщо ще раніше він не помре від нудьги».

Робер Кемпс з «Ле Нувель літерер» висловився ще різкіше: «Щодо членів журі премії Ренодо, які нагородили «Ріку Лезарду» Едуара Гліссана, мартиніканця, мені здається, що їх охопив колективний приступ божевілля вуду... Це непроникна книга, ще більш непрохідна, ніж поле цукрової тростини; після її прочитання відчуваєшся спантеличеним, виснаженим, розгубленим, бо нічого не зрозумів, хоча сюжет є дуже сухим. [...] На мій погляд, це не що інше, як мимовільна карикатура тропічної поезії. Тут є надмірна претензійність, якісь надумані пошуки і надзвичайна віртуозність у

створенні складного з простого, заплутаного з ясного [...] Принаймні я відчуваю себе знесиленим, спустошеним після читання роману; і мені потрібен день постільного режиму, щоб відновити свої сили...»

Негативний відгук залишив і Жак Вальмон з «Аспе де ла Франс»: « [...] Премію Теофраста Ренодо присудили книжці, яку неможливо читати. [...] Роман Едуара Гліссана занадто погано побудований, щоб спонукати читача зацікавитися долею цих нещасних [мартиніканців]». Вальмон наголошував, що роман Гліссана непослідовний і заплутаний, написаний з пафосом і фальшивим ліризмом, сповнений незрозумілого символізму, його персонажі перебувають, наче у тумані, вони такі говірки і неточні, що треба мати неабияку завзятість і наполегливість, щоб дійти до розв'язки.

П'єр де Гранпре з «Ле деуар» подав розгорнуту рецензію на роман, у якій засудив занадто складний стиль твору: « «Ріка Лезарда» – це роман, написаний у поетичному стилі, але у дуже заплутаний, нестримний, розгнуданий спосіб. Франкомовний читач, звиклий до французької літературної традиції, пам'ятаючи про класичні вимоги простоти, чіткості, ясності, може не сприйняти потік слів і алегорій, якими автор намагається затопити його розум. Багато авторитетних критиків відмовилися позитивно оцінити будь-що у романі Едуара Гліссана [...]».

Критик зауважив, що автор прагнув створити стиль, який підходив саме його меті – дати можливість почути особливий мартиніканський голос. Але, на його думку, треба було докладати зусиль під час читання, щоб зрозуміти намір автора: передати через французькі слова те, що приховується у глибині антильської душі, те, що рухається у надрах негритюду, сповненого хвилювання і жаги до людського визнання. П'єр де Гранпре називає трагедію переходу від оманливого “щастя” брехні і легенд до гіркого, мужнього прозріння колективним шляхом, який символічно втілюється в інтризі «Ріки Лезарди». Проте він підкреслює, що численні еліпсиси, алегорії, які зливаються одна з одною, вимагають повільного, вдумливого читання, яке ускладнюється, з іншого боку, надмірною

розмитістю думки, нудними повторюваннями, великою кількістю дужок, різноманітних міркувань і недоречних картин, а постійні стилістичні експерименти і повсюдне застосування символів безупинно створюють відстань між романістом і його персонажами, що суперечить законам жанру.

Отже, більшість критиків очікували від роману, написаного мартиніканським письменником, простого, навіть наївного стилю, притаманного екзотичній літературі. Адже автор походив з однієї з французьких колоній, де вже багато років наполегливо проводилася політика асиміляції, і, у їхньому розумінні, він повинен був засвоїти нав'язану доктрину і додержуватись класичних вимог до структури, мови і стилю. Замість цього вони побачили твір, який викликав їх розгубленість і замішання через незвичну структуру, вигадливий стиль, ліричну мову. Це пояснює негативну оцінку з боку деяких літературних критиків і журналістів, які залишили у відгуках до роману такі зневажливі епітети, як «незрозумілий», «заплутаний», «погано побудований», «пафосний» тощо, а дехто навіть назвав його «карикатурою тропічної поезії». Вочевидь, частина критиків не були готові прийняти естетичний вибір Гліссана. Однак інші добре зрозуміли, що автор відмовився від наївної простоти оповіді, бо мав на меті достовірно змалювати антильську реальність, а не задовольнити смаки масового читача, зобразивши лише екзотичну складову. Гліссан прагнув висловитися, а не сподобатися, тому, використовуючи французьку мову, він створив стиль, завдяки якому міг краще передати своє ставлення до рідного острова.

Розгубленість критиків була обумовлена насамперед тим, що Гліссан писав не як француз, а як латиноамериканець, адже молодий письменник мав власне розуміння культурно-цивілізаційної природи Латинської Америки, яке суттєво відрізнялось від західноєвропейського сприйняття. Як і для інших представників латиноамериканської літератури, для Гліссана велике значення мали автохтонна і метисна складові, які зіграли значну роль у процесі формування самосвідомості жителів Карибського регіону. Якщо в

основному масиві (іспансько- й португальськомовному) латиноамериканської літератури у центр уваги висувався автохтонний метис – індіанець, то основною фігурою творчості Гліссана є чорношкірий житель Антиль – нащадок африканських рабів, – якого треба спонукати до переосмислення історії, усвідомлення власної специфічності, сприйняття себе як носія нової ментальності, яка не є ані африканською, ані європейською. Гліссан розглядав рідний острів як самостійний, особливий світ, що було притаманно більшості діячів культури Латинської Америки у ставленні до свого континента.

Схвальний, навіть захоплений відгук на творчі здобутки Гліссана дає К. Жісселз, дослідниця франкомовної постколоніальної літератури з університету Антверпена: «Ми бачимо початок блискучої кар’єри Гліссана: він нещодавно отримав премію Ренодо за перший роман «Ріка Лезарда» і має вже декілька поетичних збірок («Індії», «Чорна сіль»), а також першу «колекцію» коментарів, присвячених видатним особистостям – «Поетичний намір» (1956). Починаючи з цього періоду, Гліссан здобув репутацію продуктивного автора, дуже вимогливого до себе есеїста, поета, драматурга, який прагнув пересягнути бар’єри і скасувати ізолюваність і роз’єднаність [...], коли кожний острів підпорядковувався своїй метрополії – те, що він називав «балканізацією» [...]. Гліссан доклав багато зусиль для того, щоб автори з різних Антильських островів знали один одного і могли обмінюватися баченнями й ідеями; він був упевнений, що ментальна деколонізація Антиль настане тоді, коли не буде кордонів і стін між спільнотами Карибського басейну. Гліссан боровся через творчість, насамперед через три фундаментальні есе – «Антильський дискурс» (1981), «Поетика єднання» (1990) і «Договір Все-світу» (1997) – за те, щоб антильські народи розірвали пуповину, яка з’єднувала їх з «матерями-батьківщинами». Окрім того, Гліссан ніколи не упускав з уваги проблему «африканської діаспори», яка була, на жаль, одним з багатьох феноменів подвійної втрати (просторової і часової)» [169, с. 74].

Ліз Говен, дослідниця творчості Гліссана, характеризує його як «романіста, який розширив межі жанру завдяки постійному оновленню форми текстів [...], текстів, що мали роз'яснити неможливе, вирішити протиріччя, розкрити таємниці історії, «витягти їх на поверхню». Проте він не пропонував негайного вирішення проблем, натомість звертався до уявного, фантазійного, щоб вигадати нові засоби вираження світогляду» [153, с. 7]. Дослідниця підкреслює також важливість філософських концептів, розроблених Гліссаном: «Як есеїст, він запровадив концепти – описуючи їх у численних есе, від «Сонця свідомості» до «Філософії єднання», і насамперед у його найвідомішій праці «Антильський дискурс», – які спонукали замислюватися його сучасників з різних сфер діяльності. Справді, чи можливо уявити світ без таких необхідних концептів, як креолізація [...], яка лежить в основі того, що Гліссан називає Єднанням...» [153, с. 7-8].

А. Д. Куртіус, професор університету штату Айова, теж звертає увагу на значущість концепції креолізації: «Креолізація, яка характеризує відмінності або «*cierta manera*» Антиль, є дуже сприятливою парадигмою для встановлення зв'язків між високою і маргінальною культурами Карибського регіону, але насамперед, для розробки теоретичних методів, завдяки яким можливо буде створити динаміку взаємодії для літературної і культурної критики за межами Карибського басейну» [133, с. 72].

М. Столяренко у статті «Негритюд як пошук самобутності у франкомовній літературі Карибських островів» називає Гліссана «найвпливовішим після Сезера мартиніканським письменником» [73]. Згадуючи про теорію антильства, розроблену Гліссаном, авторка зазначає, що «хоча спогади минулих поколінь рабів є важливою темою у творах Гліссана, але не основні в цьому концепті. Антильство – це ствердження антильської специфічності, пов'язаної з особливою історією» [73].

Професор університету Савойя Ж.-П. Маду підкреслює роль Едуара Гліссана у поширенні поняття антильської самобутності та у відстоюванні ідеї народу Мартиніки, сформованого з індивідуумів різного походження:

«Місце мовчання й ізоляції, яке довгий час було поза межами історії, – Мартиніка – перетворюється у Гліссана на місце, де відбувається єднання з його непередбачуваними результатами. З острова наче народжується архіпелаг, де крик раба трансформується у слово світу. Антильський письменник має на меті подвійне завдання: відродити через творчість місце мовчання, де накопичилися придушені крики народу, якому вставили у рот кляп, і зробити з антильської культури взірець взаємодії між різними культурами» [184, с. 97].

М. Дель Фіоль, дослідник з університету Поль Валері-Монпельє III, високо оцінює творчість Гліссана, зокрема філософське підґрунтя естетики митця: «Здається, що головна мета Едуара Гліссана – якнайглибше осмислити єднання і безкінечний розвиток світу, що відбувається під його впливом [...] Гліссан через творчість намагається зобразити світ, як створений не за участі якоїсь недосяжної для розуміння сили, тим більше божественної, не як закриту цілісність [...], а як безкінечність, тобто якийсь порив, що не може бути ані обмеженим, ані завершеним. [...] Отже, безкінечність – це відкрите, несистемне ціле, до якого входять усі люди і їх стосунки, де основний принцип протиставляється [...] закритості, завершеності цілісності» [135, с. 183-184]. «Тому Гліссан прагне, від твору до твору, змінити значення єднання [...], перетворити первісне прокляття історії на благословення і, переходячи від поняття *не-світу* до концепту *все-світу*, по-іншому розтлумачити роль первородної “безодні”» [135, с. 178].

Французький поет і есеїст, викладач літератури університету Південної Каліфорнії Ален Боре характеризує письменника як новатора в антильській літературі: «Едуар змушує нас мандрувати, переміщатися, перебувати в постійному русі. [...] Уся творчість Едуара Гліссана відкриває щось нове, дуже нове тому, що вона не має нічого спільного з колоніальним мисленням» [107, с. 310-314].

Іоланда Вінас дель Паласіо, науковець з Саламанкського університету (Іспанія), відмічає: «Поетика Гліссана – це поетика єднання, єднання зі світом

і з космосом, яка потребує включення кожного окремого місця до єднання, адже кожне місце є незамінним» [208, с. 300].

Деякі дослідники зазначали, що поняття “місця” було одним із ключових у творчості Гліссана: письменник завжди надавав великого значення елементу простору, адже був упевнений, що правдиву історію можливо відтворити лише з урахуванням особливостей конкретної землі. Підкреслюючи важливість ролі пейзажу та його зв'язок з антильською історією у творах Гліссана, професор Йоркського університету (Канада) Ален Бодо в статті «Едуар Гліссан: поет у пошуках власного пейзажу» наголошує: «Гліссан – неперевершений співець Часу та Історії, ритму та форми оповіді. Йому властиво все це. Але Гліссан – більше географ у пошуках місця, яке краще відбивало б його поетичний замисел» [101, с. 561].

Про роль Гліссана у відведенні пейзажу належного місця в антильській літературі один із засновників концепції креольства, мартиніканець Патрік Шамуазо писав: «На пейзаж Антиль [..] довгий час не звертали великої уваги у карибській літературі. З одного боку, він викликав негативні почуття через трагічне минуле, позначене рабством: поля цукрової тростини у колективній свідомості асоціювалися із жахом – важкою працею, жорстокими побиттями і навіть смертю. З іншого боку, образ антильського пейзажу був спотворений дудуїстською літературою, яка зображувала виключно райські картини – саме так сприймали пейзаж Антиль європейці, які приїздили на острови. Завдяки таланту і майстерності Гліссана пейзаж став місцем пам'яті, місцем відтворення іншої історії, яка не фігурувала у колоніальній хроніці [..]» [118, с. 317].

Патрік Шамуазо, палкий шанувальник Гліссана і послідовник його філософських ідей, влучно і змістовно розкриває значення творчості митця: «Коли замислюєшся над тим, що Мартиніка – це країна, яка пройшла через торгівлю людьми і рабство, яка зберігає ці темні спогади, що й досі впливають на свідомість населення, коли замислюєшся над проблемою існування у цьому світі, коли розумієш, що ми маємо композитне

походження, яке не відповідає жодним звичним канонам, що наші культурні й лінгвістичні здобутки були знецінені і що нам не вдається вийти з небуття, [розумієш] значущість фігури Едуара Гліссана, [яка] полягає у тому, що він дозволив нам уникнути усього цього і не залишити поле бою – я часто використовую метафору бою, але у дуже мирному значенні: наприклад, проблема рабства викликала стільки болю, пафосу і звинувачень – адже коли стикаєшся зі злочином, тим більше з таким масштабним злочином, важко позбавитися пафосу і обмежитися простими звинуваченнями [...], а він [Едуар Гліссан] намагався віднайти особливе місце, нове життя, яке розпочнеться на ньому і надасть іншого смислу існуванню. Він дозволив нам переосмислити проблему рабства, надав їй додаткового значення, що виявилось корисним для кращого розуміння нашого місця у світі» [118, с. 316].

Важливо зауважити, що творчість Гліссана широко вивчається науковцями не лише у Європі та Америці, але також у країнах Північної Африки – Тунісі, Алжирі, Марокко, – де письменник є дуже популярним. Адже ці африканські країни довгий час були протекторатами Франції, тобто також постраждали від колоніалізму і нав'язаної політики асиміляції. Звичайно, вони пройшли інший історичний шлях і не пережили, на відміну від французьких Антиль, такі трагічні події, як торгівля людьми чи рабство, принаймні у таких масштабах. Проте їхні історії мають багато спільних рис, отже проблеми ідентичності, мови, відтворення правдивого минулого, які Гліссан піднімає у творах, є дуже актуальними для жителів північноафриканських країн, про що свідчить численність праць африканських науковців, присвячених творчості мартиніканського письменника.

Абденнебі Бен Байя, дослідник з університету Туніса, відмічає: «Усі автори Карибського регіону, англомовні і франкомовні, є свідками цього ганебного варварства, яке пережили їхні пращури [...]. Їхні свідчення є засобом боротьби проти забуття. [...] Гліссан, ніби у стані гіпнозу, ніби

переживаючи справжній кошмар, розповідає, вимагаючи від нас великої уваги, історію втраченої свободи через це примусове вивезення, яке звело мільйони африканців, закованих у ланцюги, з тотальною невідомістю...» [103, с. 24-25].

Соня Злітні-Фітурі так формулює основні ідеї творчості Гліссана: «Навчитися бути собою, прагнути пізнати невідоме, ретельно дослідити пейзаж рідної землі, змішати жанри, схрестити мови, рухатися у напрямку креолізації світу: таким є задум мартиніканського письменника Едуара Гліссана» [209, с. 200].

І далі дослідниця підкреслює: «Для Гліссана покинути місце народження, щоб відкрити для себе інші місця, «нові, привабливі і, можливо, заборонені», стає необхідним задля того, аби віднайти багатосторонню і плодovitу ідентичність» [209, с. 195].

Науковці франкомовних країн Магрибу високо оцінили й особливу поетичну мову Гліссана, відмітили збагачення його творів стилістичними засобами та нестримною емоційністю. За словами Абдельвахаба Меддеба, «у французькій мові, якою пише Едуар Гліссан, ми відчуваємо *справжню* мову. Отже, читаючи його, ми чуємо звуки усіх мов і кожної мови водночас. Ми чуємо там усі мови, що живуть всередині мови – мову часу, простору, людей, на яких також впливає час і простір, географічне розташування і соціальне положення. [...] У його мові є те, що неможливо виразити чи передати словами» [187, с. 17].

Інес Моатамрі з Інституту філологічних досліджень і гуманітарних наук Туніса аналізує концепт єднання у творчості Гліссана: «Концепт [єднання] є складовою поетики, притаманної усім творам [Гліссана]. Наприклад, у романі «Махагоні» оповідь розподілена між декількома голосами, кожен з яких з'являється в одній або у декількох главах. Це створює ніби “передачу естафети” між персонажами. Той же прийом застосовується всередині глав, де оповідачі, один за одним, цитують слова попередніх персонажів, коментують або обговорюють їх. Таким чином

відбувається поступовий розвиток сюжетної лінії колом. У рамках одного роману, а іноді навіть декількох романів, персонажі немов підтримують зв'язок, спілкуються, обмінюються думками» [190, с. 223].

Набіха Жерад з університету Туніса зазначає, що поетика єднання «звучить дещо метафорично [...], але є справжнім теоретичним концептом у Гліссана. Це філософський концепт, який дозволяє осмислити питання ідентичності і єднання з іншими. Тому його ідею можна застосувати і в інших дисциплінах, таких, як антропологія, соціологія або лінгвістика для вивчення контактів між культурами і мовами, співіснування різних спільнот тощо. [...] Я вважаю, що цей концепт є центральним у мисленні Гліссана, адже він охоплює інші терміни [...], наприклад, «метисацію» і «креолізацію». На мій погляд, те, що Гліссан написав про поетику єднання, може стати у нагоді і зайняти належне місце у найновіших теоріях про мультилінгвізм і мультикультурність» [173, с. 249].

Однак, творчість Гліссана іноді викликала і стримані, і досить негативні відгуки через своєрідний стиль письменника, занадто складну побудову творів, вигадливу мову. Неоднозначну оцінку поетичним творам митця дає І. Нікіфорова: з одного боку, дослідниця називає його творчість «посланцем антильських країн у світовій літературі», а з іншого – зазначає, що вона є «далекою від конкретних проблем країни», а самого Гліссана називає «схожим на конструктора»: «Вірші Гліссана формують окрему сторінку мартиніканської літератури, як і його творчість у цілому, далека від конкретних проблем країни, але пов'язана роздумами автора з всесвітньою історією і світовою культурою, у простір яких він хоче вписати Вест-Індію. Його творчість немов виконує місію посланця антильських країн у світовій літературі, представляє собою прикордонну територію між антильським і західним світами. Гліссана часто порівнюють з Сен-Жон Персом, але Сен-Жон Перс, людина глибокого різнобічного знання і гуманіст у найширшому і найповнішому сенсі слова, створює поеми, які рясніють (як і вірші Гліссана) рідко вживаними словами і навіть спеціальними термінами, безумовною

напругою душі, «кров'ю серця», що особливо помітно у його останніх книгах; Гліссан, письменник нової формації, на якого вплинув французький неоавангардизм, схожий на конструктора» [56, с. 430].

Досить стриману оцінку надає І. Нікіфорова і першому роману Гліссана «Ріка Лезарда», порівнюючи його з романом алжирського письменника Катеба Ясіна «Неджма», який був опублікований двома роками раніше – у 1956 році. Дослідниця підкреслює, що «близькість естетичних міркувань Гліссана і Катеба Ясіна не викликає сумнівів. [...] Обидві книги створені з французького «будівельного матеріалу» (отже вони достатньо зрозумілі підготовленому французькому читачеві), але використаного з новою метою: і один, і другий романи проголошують необхідність визволення батьківщини, про що в обох випадках свідчить сама назва твору. У Катеба Неджма (арабською «зірка») – це ім'я коханої, яка зникла при загадкових обставинах [...] і чия доля пов'язується у свідомості чотирьох друзів, героїв роману, закоханих у Неджму, з долею рідної країни, яка була вкрадена у алжирців і дісталася завойовникам-французам» [56, с. 440-441].

Але якщо роман Катеба сповнений драматичних міркувань молодих героїв з приводу конкретної батьківщини, алжирської землі, яка зазнала різних хвиль завоювань протягом тисячоліть, образ батьківщини у Гліссана – неясний, загадковий, овіяний таємницями минулого. «Цей образ передає – майже на підсвідомому рівні – невпевненість Гліссана щодо смислу поняття “батьківщина”» [56, с. 441]. Отже, дослідниця наголошує на безсумнівному впливі, який мав роман «Неджма» Катеба Ясіна на Едуара Гліссана, підкреслюючи, що той повторив приклад алжирського письменника і застосував деякі його стилістичні прийоми.

Творчість Гліссана часто розглядалася як надскладна для сприйняття, герметична, незрозуміла для непідготовленого читача. Гваделупська письменниця Марізі Конде, незважаючи на пристрасну захопленість письменником, зазначає: «Твори Гліссана [...] настільки темні, що часто необхідно звертатися до коментаторів, щоб їх прояснити. Однак, ця

формальна ускладненість не безцільна: як каже сам Гліссан, він прагне до супрараціональної мови, яка досягає глибин підсвідомості й визволяє її. Він хоче бути терапевтом, психіатром великих колективів» [56, с. 442].

Концепції, розроблені Гліссаном, зокрема антильство і креолізація, теж були сприйняті неоднозначно, адже прибічники негритюду звинувачували його у зраді Африки, у відмові від африканського коріння, хоча це й не відповідало дійсності. І. Нікіфорова наводить слова викладача університету Маврікія Вінеш Хукумсінг, яка написала у паризькому журналі «Нотр Лібрері», що Гліссан втратив «відчуття спадкоємності в усьому, що стосується Африки, і цю констатацію він також розповсюджує на американський континент» [56, с. 430]. Звідси у нього, за словами дослідниці, «постійне занурення у пошук витоків...» [56, с. 430].

Підвищення інтересу до постколоніальної літератури, її проблематики та художньо-ідейних особливостей, яке спостерігається у світовому літературознавстві з кінця ХХ ст., сприяло появі особливої уваги до творчості Гліссана, спонукало до перегляду його ідей і принципів, викликало бажання краще зрозуміти мартиніканського письменника. Дослідники його творчості присвятили йому численні праці, у яких підкреслили неоціненний вклад Гліссана не лише у розвиток франкомовної літератури і філософської думки, але й у вивчення культури цивілізацій, етносів, націй, їх взаємозв'язків та взаємовпливів.

РОЗДІЛ II

СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ Й ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ЕДУАРА ГЛІССАНА

2.1. Еволюція філософсько-естетичних орієнтирів письменника

Едуар Гліссан народився 21 вересня 1928 року у Безодені, в гористій місцевості комуни Санта-Марія на півночі Мартиніки, в багатодітній родині. Його батько був управителем плантації цукрової тростини, тобто обіймав досить високу для темношкірого мартиніканця посаду [180]. З іншого боку, його положення в соціальній ієрархії французьких Антил можна вважати неоднозначним: управитель плантації був середньою ланкою у ланцюгу робітник-управитель-господар, тобто він був посередником між темношкірими працівниками плантації та білими господарями, яких на Мартиніці та Гваделупі називали *беке*. Отже, для темношкірих працівників він уособлював гніт колоніальної влади, а для *беке*, по суті, залишався слугою. Ця ситуація породить у майбутнього письменника – нащадка колишніх рабів – «гостре відчуття соціальної маргінальності» [125, с. 40], яке він намагатиметься подолати на сторінках власних творів, мріючи про більш благородне походження та надаючи трансформоване в різні способи прізвище *Гліссан* персонажам-господарям. Гліссану подобалось уявляти, що його прізвище виникло через перекручення прізвища якогось білого поселенця, адже він ніколи не зустрічав інших родин з прізвищем Гліссан за межами Антил. Він вважав, що прізвище було надано його пращурам після визволення рабів, і навіть описав подібну сцену у романі «Четверте століття» (в цьому творі прізвище *Senglis* носить білий плантатор): «Вони забавлялися, переставляючи літери в іменах, перекручуючи їх, щоб віддалити їх від початкової форми. Так, наприклад, з прізвища *Сенглі* виникло прізвище *Гліссан...*» [149, с. 206].

Батько виховував Едуара у глибокій повазі до колоніальної влади та встановленого нею порядку, змушуючи сина відчувати з ранніх років усю

складність мартиніканської реальності. Авторитарне виховання вдома доповнювалося суворою дисципліною у початковій школі м. Ламантен, яку відвідував Едуар [180]. В школі дітям було категорично заборонено спілкуватися креольською мовою, адже колоніальна влада мала за мету запровадження французької культури у всіх сферах життя, виховання на французьких цінностях й виключно французькою мовою. Така ситуація породжувала внутрішній протест у маленького Едуара, який гостро відчував соціальну несправедливість і був сповнений прагнення свободи. Порушуючи заборони батьків, він часто тікав з друзями за межі міста й годинами бродив посеред первозданної мартиніканської природи, вбираючи її велич і красу. Згодом він долучився до групи скаутів, завдяки якій відчув, що таке згуртованість та взаємна підтримка, і проніс це відчуття через усе життя [180].

Образ батька назавжди буде заплямований у свідомості Гліссана проявом слабкості, підкоренням й служінням колоніальній владі, відсутністю політичної волі [125, с. 41]. До цього негативного образу, можливо, додалася ще й образа на батька за небажання визнавати Едуара власним сином у перші роки його життя. До дев'ятирічного віку Едуар носив прізвище матері – Годар (Godard), і лише після успішного складання іспитів на отримання стипендії та вступу до ліцею був визнаний батьком, який нарешті дозволив йому називатися Гліссаном [125, с. 26-27].

Отже, у 1938 році Едуар Гліссан вступає до престижного ліцею ім. Шельшера в адміністративному центрі Мартиніки – місті Фор-де-Франс, де виховується майбутня еліта країни [139]. В закладі панує сувора дисципліна, учням нав'язується світосприйняття, спотворене через призму колоніалізму. Але здатність Гліссана до критичного мислення дозволяє йому ретельно аналізувати навчальний матеріал та формувати власний світогляд, який майбутньому письменнику доведеться приховувати ще багато років.

У 1940 році в ліцеї сталася знакова подія: було призначено нового викладача філософії, якого звали Еме Сезер (Aimé Césaire, 1913-2008) [180].

У той час Сезер був молодим мартиніканським поетом, вже відомим навіть у французьких літературних колах. Згодом він стане найвидатнішим франкомовним антильським поетом і письменником, палким антиколоніалістом і прихильником незалежності Мартиніки, одним з творців концепції негритюду. З його приходом похитнулася вся застигла, окам'яніла система закладу. Сезер справив на учнів дуже сильне враження своєю ерудованістю та величезною харизмою. У стінах ліцею зазвучали розповіді про символізм та сюрреалізм, про Бодлера, Рембо й Лотреамона [125, с. 43].

Викладання творчості поетів-символістів та сюрреалістів було своєрідним виразом непокори, протесту, відмови від установленого порядку, що не могло не вплинути на свідомість учнів. Едуар також був у захваті від цієї неординарної особистості – поета, педагога, комуніста, який брав активну участь у місцевому політичному житті. Всупереч деяким твердженням, Сезер ніколи не був викладачем Гліссана у ліцеї ім. Шельшера [180]. Проте, Сезер зумів згуртувати навколо себе майже всіх учнів, і його новаторські ідеї швидко розповсюдились в стінах закладу. Важко переоцінити вплив видатного поета на формування особистості Едуара Гліссана та його становлення як митця.

У віці дванадцяти років, тобто саме після приходу до ліцею Еме Сезера, Едуар починає писати перші вірші. Гліссан переймає сезерівське сприйняття сюрреалістичної поезії, сповненої революційного духу, заперечення нав'язаних цінностей та прагнення до свободи. Він долучається до «свободи слова», яка висміює постулати колоніалізму, відчуває споріднення з «проклятими поетами», творчість яких підживлює в ньому дух бунтарства, бажання спростувати статус маргінальності своєї країни [180].

З 1940 до 1945 року, під час німецької окупації Франції, Мартиніка знаходиться під владою уряду Віші. У ці роки Гліссан часто голодує, як і багато його співвітчизників. Але незважаючи на скрутне матеріальне становище, на постійне недоїдання, Гліссан переживає період великого натхнення, піднесення, і далі пише поетичні твори [125, с. 27]. Після візиту

Андре Бретона на Мартиніку у 1941 році він ще більше захоплюється ідеями сюрреалізму. Саме у цей час Гліссан відчуває своє справжнє покликання і вирішує бути поетом. Згодом, він присвятить перші десять років своєї творчості (1946-1956) поезії спочатку сюрреалістичної, а потім символістської спрямованості [125, с. 43].

Гліссан засновує разом з декількома друзями-однодумцями гурток «Фран же» (у перекладі з французької – «чесна гра») [56, с. 428] і випускає літературну газету, де публікує свою першу «серйозну» поему «Розлад спогадів» («*Déroute des souvenirs*»). Юні поети були захоплені свободою сюрреалістів, ідеями про революцію та незалежність колоній. Вони обговорювали політичні питання, зокрема проблеми соціалістичних країн, читали твори темношкірих американських письменників, обмінювалися думками, писали вірші та розповсюджували свою газету. Група «Фран же» мала за мету також допомогти кандидатам від комуністичної партії на виборах у рідному місті Ламантен, тим більше, що в них брав участь їх педагог і кумир Еме Сезер [180]. Пізніше письменник відобразить власний досвід на сторінках першого роману «Ріка Лезарда» («*La Lézarde*», 1958), в якому йдеться про діяльність групи молодих людей, спрямовану на боротьбу проти кандидата від влади під час місцевих виборів. Досвід участі у суспільному й політичному житті рідного міста мав неабиякий вплив на розвиток Гліссана як особистості, на формування його філософських поглядів. У цей період Гліссан вже починає демонструвати власний світогляд: він поступово віддаляється від марксистського інтернаціоналізму та більше переймається долею Антильських островів, пошуком Карибської ідентичності. У 1946 році, незадовго до від'їзду з Мартиніки, він знайомиться з гаїтянським поетом Рене Депестром й обговорює з ним недавні заворушення на о. Гаїті, пов'язані зі спробою отримати незалежність [180]. Мислити по-карибськи, враховуючи антропологічні та історичні особливості регіону, стає кредо гліссанівського світогляду перш, ніж перетворитися на головну рису його поетики.

В ті часи молоді антильці, які бажали отримати вищу освіту, були вимушені їхати до Франції. Отже, у 1946 році Едуар Гліссан, якому ледве виповнилося вісімнадцять років, вперше покинув рідний острів, щоб відправитися до Парижа й вступити до Сорбонни [139].

Перше знайомство із французькою столицею, про яку він мав дещо ідеалізоване уявлення, принесло Гліссанові певні розчарування. Матеріальні труднощі студентського життя, недобррозичливе ставлення до темношкірих людей, яке породжувало почуття маргінальності та комплекс меншовартості, а також розрив з рідним островом, з сім'єю виявилися досить важкими й болісними для молодого поета. Щоб відволіктися від суворої реальності, Гліссан повністю занурюється у навчання й написання віршів [180].

У 1949 році він завершує роботу над поетичною збіркою «Поле островів». У цьому ж році отримує диплом з філософії, а трохи згодом – диплом з етнології [139]. Водночас Гліссан активно долучається до бурхливого інтелектуального життя Парижа і стає постійним відвідувачем літературних салонів, де приєднується до групи молодих поетів, захоплених ідеями деколонізації і прагненням до свободи. За словами Р. Фонкуа, «Гліссан був одним з тих, хто у 50-ті роки у Парижі, після хвилі сюрреалізму і наслідків Другої світової війни, намагався створювати «заангажовану поезію», пристрасно переживати поезію, розцінюючи її як єдиний можливий простір для розвитку слова» [141, с. 40]. До групи молодих поетів-авангардистів належали також Жан Парі (Jean Paris), Жак Шарп'є (Jacques Charpier), Анрі Пішет (Henri Pichette), Ів Бонфуа (Yves Bonnefoy), Моріс Рош (Maurice Roche), Катеб Ясін (Kateb Yacine) та інші. «Молоді поети не лише мають спільний досвід [...]. Усі вони хочуть перебудувати своє життя, тобто перебудувати історію, вони відповідають реальності відмовою та сподіваннями, несприйняттям дійсності та революційним поривом. Незаперечним є революційний, а точніше марксистський дух цієї молоді поезії» [200, с. 198-199].

Дружні стосунки, встановлені з молодими поетами на початку професійної кар'єри, Гліссан підтримуватиме протягом десятиліть. Згодом, майже сорок років потому, його друзі юності з'являться під різними прізвиськами у романі «Все-світ» («Tout-monde», 1993), де сильно відчувається автобіографічна конотація.

У 50-ті роки Гліссан тісно співпрацює з журналом «Ле лєтр нувель» («Les Lettres nouvelles»), заснованим його другом Морісом Надо (Maurice Nadeau). Він публікує там серію статей з літературної критики [203, с. 49]. А у 1956 році журнал присвячує навіть окремий номер молодим поетам, ровесникам Гліссана, й доручає йому написати низку статей щодо проблематики поезії тих часів. Робота над спеціальним номером «Ле лєтр нувель» сприяла професійному зростанню Гліссана: у тому ж році він входить до керівного комітету журналу разом з Роланом Бартом (Roland Barthes) та Жаном Дювіньо (Jean Duvignaud) [180].

Але інтелектуальна діяльність Гліссана у той період не обмежується лише літературною творчістю. Молодий поет бере активну участь у політичному та культурному житті. У Парижі Гліссан знайомиться з багатьма інтелектуалами – вихідцями з Африки та з Антильських островів, які справили неабиякий вплив на його становлення як особистості й митця. Серед них був і молодий мартиніканський психіатр, філософ та революціонер Франц Фанон (Frantz Fanon, 1925-1961) [139]. Згодом він став однією з тих постатей, які втілили дух африканської революції. Його твори «Чорна шкіра, білі маски» («Peau noire, masques blancs», 1952) та «Гнані і голодні» («Les damnés de la terre», 1961) стали різким викриттям расизму. Ідеї Франца Фанона завоювали величезну популярність у середовищі темношкірих інтелектуалів і вплинули надалі на національно-визвольні рухи Африки та Латинської Америки.

Осмислення Фаноном наслідків колоніального правління, його теорії про колоніальну ментальність, відчуження та самозаперечення народів колонізованих країн виявилися дуже важливими для формування

Гліссанівського світосприйняття й відбилися потім як у його філософських працях, так і в літературних творах.

У 1940-50-х роках у «чорношкірих» країнах посилюється тенденція до расистського стереотипу мислення, з позицій раніше пригноблених народів, і культу «чорного месіанства». В цей час відбувається еволюція негритюду, засновниками якого були сенегалець Леопольд Седар Сенгор (Léopold Sédar Senghor), мартиніканець Еме Сезер (Aimé Césaire) і гвіанець Леон-Гонтран Дамас (Léon-Gontran Damas), від літературно-філософської течії до ідеологічної і філософської теорії [56, с. 389]. «У теоретичному обґрунтуванні цієї філософської доктрини помітним був вплив екзистенціалізму Ж.-П. Сартра, сюрреалізму А. Бретона, ірраціоналізму А. Бергсона, психоаналізу З. Фрейда, морфології культур О. Шпенглера та ін.» [73]. Афро-антильське творче середовище з захопленням прийняло негритюд, який прагнув перевернути систему західного сприйняття чорних, яка сформувалася з часів відкриття Африки.

Перебуваючи під величезним впливом свого вчителя Еме Сезера, автора самого неологізму «негритюд», Гліссан, як і багато його сучасників, спочатку поділяє концепцію негритюду й активно долучається до діяльності його прихильників. У 1950-ті роки він постійно співпрацює з журналом «Презанс Африкен» («Présence Africaine»), що його заснував у 1947 році видатний культурний діяч й активний пропагандист ідей негритюду, сенегалець Аліун Діоп (Alioune Diop, 1910-1980) [56, с. 395]. У 1956 році Гліссан бере участь у Першому конгресі чорних письменників та митців як представник Мартиніки. З 1959 року він стає членом виконавчої ради Африканського культурного співтовариства й бере участь у Другому конгресі чорних письменників та митців, який відбувається у Римі [180].

У цей період антиколоніалізм є основною темою творчості заангажованих французьких інтелектуалів африканського та антильського походження. Такі праці, як «Дискурс про колоніалізм» Еме Сезера («Discours sur le colonialisme», 1950) та «Чорна шкіра, білі маски» Франца Фанона (1952)

висловлюють різкий протест проти приниження чорної раси, проти ставлення до чорношкірих, як до екзотичного антуражу, а не до повноцінних людей. Сезер і Фанон вбачають схожість долі чорної людини по обидва боки Атлантичного океану, адже і рабство на плантаціях цукрової тростини Антильських островів, і відкритий расизм і свавілля західних колонізаторів у Африці породили почуття меншовартості у пригноблених і зневажених чорношкірих людей.

«1950-ті роки – період відкритої антиколоніальної боротьби в африканських країнах, у порівнянні з якою антильські заморські департаменти Франції здаються частині антильської молоді недостатньо революційними» [56, с. 440].

Слід зазначити, що концепція негритюду виявилася близькою Гліссанові й через її спорідненість з положеннями французького сюрреалізму. Принципово важливим моментом для засновників негритюду було «звернення сюрреалізму до несвідомого первня психіки [...]: для антильських і африканських літераторів це означало повернення чорного митця» до колективного несвідомого його раси, «до своїх африканських витоків» [73].

Отже, в рамках концепції, Гліссан теж повинен був позиціонувати себе як «чорний» письменник, без урахування будь-якої антильської чи мартиніканської специфічності. Творчість темношкірих письменників того часу мала виконувати представницьку функцію і сприймалася як колективне слово, яке надходило від поневоленої маси людей, об'єднаних за кольором шкіри. Гліссан спочатку долучається до спільного слова чорних письменників і митців, поділяючи їхні принципи й постулати негритюду, але згодом починає поступово відокремлюватися, поставивши під сумнів деякі парадигми «негрської творчості». По мірі того, як зміцнювалася його позиція у літературних й суспільно-політичних колах, Гліссан віддалявся від сезерівського світогляду й формулював власні ідеї стосовно специфічності антильської ідентичності й своєрідності антильської літератури. Саме пошук

самобутності через повернення до джерел – до Африки-матері – й було поставлено Гліссаном під питання [180]. Якщо Сезер, з початку 1940-х років, виступав за африканське коріння як єдину основу антильської ідентичності, Гліссан, навпаки, намагається перенести пошуки коріння з Африки до Карибського регіону.

У перших поетичних збірках «Поле островів» («Un champ d'îles», 1953), «Занепокоєна земля» («La Terre inquiète», 1955) та «Індії» («Les Indes», 1956) Гліссан більше акцентує увагу на віднайдених Антилах, а не на втраченій Африці-батьківщині. В «Індіях» Гліссан порівнює рідний острів з «останньою жаданою зіркою», з «останнім оазисом безкрайності», зі «свободою, яка насичує людину», з «коханою жінкою». Поет оспівує унікальну антильську природу, переосмислює епоху завоювання островів і народження Нового світу та підкреслює реальність існування «невигаданих островів» [152].

У 1956 році Едуар Гліссан пише перше есе «Сонце свідомості» («Soleil de la conscience»), в якому висловлює власні роздуми щодо історії Антил, переживання з приводу їхньої колонізації. В роботі Гліссан уже окреслює віхи пошуку ідентичності, що його продовжуватиме у наступних працях. Як Сезер і Сенгор кількома роками раніше, Гліссан, перебуваючи “у паризькому засланні”, чіткіше усвідомлює особливості власної культури та історії, переосмислює їх і формулює для себе перш, ніж представити світові: «Чи можливо буде тепер, коли ці проблеми цікавлять науки, які вивчають людину, дослідити діяльність сутності, яка запитує сама себе і народжується з власної волі [...] ? Це – питання, яке ставить мені моє існування, і я вже на нього частково відповідаю [...] Отже, я є етнологом самого себе» [165, с. 75].

У тому ж році, в журналі «Ле Летр Нувель», він публікує статтю, написану ним у відповідь на дослідження «Презанс африкен» щодо умов розвитку національної поезії чорних народів, де зазначає: «Цілком природно, що антильці, слідом за Еме Сезером, почали визнавати ту частину себе, яка до цього часу була дискредитована – свою негрську сутність, й відмовились

увіковічувати нав'язувані їм нісенітниці. Але зараз вже визначається новий зміст, і народжується своєрідна антильська література» [159, с. 392-393].

Заява про народження «своєрідної антильської літератури», яка почнеться вже після Еме Сезера, посилює відокремлення Гліссана від свого вчителя й свідчить про те, що він уже пересягнув постулати негритюду, а значення поетичного слова Сезера можна уподібнити до крику новонародженого: воно було життєво необхідним, але короткочасним, і тепер мало бути переосмисленим і перевершеним.

Слід підкреслити, що Гліссан не відмовляється від африканського коріння. Він визнає роль Африки у формуванні антильської ідентичності, але розглядає її лише як «передісторію». У романі «Ріка Лезарда» («La Lézarde», 1958) письменник метафорично виражає свою позицію через смерть наприкінці твору Старого Лонгуе – персонажа, який символізує у гліссанівських романах втрачену Африку-батьківщину. Старий «негр з Гвінеї» помирає саме тоді, коли мартиніканці святкують перемогу на виборах представника народу й входження острова до нового періоду своєї історії: «"Все, він покинув нас, старий негр! [...] Він пішов, наш негр з Гвінеї!" Але раптове пожвавлення доводило, що він не пішов. Він був тут, навіть більше, ніж будь-коли [...]. А з ним земля прашурів проникала нарешті до спільної душі. [...] Можна було сказати, що він виграв цей бій, старий чаклун, старий марон (так, це був саме той момент, коли минуле погоджувалося з реаліями сьогодення [...]. "Старий Лонгуе помер", – сказав Матьє зі злістю. – "Тим гірше! Він довго протягнув. Стара Африка відходить. Нехай живе Старий Лонгуе. Є також й інша річ! Це була його помилка. Він не знав, що існує інша річ. [...] Інша річ, яка охоплює також Старого Лонгуе. Інша річ, яка спирається на Старого Лонгуе"» [146, с. 219-222].

Роман «Ріка Лезарда» проголошує необхідність визволення батьківщини, про що свідчить сама назва твору. Лезарда – це назва головної ріки Мартиніки, що символізує у романі шлях країни до свободи. Можна

розглядати цей роман як народження письменника, який зробив блискучий дебют у літературі.

Наприкінці 1950-х років, коли послаблюється його тісний зв'язок з Еме Сезером, Гліссан встановлює дружні стосунки з письменником гваделупського походження Альбером Бевілем (Albert Béville, 1915-1962), що взяв літературний псевдонім Поль Нігер (Paul Niger). Їхня перша зустріч відбувається у березні 1959 року в Римі, на Другому конгресі чорних письменників та митців [180]. Молодих людей зближує спільне бачення проблеми деколонізації Антиль. Альбер Бевіль був переконаний, що Антилам необхідно відійти від французької метрополії: «Серед молоді, серед робочих, в антило-гвіанських буржуазних колах, це стає дедалі очевидніше: розвиток країни може відбутися сам по собі під керівництвом політичної влади, яку обере країна, через повне оновлення традиційних економічних та соціальних структур, інакше він не відбудеться» [193, с. 530].

У другій половині 1950-х років соціально-політична ситуація на Мартиніці й Гваделупі залишається дуже напруженою, частішають конфронтації між населенням і поліцією. А у грудні 1959 року у м. Фор-де-Франс, адміністративному центрі Мартиніки, розпочинається справжній народний бунт [180]. Отже, стає очевидним, що за десятиліття після департаменталізації 1946 року у французьких заморських департаментах не відбулося жодних позитивних змін, соціального прогресу чи економічного розвитку. Тим часом, ситуація в культурній сфері навіть погіршилася через жорстку політику асиміляції, яка ігнорувала будь-які спроби самовираження антильських народів. Молоде покоління мартиніканських, гваделупських та гвіанських інтелектуалів усвідомлює кризовий стан, у якому перебувають суспільства заморських департаментів, але змушене констатувати власне безсилля. Навіть Еме Сезер визнає провал процесу департаменталізації, який він сам колись ініціював. По мірі того, як слабшає позиція Сезера у суспільно-політичних і культурних колах, Гліссан, завдяки своїй концепції антильства (фр. – «antillanité»), перетворюється на вагому й впливову фігуру

в контексті франко-антильських відносин й прагнення Антиль до незалежності [125, с. 87-88].

Концепція антильства базувалася на твердженні: антильське суспільство страждає через те, що воно зазнало «успішної колонізації» («colonisation réussie») [147, с. 270]; у широкому сенсі, воно страждає через своє колоніальне минуле. Гліссан невпинно наголошує, що подолати ці страждання можливо лише через пошук антильської ідентичності. Треба мати волю залагодити соціальні розриви, заповнити пробіли колективної пам'яті та встановити зв'язки поза межами запропонованої метрополією моделі. Гліссан прагне пізнати антильську сутність через спільну історію карибських країн, тісно пов'язану з плантаціями цукрової тростини. Цю історію характеризують, за Гліссаном, соціальна ізольованість, темний колір шкіри, африканська спадщина та, у випадку французьких антильських островів, креольська мова [100].

У 1961 році, після декількох років активної культурної й політичної діяльності, Едуар Гліссан створює разом з Альбером Бевілем та з близьким другом Франца Фанона, мартиніканським націоналістом Марселем Манвілем (Marcel Manville) Антило-гвіанський фронт за автономію (Le Front antillo-guyanais pour l'autonomie), сама назва якого промовисто свідчить про його мету. У розпал Алжирської війни (1954-1962) існування такої організації становило велику загрозу територіальній цілісності Франції. 22 липня 1961 року декретом генерала де Голля Фронт було розпущено за посягання на державну безпеку. Гліссана заарештували на Гваделупі, вислали з департаменту та заборонили в'їзд до Антильських островів [180]. Отже, Гліссан повернувся до Франції як фігура, небажана для влади заморських департаментів [56, с. 429].

У 1962 році Альбер Бевіль трагічно загинув в авіакатастрофі на Гваделупі. Смерть близького друга й соратника стала болісною втратою для Едуара Гліссана [180].

1960-ті роки стають періодом завзятої й продуктивної роботи митця. Він публікує поетичні збірки «Чорна сіль» («Le Sel noir», 1960) та «Прикута кров» («Le Sang rivé», 1961). У 1961 році Гліссан завершує роботу над єдиною театральною п'єсою «Месьє Туссен» («Monsieur Toussaint»), в якій зображує пригоди Туссена Лувертюра – національного героя Гаїті, одного з найзначніших лідерів Гаїтянської революції 1791-1804 років.

У 1964 році виходить другий роман Гліссана «Четверте століття» («Le Quatrième siècle»), за який автор отримав престижну міжнародну премію Шарля Вейона (le prix Charles Veillon) [139]. Роман був присвячений пам'яті Альбера Бевіля. Метою твору було прояснити значну частину антильської історії, яка залишалась невідомою навіть для самих антильців; відродити минуле задля досягнення складного процесу метисації, що сформував своєрідну антильську свідомість.

В середині 1960-х років, невдовзі після публікації роману «Четверте століття», Едуар Гліссан вирішує повернутися на Мартиніку. Він починає викладати філософію в одному з ліцеїв м. Фор-де-Франс. Згуртувавши навколо себе групу однодумців, у 1967 році Гліссан засновує Мартиніканський дослідницький інститут [100], який має на меті повернути молодим антильцям освіту, що враховувала б особливості історичного розвитку та географічного положення регіону. Заклад бере також активну участь у культурній діяльності Мартиніки, організовуючи театральні фестивалі й проводячи різноманітні колоквиуми [180]. У 1971 році Мартиніканський дослідницький інститут починає випускати науковий журнал «Акома» («Асома») [56, с. 429]. У період з квітня 1971 по квітень 1973 року вийшли п'ять номерів журналу, після чого він перестав випускатися через брак фінансування [125, с. 30]. Переривання публікації журналу погіршує моральний стан письменника, який вже до того переживав глибоке розчарування від усвідомлення мартиніканської реальності: його зусилля, націлені на визволення Мартиніки, виявилися безплідними, а народження нової мартиніканської нації, омріяної й оспіваної письменником

у попередніх романах, він був вимушений визнати розбитою ілюзією. Мартиніканці не були готові боротися за свою незалежність, у суспільстві панували страх і покора, які тільки посилювалися після кривавого придушення народного бунту 1959 року. Моральний дух мартиніканського суспільства був роздавлений масивною машиною політики асиміляції, яка протягом десятиліть винищувала будь-які паростки непокори й свободолобства. Саме у цей період болісних переживань, терзання між мрією життя й усвідомленням реальності Гліссан пише роман «Трагічна смерть» («Malemort», 1975), який відкриває новий етап у формуванні його світогляду.

«Трагічна смерть» – роман, сповнений розчарування й зневіри. Сама назва твору говорить за себе: «malemort» французькою означає трагічну смерть або загибель. Гліссан натякає на «трагічну смерть» антильського суспільства, приреченого на муки непізнання через власну інертність. Після піднесення й творчої радості, які відчувалися у романі «Ріка Лезарда», після ліричного поринання у морок часів «Четвертого століття» Гліссан із сумом говорить про хворе антильське суспільство, якому притаманні відчуженість, кволість, виснаження, байдужість до всього навколишнього. Роман «Трагічна смерть» має форму уривків висловлювань, слів, спогадів, об'єднаних у хаотичній манері та позбавлених, на перший погляд, будь-якого сенсу. Безглузді інтриги, повторювані діалоги, безцільна балаканина, драматична непослідовність дій, все має одну мету – створення песимістичного, жахливого настрою, сповненого відчаю, розгубленості, відчуженості. Мова головних персонажів свідчить про спустошену свідомість, про перші прояви божевілля людей, які втратили будь-які життєві орієнтири [156].

Однак, у романі «Трагічна смерть» Гліссан ще цілковито не зневірився у народженні мартиніканської нації. Автор ще має надію, що маленький острівний народ може повірити в себе, в своє майбутнє й відбутися як такий. Остаточна зневіра письменника настає декількома роками пізніше і знаходить своє вираження у його четвертому романі «Дім командора» («La

Case du commandeur», 1981). Тепер Гліссан уже впевнений у нездатності мартиніканців сформуватися у націю й вийти з-під контролю метрополії.

Відчуваючи глибоке розчарування через відсутність змін у свідомості людей і безплідність своїх зусиль, на початку 1980-х років Гліссан вирішує покинути Мартиніку й повернутися до Парижа, де публікує головне есе, присвячене антильству, – «Антильський дискурс» («Le Discours antillais», 1981). Він захищає свою роботу в університеті Париж I і отримує докторський ступінь [125, с. 30].

В есе «Антильський дискурс» Гліссан прагне показати всеохопну панораму антильської реальності, поєднуючи антропологічний, соціологічний, літературний та історичний підходи. У праці він наголошує на специфічності антильської культури, на різноманітності її мов та історій: «Історії народів, колонізованих Заходом, ніколи не були однозначними. Їхня вигадана простота, передусім з моменту західної інтервенції, перекреслювала особливості «комполітних» народів, якими є народи Антильських островів [...]. Але [...] наші еліти погодилися на цю нав'язану історію. Вони поступово отруїли загальну ментальність цією вірою в однозначність історії та в силу (владу) тих, хто її творить або, як вони вважають, контролює. Протиріччя виникає через подвійну помилку: відмову від пережитого минулого та віру в історію, яка є лише відображенням сили і влади іншої культури. [...] Ось чому пошук ідентичності стає для деяких народів сумнівним і неясним» [147, с. 274-275].

У 1980-ті роки Гліссан публікує поетичну збірку «Омріяна країна, реальна країна» («Pays rêvé, pays réel», 1985) і роман «Махагоні» («Mahagoni», 1987), який вважається одним з найвизначніших творів письменника. У цей період Гліссан знов опинився у стані «мартиніканця у заслання», як під час свого навчання в університеті. Просторовий розрив з рідним островом, що його болісно переживав автор, гостро відчувається на сторінках роману. Вимушена еміграція підштовхнула його до переосмислення власних сподівань на боротьбу за незалежність Мартиніки,

формування національної ідеї, а отже й пошуку ідентичності. У романі відчувається розчарування й відчай автора, який визнає провал національної боротьби, нездійсненність мрії про незалежність. Він із сумом розповідає про «поодинокі акції, приречені на глузи, спільні дії, що швидко потонули у зреченні, про все те, що забруднило повітря серед листя та гілок, надломило деревину будинків, огорнуло пагорб зневірою та пригніченістю» [155, с. 15].

Попри власний розпач, Гліссан вірить, що відмова від боротьби не є визнанням слабкості або безпорадності мартиніканської громади, а є лише невеликою перервою, необхідною задля продовження боротьби з новими силами. Ця надія надихає письменника на подальшу творчість, адже завдяки силі слова рідна країна, що стала вільною й незалежною в його мріях, існує на сторінках його романів. Творчість та країна зливаються воедино. Злиття автора з омріяною країною виражається у романі через алегорію, де країна виступає в ролі дерева – махагоні: «Дерево – це ціла країна, і якщо ми запитаємо, що це за країна, ми одразу же зануримося у морок часів, який ми намагатимемося прояснити, натикаючись на гілки, що лишають на наших ногах і руках незгладимі рубці» [155, с. 13].

Сподівання автора на зміни Мартиніки в майбутньому теж висловлюються в романі через алегорію дерево – країна: «Дерева, які живуть довго, завжди змінюються, залишаючись на своєму місці» [155, с. 16].

У 1980-х роках для Гліссана розпочинається також період активної суспільно-наукової діяльності. У 1981 році його призначають директором і головним редактором журналу «Кур'єр Юнеско» [139].

У 1988 році він вирішує покинути цю посаду і стає почесним професором у державному університеті у м. Батон-Руж (штат Луїзіана, США), де до 1995 року очолює Центр французьких і франкомовних досліджень [125, с. 30-31]. Вже давно Гліссан захоплювався містами у південній частині штату Луїзіана, які він називав «креольськими». Він був глибоко вражений оригінальною культурою регіону і залишками креольської мови, якою говорили каджуни – специфічна за походженням субетнічна

група, споріднена з франко-креолами. Гліссан організовує різноманітні міждисциплінарні колоквиуми, щоб встановити тісніший зв'язок між Луїзіаною й Антилами, що посприяло культурним обмінам між двома регіонами [180].

У 1993 році Гліссан стає почесним президентом Міжнародного парламенту письменників, де співпрацює з багатьма письменниками світового рівня, зокрема з Салманом Рушді та Воле Шоїнкою. В рамках діяльності організації Гліссан бере участь у створенні мережі місць притулку для письменників, переслідуваних з політичних причин. Його запрошують як доктора *honoris causa* до декількох університетів: до Торонтського університету (1989), до університету Вест-Індії (1993), до автономного університету Санто-Домінго (1999), до Болонського університету (2004). У 1994 році Гліссан очолює кафедру французької літератури у міському університеті Нью-Йорка [180].

У 1990-ті роки Гліссан продуктивно працює і у сфері літературної творчості: есе «Поетика єднання» («Poétique de la relation») з'являється у 1990 році, «Фасти» («Fastes») – у 1991 році, роман «Все-світ» («Tout-monde») – у 1993 році, есе «Фолкнер, Міссісіпі» («Faulkner, Mississippi») – у 1996 році. У цей період Гліссан отримує декілька почесних літературних премій: премію фундації П'ютербаф (Puterbaugh Foundation Biennial Prize, 1989), премію Роже-Кайуа (le prix Roger Caillois, 1991) за «Поетика єднання», премію Мон Сен-Мішель (le prix de poésie du Mont Saint-Michel, 1998) [180].

Есе «Поетика єднання» є ключовим твором цього періоду і свідчить про переломний момент у свідомості письменника та в осмисленні ним проблеми ідентичності. Адже через об'єднання культур, через синтез багатьох їхніх елементів на певній території автор відкриває для себе нову ідентичність. Вона не базується ані на географічному розташуванні, ані на свідомості, позначеній трагічною історією; вона з'являється через осягання духовного багатства світу, через усвідомлення величезного потенціалу єднання народів. Острів не є більше місцем, відірваним від решти світу, він

не асоціюється з ізоляцією, адже саме з нього починається пізнання, яке призводить до єднання культур. Це пізнання несе в собі пам'ять про власне походження. Ідея єднання, яка лунає з островів, адресується всім континентам, але особливо Старому світові. Гліссан акцентує увагу на можливості обміну знаннями, на відмові від будь-яких привілеїв або виключень. Він вважає, що історія Антиль займає особливе місце у світовій історії через страждання, що їх зазнав його народ, і це дає йому моральне право повчати інших, аби запобігти повтору фатальних помилок. Письменник відстоює ясність свідомості, що базується на прощенні й самопізнанні та веде до молодого, оновленого світу, який забезпечує єднання: «Єднання [...] виникає від розділеного знання. [...] Ми обираємо [...] оновлені Індії, до яких ми закликаємо, єднання штормів і тихих гаваней, де ми зможемо пришвартувати наші кораблі. Саме це народжує нашу поезію» [145, с. 20-21].

Таким чином, Едуар Гліссан пропонує як позитивний результат випробування поетику та етику єднання, що він його розуміє як встановлення взаємозв'язку свідомостей, багатогранних елементів культур.

Поетику єднання, розвинуту в есе, Гліссан впроваджує також у романі «Все-світ» («Tout-monde», 1993), який відкриває новий етап у його романній творчості двома роками пізніше. Роман являє собою переплетіння оповідань, автобіографічних фактів і персонажів попередніх романів. Висловлюючи ідею «все-світу», письменник спонукає по-іншому розглянути поняття «місце», адже у будь-якому місці світу людина може відчувати єднання з іншими [166].

Сам Гліссан так характеризує роман «Все-світ»: «Видавці називають його романом; отже, я думаю, що публіка теж може вважати його таким. В цій книзі розповідається ціла низка переривчастих історій, низка шляхів, низка доль, таке собі блукання персонажів, але всі вони мають точку відбуття, якою є Мартиніка і точку прибуття, якою теж є Мартиніка. Так, на мій погляд, мова йде про роман [...]. Що найбільше захоплює у сучасному

романі, так це те, що він може рухатися в будь-якому напрямку: він перетинає світ. Я не розумію, як твір під заголовком «Все-світ» міг би бути лінійним і конвенціональним, як романи початку століття. Ні, це роман, який відображує сутність світу, він є розширеним, як сама сутність світу [...]. Це також твір, який може пересягнути встановлені літературні жанри» [153, с. 36-37].

Отже, проблеми заслання, відриву від коріння, пошуку ідентичності, які так турбували письменника в попередні десятиліття, поступаються місцем темі відкритої ідентичності. Відсутність вкорінення народу у землю, на якій той проживає, віднині розглядається Гліссаном не як завада самопізнанню, а, навпаки, як перевага громади, яка є, таким чином, відкритою для світу і готовою до єднання.

Письменник продовжує розвивати тему відкритої ідентичності у наступних романах – «Сарторіус, роман Батуто» («Sartorius, le roman des Batoutos», 1999) і «Ормерод» («Ormerod», 2003).

На початку 2000-х років Гліссан ще більше переконується в ідеї відкритості Антиль і їхнього єднання зі світом, про що свідчить низка есе, присвячених цій темі: «Бухта Ламантен» («La Cohée du Lamentin», 2005), «Новий регіон світу» («Une nouvelle région du monde», 2006), «Філософія єднання» («Philosophie de la Relation», 2009).

Есе «Бухта Ламантен» складається з кількох частин, деякі з яких стосуються більше теоретичних понять, інші присвячені життєвим шляхам письменників і артистів. За Гліссаном, «основна ідея твору, полягає в тому, що, виходячи з конкретної точки, якою є бухта Ламантен, [...] в маленькій країні, якою є Мартиніка, на маленькому архіпелазі, яким є Кариби, можна приєднатися до проблем, труднощів і сподівань реальності, яку я називаю Все-світом, і що, таким чином, існує зв'язок між таким самобутнім, маловідомим місцем і горизонтами світу. Це головна ідея твору, яка перетинає, звичайно, й інші сфери, такі як живопис, поезія, поетика» [153, с. 74-75].

У 2000-х роках Гліссан і далі бере активну участь у суспільному житті. Він докладає неабияких зусиль заради амбіційного проекту – створення Мартиніканського музею американського мистецтва, який планували побудувати у Ламантені. Гліссан прагнув таким чином утілити в життя свою «поетику єднання». Але цьому грандіозному проекту не судилося відбутися, незважаючи на великі зусилля письменника [180].

У 2006 році президент Франції Жак Ширак доручив Гліссанові розробити проект створення національного центру, присвяченого пам'яті торгівлі людьми і рабства [139]. Закон, який визнавав рабство злочином проти людяності, був прийнятий парламентом Франції ще у 2001 році, а 10 травня було призначено «днем пам'яті про торгівлю людьми, рабство і його відміну». Письменник був дуже захоплений ідеєю створення центру пам'яті, але цей проект не був реалізований.

Задля того, аби ще раз привернути увагу людства до проблеми торгівлі людьми й рабства, Гліссан публікує «Мемуари про рабство» («*Mémoires des esclavages*», 2007) та маніфест «10 травня: мемуари про торгівлю темношкірими людьми, рабство та їх відміну» («*10 mai: Mémoires de la traite négrière, des esclavages et de leurs abolitions* », 2010).

У 2006 році за підтримки регіональної ради регіону Іль-де-Франс та Міністерства заморських територій Гліссан заснував Інститут Все-світу, який став місцем культурного обміну й розвитку мистецтв і літератур світу [139]. Інститут реалізував безліч проектів від організації наукових семінарів до вручення літературної премії – премії Карбе Карибського регіону (*le prix Carbet de la Caraïbe*). Активна діяльність закладу свідчила про велике прагнення Едуара Гліссана втілити ідею єднання і створення «нового регіону світу» [180].

У 2010 році стан здоров'я письменника погіршився. Він повернувся з Америки до Франції перед літом. Його діяльність уповільнилась, але у жовтні відбулася ще одна публікація – діалог з Ліз Говен «Уявлення про мови» («*L'imaginaire des langues*»). У листопаді Гліссан востаннє представ

перед публікою у Театрі Одеон на вечері, присвяченому його антології «Земля, вогонь, вода і вітри – Антологія поезії Все-світу» («La terre, le feu, l'eau et les vents – Une anthologie de la poésie du Tout-monde») [180].

Едуар Гліссан помер у Парижі 3 лютого 2011 року у 82-річному віці. В останні дні життя він постійно повторював фразу «Жива душа світу» («Âme vivante du monde») [180]. Був похований 9 лютого на Діамантовому цвинтарі на Мартиніці, недалеко від Меморіалу рабів, який так шанував, на березі моря, яке так зачаровувало його все життя.

2.2. Історико-культурологічні погляди митця

2.2.1. Антильська «не-історія» як передумова виникнення кризи ідентичності у Карибському регіоні

Осмисленню трагічної долі антильських народів присвячені твори найвидатніших представників франкомовної латиноамериканської літератури (Е. Сезер, М. Конде, П. Шамуазо, Р. Конф'ян та ін.). Але саме Едуар Гліссан відвів історії почесне місце в карибській літературі, зробивши вагомий внесок у переосмислення самотності та вивчення проблеми антильської ідентичності. Гліссан прагне подолати фундаментальний розрив між людиною та світом, що існує на Антильських островах. Через літературну творчість письменник намагається нейтралізувати абсурдність антильського буття, щоб гетерогенний, розірваний, позбавлений сенсу світ знайшов, нарешті, гармонійну форму: «Задля того, аби відтворити час власної історії, треба, щоб Антильські острови розірвали оболонку колоніальної сітки, сплетеної уздовж їхніх берегів» [147, с. 224].

Гліссан завжди наголошував, що пише не лише для того, щоб задовольнити власну потребу вираження, словами закрити свої рани, але головним чином для того, щоб своєю творчістю сприяти заповненню історичних пробілів, поява яких була обумовлена колоніалізмом: «Неможливість колективної свідомості досягнути власне минуле характеризує

те, що я називаю не-історією. Негативним фактором цієї не-історії є вискоблення колективної пам'яті» [147, с. 224].

Письменник упевнений, що задля формування справжньої колективної пам'яті антильських народів необхідно осягнути й визнати болісне минуле, позначене насамперед торгівлею людьми та рабством, які Гліссан називає «травматичним шоком» [147, с. 229]: «Антильські острови – це місце історії, створеної з розривів, а її початком є brutальне відривання – торгівля людьми» [147, с. 223].

Справді, для широкого загалу Антили становлять жменю островів, оточених морем і сонцем; складні історико-політичні та економічні процеси, через які вони пройшли, найчастіше залишаються невідомими для більшості людей. Також мало хто пам'ятає, що п'ятсот років тому перший контакт європейців з індіанцями стався саме на Антильських островах. Звідси почалося винищування індіанців у рамках процесу, відомого сьогодні як Конкіста; саме сюди прийшли перші кораблі з рабами африканського походження, і система плантацій, націлена на розвиток трьох головних культур – цукру, тютюну та бавовни – стала моделлю життя більше, ніж на триста років. Геостратегічна важливість Антильських островів перетворила їх на яблуко розбрату могутніх європейських імперій. Озброєні вторгнення французів, англійців та голландців, піратство, торгівля людьми зумовили мультикультурність цього регіону, адже протягом декількох століть там постійно відбувалось змішання різних мов, культур та релігій.

«Зустріч» з Африкою стала головною подією і, водночас, трагедією в історії Антил. Процес масового вивезення африканців на острови Карибського басейну супроводжувався надзвичайною жорстокістю і призвів до смерті тисяч людей. Рабство на Карибських островах не тільки зумовило економічну та політичну систему, але також і спосіб життя, який відобразився у народних піснях, казках, легендах та приказках. Водночас рабство породило й способи боротьби та опору: втеча сотень рабів, які намагалися уникнути експлуатації, досі відгукується в історіях цих островів.

У творах Гліссана, де відтворюється історія карибських країн, можна спостерегти найбільше авторських вагань щодо смислу поняття «батьківщина», а також поняття «коріння» для антильців. Питання «хто ми?» вочевидь стає перед ним, як і перед багатьма іншими письменниками Антильських островів. Адже мартиніканська земля не є землею пращурів; ще гостро відчувається травма відриву від рідної землі – Африки. Мрія повернення до Африки, якою жили перші два покоління привезених африканців, згодом зникла з колективної свідомості, але через нав'язану історію її замінив міф про французьке громадянство. За Гліссаном, цей міф заважає гармонійному вкоріненню мартиніканців у свою землю : так, ця земля не є землею пращурів, але вона і не є землею, якою вони володіють. Немає ані володіння землею, ані єднання з нею, ані довіри до землі. Письменник неодноразово зазначав, що через таке ставлення складається враження, ніби мартиніканці лише тимчасово прийшли на цю землю. Немає відчуття пережитої історії, немає колективної пам'яті, того, що формує законність буття, отже немає віри у майбутнє. Недовіра до власного майбутнього спричинена небажанням прийняти свою землю, адже простір і час нерозривно пов'язані між собою.

Гліссан переконаний, що людина чогось варта, якщо вона може пізнати у власній історії, стражданнях і радощах смак своєї країни. Письменник веде мову про історію, в якій кожен повинен впізнати себе і навколо якої громада вибудує свою ідентичність: «Один з найжахливіших наслідків колонізації – це однозначне розуміння історії, а отже і влади, що було нав'язано народам Західним світом. [...] Боротьба проти однозначності історії, за зв'язок між різними історіями – це можливість віднайти водночас своє справжнє минуле та свою ідентичність...» [147, с. 276].

Вимучене ставлення антильців до своєї історії ускладнюється, за Гліссаном, іншою формою “розкрадання”: антильську історію творили й переказували французькі поселенці. Гліссан формулює задачу письменника у такий спосіб: «Минуле, те минуле, що ми пережили, ще не є історією для нас,

але саме через те воно нам болить. Задача письменника – вивчати цей біль, постійно “відкривати” його у теперішньому часі, у нашому сьогодні. [...]

Через те, що історична пам'ять занадто часто була вискоблена, антильський письменник повинен “копатися” в цій пам'яті, переорювати її, базуючись на тих латентних слідах, які йому вдалося знайти в реальності.

Через те, що формуванню антильської свідомості перешкождали бар'єри, які стерилізували пам'ять, письменник повинен мати можливість описувати всі випадки, де ці бар'єри були частково зруйновані.

Через те, що антильський час був загнаний у небуття нав'язаної “не-історії”, письменник повинен сприяти відновленню цієї багатостраждальної хронології, тобто він має розкрити життєздатність діалектики між природою та антильською культурою» [147, с. 226-228].

Через творчість Гліссан прагне заявити світові про існування Антиль. Образність та символіка мають у письменника очевидну соціально-мнемонічну функцію – дозволяють зберегти фізичну й інтелектуальну пам'ять задля відвоювання історії, яка поки що залишається фрагментарною, поділеною на частини: «Історія Мартиніки – це довга низка того, що ми називаємо боєм без свідків: на зміну бунтам рабів приходили поодинокі заворушення; перші були приречені на невдачу через брак фізичної сили, другі були переривчастими та неорганізованими через недостатній рівень культури» [147, с. 305-306].

Це історія, яка відображує архіпелагічний пейзаж Антиль і характеризується, за Гліссаном, взаємопов'язаними історіями, незважаючи на очевидні географічні, лінгвістичні та культурні відмінності Карибських островів. Виявлена спорідненість між землею та історією спонукає переглянути засоби аналізу антильської реальності й дослідження архіпелагу. Гліссан пише в «Антильському дискурсі»: «Реальність, яка довгий час була прихованою від самої себе, яка залишалась, у деякому сенсі, за межами свідомості народів, має бути досліджена та відтворена істориками» [147, с. 228].

Як зазначає авторитетний дослідник антильської літератури Жак Андре, все в творчості письменника доводить, що «історія твориться через послідовні примирення: людини і країни, людей між собою, людини з самою собою» [99, с. 135].

2.2.2. Антильство

У 1960-х роках, після того, як негритюд втратив свою популярність, Гліссан починає по-новому розглядати антильську самотність. На відміну від негритюду, який підкреслював африканське коріння карибської культури, Гліссан наголошує на різноманітності складових культурного феномену Антильських островів: «Історично необхідно було для народів Малих Антиль, які пройшли через метисацію, заявити про «африканську частину» своєї сутності, яку так довго зневажала, нехтувала, заперечувала запроваджена ідеологія, і цієї необхідності було достатньо, щоб виправдати антильську частину руху негритюду» [147, с. 54].

Очевидно, згадуючи власний досвід, Гліссан зазначає: «Найчастіше саме у Франції антильські емігранти почувають себе *відмінними*, усвідомлюють власне антильство. І це усвідомлення є тим більше драматичним і нестерпним, що людина, охоплена відчуттям власної ідентичності, не зможе комфортно повернутися у своє колишнє середовище (вона вважатиме ситуацію неприпустимою, своїх співвітчизників – безвідповідальними; її ж вважатимуть асимільованою, такою, що стала білою за манерами) і їй знову доведеться *поїхати*» [147, с. 52].

Гліссан намагається довести парадоксальність антильського буття: «На Мартиніці й Гваделупі проживав народ африканського походження, який слово «африканець» або слово «негр» сприймав як образу» [147, с. 23]. Пояснюючи обмеження негритюду, письменник наголошує на різних інтерпретаціях концепції й підкреслює, що «найбільша різниця між африканською й антильською версіями негритюду полягає в тому, що африканська версія походить від розмаїття поставлених під загрозу культур

пращурів, тоді як антильська версія передувє вільному вторгненню нових культур, вираження яких руйнувалося колоніальним свавіллям. [...] Негритюд не брав до уваги особливі ситуації» [147, с. 54-55].

Нову концепцію, яка враховувала би всі аспекти антильського буття, Гліссан починає визначати терміном «антильство» («antillanité»). Як і «négritude», слово «antillanité» у французькій мові – жіночого роду, і рід несе тут семантичне навантаження, підкреслюючи «жіноче» – природне, ірраціональне начало самобутньої антильської культури. Гліссан замінив лексему «*nègre-*», використану Сезером, на «*antillan-*» і додав до неї суфікс «*-ité*».

Вибір суфікса не був випадковим. Обидва суфікси використовують у французькій мові для формування абстрактних іменників від прикметників, але, якщо суфікс «*-itude*» підкреслює скоріше динамічний рух, то «*-ité*» виражає більше положення або стан. Таким чином, сезерівському пориву до африканського континенту, Гліссан протиставляє утвердження антильської культури, її буття саме у карибському світі: «Сьогодні житель Антиль більше не відмовляється від африканської частини своєї сутності; але він не має вважати її ексклюзивною. Він має її визнати. Він розуміє, що з усієї цієї історії (навіть якщо ми прожили її як не-історію) народилась інша реальність. [...] Він став антильцем» [147, с. 25-26].

Гліссан наголошує на можливості для антильців відкрити для себе нову ідентичність через об'єднання культур, через синтез багатьох їхніх елементів на певній території: «Ідея антильського об'єднання – це відвоювання культури. Ця ідея долучає нас до правдивості нашого буття [...]. Це ідея, яку інші не можуть реалізувати за нас...» [147, с. 26].

В рамках концепції антильства Гліссан стверджує, що карибські країни породили нову манеру мислення: мислення архіпелагу. Воно відповідає особливостям розвитку карибського світу. Йому притаманні двозначність та крихкість, воно дає можливість переглядати історію, але це не є ані відмовою від минулого, ані забуттям. Архіпелагічне мислення надає великого значення

уявному, бажаному, тому, що залишається у пам'яті, коли людина була позбавлена всього.

Архіпелагічне мислення акцентує увагу на тому, що у сучасному світі жодна культура, жодна цивілізація не може бути складовою будь-якої ієрархічної структури тому, що всі культури рівноцінні та однаково важливі. Архіпелагічне мислення Гліссан протиставляє континентальному мисленню, притаманному частині людства, яка вважає себе заможною і надважливою. Континентальне мислення Гліссан називає «системним мисленням», яке організовувало, вивчало, класифікувало повільні, ледве помітні прояви взаємозв'язків між мовами і культурами; прогнозувало з урахуванням ідеологічної перспективи розвиток світу, яким воно керувало на законних підставах. Але сьогодні, на переконання письменника, цьому системному мисленню треба враховувати існування загальної не-системи культур світу.

«Архіпелагічне мислення – мислення дослідження, інтуїтивного пізнання, яке можна протиставити континентальному мисленню, яке, передусім, є системним. Мислячи континентально, розум сміливо рухається вперед, але ми бачимо світ як масив, як глибу, як брилу, і сприймаємо його як складний синтез, так само, як ми спостерігаємо з літака загальні конфігурації пейзажів та рельєфів. Завдяки ж архіпелагічному мисленню, ми пізнаємо скелі на берегах рік, навіть найменші скелі найменших рік, ми можемо роздивитись тіні, які вони відкидають...» [162, с. 45] .

Едуар Гліссан описує архіпелагічне мислення як «іншу форму мислення, інтуїтивнішу, крихкішу, вразливішу, але більш адаптовану до хаосу світу і до його непередбачуваності; вона розвивається, спираючись, можливо, на досягнення гуманітарних наук, але відрізняється особливим, поетичним сприйняттям світу» [143, с. 34]. Далі автор додає: «Я називаю це мислення архіпелагічним мисленням, тобто несистемним, індуктивним, таким, що досліджує непередбачуваність все-світу і поєднує письмо з усною мовою, а усну мову – з письмом» [143, с. 34]; «це мислення відображує спогади з минулого, людську уяву: знання у стадії становлення. Неможливо

зупинити його, щоб дати йому будь-яку оцінку, ані ізолювати його, щоб надати йому чіткіше формулювання. Воно є єднанням, якого ніхто не в змозі уникнути і яким ніхто не може вихвалитися» [163, с. 12].

Гліссан наголошує, що «перевага острова полягає у тому, що його можна обійти навкруги, але ще більша перевага є у тому, що це можна зробити безліч разів. Слід звернути увагу на те, що більшість островів світу формують архіпелаги з іншими островами. До них відносяться й острови Карибського регіону. Будь-яке архіпелагічне мислення – це мислення вібрації, відсутності самовдоволення, це також мислення відкритості й єднання. Воно не вимагає визначення Федерацій Штатів, адміністративних та інституційних порядків, воно націлене на об'єднання і не висуває ніяких попередніх умов. У наших відносинах всередині архіпелагу ми починаємо з маленьких речей, але маємо на меті великі звершення. Ми – дрібні дослідники (фр. – “*racotilleurs*”) карибської реальності» [167, с. 231].

У вищезазначеному уривку Гліссан вживає слово “*racotilleurs*”, що у перекладі з французької означає дрібних торговців, що продають дешеві товари. У Карибському регіоні так називають, з дещо зневажливим відтінком, гаїтянських торговців, що об'їжджають навколишні острови, щоб продати якийсь непотріб або принаймні обміняти його на якісь необхідні речі. Застосовуючи такий термін, Гліссан підкреслює скромну роль кожного окремого антильця у формуванні національної свідомості. Автор метафорично пов'язує цей рух між островами з масштабнішою перспективою – створенням особливого мислення, яке базується на поєднанні злиденного повсякдення з грандіозними проектами, націленими на майбутнє, на усвідомлення свого місця в антильському бутті й у світовій історії взагалі.

Гліссан розглядає архіпелаг як третю інстанцію, посередника між островом і континентом. Архіпелаг – це не заперечення континенту, а, скоріше, його альтернатива. У формуванні нового типу мислення образ архіпелагу набуває ознак відмови й водночас перспективи: з одного боку, він допомагає уникнути нав'язливої ідеї про вкорінення та приналежність до

певної території, з іншого – він породжує нову форму номадизму, яка дозволяє розширити пізнання через мандрування морем.

2.2.3. Ідентичність-ризома

Гліссан намагався віднайти ідентичність антильських островів в «іншій Америці» [147, с. 17], що контрастувало з роботами Еме Сезера, для якого Африка була основним джерелом ідентифікації для антильців. Антильство в розумінні Гліссана, навпаки, засновувалось на поняттях «ідентичність-зв'язок» («*identité-relation*») або «ідентичність-ризома» («*identité-rhizome*»). На погляди Гліссана значною мірою вплинули роботи французьких філософів Жюльєн Делеза (Gilles Deleuze) та Фелікса Гваттарі (Félix Guattari), які й запровадили до філософського лексикону термін «ризома» («*rhizome*»): «Я спирався на розрізнення, що його зробили Делез та Гваттарі між поняттям єдиного коріння та поняттям ризоми. Делез та Гваттарі у книзі «Тисяча плато» [...] акцентують увагу на цьому розрізненні. Вони його визначають в залежності від манери мислення – мислення коріння та мислення ризоми» [143, с. 59].

Глумачний словник французької мови надає терміну «коріння» наступне визначення: «Нижня, найчастіше підземна частина рослини, що дозволяє їй закріпитися у ґрунті та забезпечує її живлення водою та мінеральними солями» [115].

Тоді як «ризома» характеризується як «підземна стеблина, достатньо видовжена, розгалужена або нерозгалужена, з листям маленького розміру, яка породжує щороку додаткове листя і верхівкову бруньку, з якої проростає наземна стеблина, що трохи поринає у ґрунт, у якому вона проростає горизонтально або навіть над поверхнею, ледве торкаючись землі» [116].

Якщо пристосовувати образ коріння до концепту «ідентичність», він вказує на ідентичність, засновану на приналежності пращурів до певної культури, тоді як ризома припускає багатогранну ідентичність, породжену не

минулим, а зв'язками з іншими культурами, які створюються сьогодні. Якщо ідентичність-коріння переходить у спадок від пращурів, відноситься до певного географічного простору і підкріплюється історією роду, то ідентичність-ризوما, за Гліссаном, створюється саме тут і тепер. Вона не вимагає ані єдиного місця походження, ані точної історії роду, вона народжується від єднання, від зв'язків, які вона же і встановлює.

Письменник вважає, що саме ідентичність-ризوما краще передає всю складність антильського буття. Вона означає кінець пошуку єдиного коріння, єдиного джерела, що було притаманно негритюду: «Існує тенденція, яку я характеризую таким чином: ідентичність з єдиним корінням повільно поступається ідентичності-зв'язку, тобто ідентичності-ризомі. Мова не йде про те, що треба виривати коріння; йдеться про те, що треба розуміти коріння як толерантніше, ширше поняття: ідентичність-коріння, яка не вбиває те, що поряд, а, навпаки, протягує свої гілки до інших. Це те, що я, слідом за Делезом та Гваттарі, називаю ідентичність-ризوما» [153, с. 39-40].

Ідентичність-ризوما означає відкритість до іншого. На відміну від ідентичності-коріння, яка «вбиває» те, що є навкруги, ідентичність-ризوما, навпаки, прагне до єднання, до встановлення зв'язків. Ідентичність-ризوما не заперечує вкорінення. Вона не сприймає ідею єдиного коріння, яка виключає всі інші коріння.

Базуючись на поняттях коріння та ризоми, Гліссан пояснював своє ставлення до різних типів культур: «Я застосував ці поняття щодо принципу ідентичності. Я зробив це також щодо «категоризації культур» [...], поділу культур на атавістичні та композитні... Я поєднав принцип ідентичності-ризому з існуванням композитних культур, тобто культур, яким притаманна креолізація. Атавістична культура є такою, що спирається на принцип генезису та на принцип спадкоємності з метою доказу законності існування на певному просторі, який, починаючи з цього моменту, стає територією» [143, с. 59].

Отже, атавістичні культури притаманні суспільствам, які базуються на основоположних міфах, а композитні культури формуються, поєднуючи розрізнені частини власної історії: «Адже всі народи колись народжуються. Якщо антильці не є нащадками атавістичної культури, вони не мають бути приречені через це на безповоротну втрату власної культури. Навпаки. Покликання до синтезу може бути лише перевагою у світі, який схиляється до синтезу й до «контакту цивілізацій». Головна річ полягає в тому, щоб антильці не поклалися на інших у формуванні власної культури» [147, с. 23].

Атавістичні культури пов'язані з ідентичністю-корінням, а композитні – з ідентичністю-ризомою, тобто корінням, що йде назустріч іншим. Проте, автор констатує, що у процесі еволюції протягом століть, у рамках непередбачуваного розвитку світу, атавістичні культури експліцитно чи імпліцитно креолізуються та трансформуються у композитні, тоді як композитні культури, навпаки, радикалізуються та перетворюються на атавістичні: «При сучасному положенні речей у світі виникає велике питання: як залишитися собою, не закриваючись від інших і як відкритися іншим, не втрачаючи самого себе? [...] Де ж знаходиться ця точка дотику між композитними культурами, що прагнуть до атавізму, з одного боку, та атавістичними культурами, що починають креолізовуватися, – з іншого?» [143, с. 20].

2.2.4. Креолізація

Концепція креолізації (*créolisation*), також висунута Гліссаном, визначається ним як змішання, що породжує непередбачуване, як «постійне культурне та лінгвістичне взаємопроникнення» [153, с. 31], яке супроводжує культурну глобалізацію. Ця глобалізація пов'язує різні, гетерогенні культурні елементи, призводячи до непередбачуваних результатів. Гліссан наголошує саме на понятті непередбачуваності, яке він ставить у центр цього феномена: «Термін “креолізація” перекриває поняття транскультури. Адже поняття

транскультури передбачає, що можливо прорахувати наслідки певної транскультурації, тоді як креолізація в моєму розумінні є непередбачуваною. Вона породжує щоразу більше, тобто те, що породжується, неможливо передбачити, виходячи зі складових» [153, с. 32].

Застосовуючи концепт «креолізація», Гліссан намагався прояснити деякі гетерогенні часо-просторові аспекти, пов'язані з народженням суспільств після завоювання Америки. В залежності від історії заселення й подальшого розвитку окремих частин Америки, Гліссан виділяє три види простору: *Meso-America*, *Euro-America* та *Néo-America* [188, с. 90]. У своїй класифікації Гліссан спирається на ідеї Дарсі Рібейро (Darcy Ribeiro), Гільєрмо Бонфіла Батальї (Guillermo Bonfil Batalla) і Рекса Неттлефорда (Rex Nettleford), яких він цитує в есе «Антильський дискурс» [147, с. 390-391].

Якщо *Meso-America* означає територію, населену народами, які завжди жили там, а *Euro-America* – територію, на якій живуть народи, що прибули з Європи й зберегли більшість власних звичаїв і традицій, то *Néo-America* саме відображає сферу креолізації. До неї входять Антильські острови, північний схід Бразилії, Гвіана і Кюрасао, карибське узбережжя Венесуели та Колумбії, велика частина Центральної Америки й Мексики [188, с. 90].

Але в есе «Вступ до поетики іншого» Гліссан робить важливе уточнення щодо вищезазначеної класифікації: «Цей розподіл не має кордонів; існує тісне переплетіння цих трьох Америк. *Meso-America* присутня у Квебеці й Канаді, а також у США. [...] На цих континентах і островах почастишали заворушення й конфлікти між трьома видами Америки. Але в їхніх взаємовідносинах все більше з'являється *Néo-America*, тобто Америка креолізації, яка продовжує позичати деякі елементи у *Meso-America* і у *Euro-America*, але в той самий час вона дедалі більше впливає на дві інші форми Америки. І що цікаво у феномені креолізації, у феномені, який формує *Néo-America*, це те, що її заселення було дуже специфічним. Там превалує Африка» [143, с. 13-14].

Гліссан також цитує Рібейро, говорячи про розподіл американських народів на *народи-свідчення*, які завжди жили там (*Meso-America*), *переселені народи*, які збереглися у тому ж вигляді (*Euro-America*) і *нові народи*, які народилися від метисації (*Néo-America*). У якості синоніма *Néo-America* Гліссан вводить також термін *Plantation-America*, який він поєднує з *новими народами* [147, с. 390-391].

«Креолізація завжди існувала, але вона не має моралі. Креолізація не породжує суспільство толерантніше, здатніше на співчуття. Креолізацію, яка існувала завжди, весь час заперечували прибічники ідентичності з єдиним корінням. Сьогодні у світі феномен креолізації починає розщеплювати скам'яніння ідентичності з єдиним корінням. Повсюди в сучасному світі, де мала місце креолізація [...], повсюди в світі, де мали місце конкретні прояви креолізації, прибічники ідентичності з єдиним корінням завзято й відчайдушно намагалися їх зруйнувати» [153, с. 80].

«Я намагався пояснити, що зустріч, метисація, креолізація не мають на меті призвести до мішанини, до такого собі “melting-pot” без сенсу, до якогось пюре чи каші всіх ідентичностей і всіх місць; але існує необхідність визначити місце й ідентичність і після цього відкрити їх, тобто не обмежувати себе будь-якими дефініціями. Отже, тоді з'являється взаємозалежність. Це не означає, що все є перемішаним. Це означає, що треба, щоб існували незалежні утворення, і щоб ці незалежні утворення погоджувалися на взаємне єднання. Завжди на початку є щось невизначене, і в підсумку є щось невизначене тому, що сукупність цих зв'язків регулюється тим, що я називаю «поетикою єднання»; це не є система, а, навпаки, постійна відкритість до можливих взаємозв'язків і єднання» [153, с. 78-79].

Креолізація, за Гліссаном, – це поєднання багатьох культур або, щонайменш, багатьох елементів різних культур на певній території, що породжує нову, непередбачувану та неочікувану культуру, яка є «набагато складнішою формою у порівнянні з простим синтезом» цих елементів. Гліссан пояснює, що «креолізація [...] створює в Америці абсолютно

неочікувані культурні та лінгвістичні мікроклімати, місця, де вплив одних мов та культур на інші мови та культури здійснюється в уривчастий, нерівний спосіб [...]. Ці культурні та лінгвістичні мікроклімати, створені креолізацією Америки, є вирішальними тому, що вони є ознаками того, що відбувається сьогодні у світі. А у світі сьогодні створюються мікро- та макроклімати культурного та лінгвістичного взаємопроникнення» [143, с. 19].

Отже, Гліссан акцентує увагу на тому, що «світ креолізується, всі культури зараз креолізуються, маючи взаємні контакти. Складові змінюються, але сам принцип полягає в тому, що сьогодні не існує жодної культури, яка могла би претендувати на чистоту» [153, с. 32].

Як вже згадувалося вище, ідеї Гліссана надихнули молоде покоління мартиніканських літераторів на створення руху креольства та написання його маніфесту. Проте слід зауважити, що у «Похвалі креольству» концепт креолізації був дещо звужений і зводився до проблеми поширення креольської мови у межах Карибського басейну. Гліссан наголошував: «Для мене креольство – це інша інтерпретація креолізації. Креолізація – це постійне культурне і лінгвістичне взаємопроникнення, яке не завершується визначенням сутності. Саме визначення сутності я закидав негритюду: визначення негрської сутності... Я вважаю, що більше не існує “сутності”. Сутність – це велика [...] й несумірна вигадка Заходу і, зокрема, грецької філософії. [...] Я вважаю необхідним заявити, що є лише буття, тобто окремі існування, які поєднуються, вступають у конфлікти, і що треба відмовитися від ідеї визначення сутності. А креольство саме це і робить: визначає креольську сутність. Це регрес [...], але, можливо, він є необхідним для захисту креольського сьогодення» [153, с. 31].

Едуар Гліссан піддав критиці теорію креольства через те, що концепт креолізації перетворився в ній на мовний феномен, притаманний визначеному географічному простору. Прихильники креольства прагнули визначити креольську сутність і, таким чином, “заморозити” процес єднання,

не тільки заганяючи його у часово-просторові рамки, але й поміщаючи у певний лінгвістичний вакуум, тоді як Гліссан намагався подолати територіальні та лінгвістичні кордони.

РОЗДІЛ III

АНТИЛЬСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ ЕДУАРА ГЛІССАНА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИХ ПОГЛЯДІВ ПИСЬМЕННИКА

3.1. Своєрідність пейзажних образів як художніх констант творчості Е. Гліссана

«Кожна людина народжується для того, щоб розповісти правду про свою землю» [146, с. 107]. Ця фраза з роману «Ріка Лезарда» (1958) стала девізом Едуара Гліссана і головною ідеєю його творчості. Він вважав відтворення правдивого минулого країн Карибського басейну єдиним правильним шляхом у пошуку ідентичності антильських народів, але був упевнений, що послідовність подій антильської історії можна вибудувати лише в світлі специфіки розвитку населення на своїй землі, на власному просторі.

Дослідники творчості Гліссана (М. Конде, Б. Конор, Р. Бартон, Ж. Андре, Ж. Жубер та ін.) підкреслювали вміння письменника робити з пейзажу основного свідка – першого й головного – у прочитанні далекого минулого. Гліссан часто використовував як мнемонічні орієнтири природні явища такі, як циклони, виверження вулканів, періоди засухи, паводки та повені. Наприклад, у романі «Четверте століття» описуються два катаклізми, які немає потреби датувати, настільки вони відомі населенню і визнані ним як часові орієнтири: циклон, що спустошив Мартиніку у 1898 році, і виверження вулкану, яке зруйнувало у 1902 році місто Сен-П'єр.

Вочевидь, ці природні явища, масштаб яких раз і назавжди врізав їх у пам'ять людей, служать часовими орієнтирами для населення Мартиніки, але вони не визнаються і не фігурують у хронології офіційної історії. Саме вони дозволяють, за словами письменника, по-іншому сприймати народну історію – з повагою до реальної країни, до її геології, географії, клімату, а не згідно з нав'язаною європейською версією. Гліссан був переконаний, що

уважне прочитання «вигляду землі, що змінювалася з часом» [149, с. 53], може дозволити антильцям розв'язати історичну плутанину, породжену нав'язуванням офіційної історії. Пейзаж, за словами Гліссана, зберігає пам'ять часів.

Слід зазначити, що антильські письменники – попередники Гліссана відчували якусь недовіру до природи, немов докоряли їй за її багатство, розкіш і велич, тоді як людина була такою знедаленою і пригнобленою. До цього відчуття недовіри додався потім вплив концепції негритуду, внаслідок якого антильські письменники свідомо уникали опису острівного пейзажу – пейзажу країни заслання, – немовби це стало ще однією зрадою Африки – втраченої матері-батьківщини. Таким чином, антильська література набувала ознак досить ідеологізованої творчості, в якій віддавалося перевагу оповіді подій і нехтувалось опис природи.

Саме Гліссан почав пристрасно досліджувати географію рідного острова і відвів пейзажу почесне місце у своїй творчості. Але він ніколи не зображує пейзаж нудно-солодким, як це робили представники екзотичної літератури, що зосереджувались на пальмах, чорній шкірі та жовтому сонці. У Гліссана пейзаж ніколи не затінює людину; навпаки, він поєднує її з різними стихіями, залучає її до глибокої спільності існування. Письменник вважає, що пейзаж формує світогляд людини, яку він оточує, і опромінює її свідомість особливим світлом. Пізнання себе неможливе без єднання з власним природним середовищем.

В есе «Антильський дискурс» Гліссан зазначає: «Хтось з моїх друзів казав, що як тільки він потрапляє до будь-якої країни Америки, він відчувається як удома. Він відчуває там відкритість, порив [...]. Я завжди дивувався, як мартиніканець, проживаючи на такому обмеженому просторі, може мати відчуття відкритості пейзажу. Але це так. Будь-який американський пейзаж, який би він не був обмежений, викликає запаморочення від безкрайності, [...] можливо тому, що цей пейзаж не був зруйнований історією [...]» [147, с. 447].

Неодноразово письменник аналізував у філософських есе роль природи у формуванні світогляду того чи іншого народу, порівнюючи насамперед буття народів Антильських островів і Південної Америки: «Винищення корінного населення на островах Карибського басейну зумовило значні відмінності між Антилами й Південною Америкою, адже значущість індіанських народів формує правдиве уявлення про Іншу Америку. [...] Вся Америка має три спадщини: індіанську, африканську та західну. На Антилах індіанська спадщина була винищена завойовниками. [...] Та все ж існує зв'язок між архіпелагом і континентом. Культури кукурудзи, маниоку, картоплі, перцю й тютюну – культури, які почали вирощувати на плантаціях після колонізації [...] – об'єднують нас. Наші країни схожі між собою завдяки наявності трьох місць: вершин Анд, де все ще живе індіанський дух; рівнин і плато Мітан, де прискорюється метисація, та Карибського моря [...]. Я казав у вступі до цієї книги, що мартиніканський пейзаж (гори півночі, рівнина Мітан та піски півдня) відтворює цю картину в мініатюрі» [147, с. 390-391].

Якщо ми проаналізуємо назви творів Гліссана – як поетичних збірок, так і романів та есе, – написаних у різні часи, ми неодмінно побачимо в них зв'язок з природою рідної країни: «Поле островів» («Un champ d'îles», 1953), «Занепокоєна земля» («La Terre inquiète», 1955), «Сонце свідомості» («Soleil de la conscience», 1956), «Індії: поема про одну та другу землі» («Les Indes: poème de l'une et l'autre terre», 1956), «Ріка Лезарда» («La Lézarde», 1958), «Лісопосадки: природна історія однієї засухи» («Boises: histoire naturelle d'une aridité», 1979) та ін.

У 1970-х роках, після повернення з Франції до Мартиніки, Гліссан заснував літературний журнал «Акома» («Асома»), де публікувались як його вірші, так і вірші інших антильських поетів, а також розглядались проблеми, пов'язані з пошуком антильської сутності. У цей час негритюд уже втратив свою актуальність, поступившись місцем іншим ідеологічним концепціям, зокрема концепції антильства, що її запровадив та розвинув Едуар Гліссан.

Згідно з концепцією антильства, необхідно було віднайти багатогранну самобутність країн Карибського басейну шляхом осмислення та відтворення власної історії, прихованої у період рабства. Отже, не випадково Гліссан обрав і назву для свого журналу: “акома” – це назва зниклого мартиніканського дерева, чудодійні властивості якого описував ще у XVII сторіччі французький монах-домініканець і природознавець Жан-Батист Дю Тертр, який тричі побував на островах Карибського басейну як місіонер. Саме цитата з його книги «Загальна історія Антиль» (1667-1671) і фігурувала на обкладинці журналу «Акома»: «Акома є одним з найбільших дерев цього краю [...]. Після того, як дерево зрізано, ще дуже довго серцевина його залишається живою, вологою, соковитою, неначе його тільки-но зрубали» [174, с. 79]. Застосовуючи алегоричний образ дерева, Гліссан вочевидь натякає на силу, міць і життєздатність мартиніканського народу, який має відродитися через пошук власної ідентичності.

З кожним твором Гліссана поглиблюється його зв'язок з природою рідної країни, яка йому болить. Неодноразово Гліссан стверджував, зокрема в есе «Сонце свідомості» (1956), що європейський пейзаж, насичений історичними пам'ятками, монументами, є для нього чужим. Його упорядкованість, симетричність, циклічність сезонів навіть гнітили письменника: «Мій пейзаж – це порив, вся ця симетрія мене пригнічує» [165, с. 19]. Але, по мірі того, як поняття “рідної землі” стає у Гліссана ширшим, він частіше наголошує, що не відчувається чужинцем в Америці, зокрема в Луїзіані, тому що пейзаж Америки, від найменшого острова до найглибшого з каньйонів, несе в собі відкритість, надмірність, вторгнення у простір, які глибоко впливають на нашу манеру відчуття й мислення.

Гліссан часто повторював, що необхідно звільнити пейзаж від глянсу слів, які йому непритаманні. Так, він багато разів згадував власну помилку щодо вживання слова “літо” (фр. “été”), наприклад, у романі «Ріка Лезарда», адже це слово не мало б жодного сенсу в його рідній країні, де завжди одна пора року, і лише “сухий сезон” змінює “сезон дощів”: «Я автоматично писав

“літо”, описуючи вогонь, жар, спеку. Якось потім я побачив це слово у романі «Ріка Лезарда» і був приголомшений. Коли я ознайомився з текстом «Лежітім Дефанс», багаторазове вживання цього слова серед вихідців з країн, де є лише один сезон, здалося мені ознакою відчуження. Але чому? Вони емігрували дуже давно [...]. Пізніше я шукав те саме слово в моїх “мартиніканських” поемах «Лісопосадки», «Омріяна країна, реальна країна»: його там не було [...]. Що ж означала ця механічна манера письма? Непереборний потяг до іншої країни [...]. Коли людина усвідомлює власний пейзаж, вона втрачає потяг до іншої країни» [147, с. 755-757].

Більшість романів Гліссана присвячені пошуку сутності, яку він називає антильською: в першому романі «Ріка Лезарда» письменник відчуває та досліджує її насамперед у пейзажі. Відома гваделупська письменниця й соратниця Гліссана Маріз Конде пише у статті «Едуар Гліссан, або відвойовані Антили» (1998): «Я вважаю, кожен визнає, що в першому романі, «Ріка Лезарда», [...] головним героєм є сам пейзаж, сама ріка» [126].

Гліссан проходить разом з персонажами всі дороги, ріки, поля цукрової тростини, ліс, долини, гори й море. Кожне з дерев, квіток, рослин та тварин має свою символіку; будинки, фабрики та їжа описані надзвичайно ретельно, читач може майже доторкнутися до них, відчутти їхній запах.

По мірі того, як у романі реалізується процес переосмислення природи Мартиніки, відбуваються зміни й у свідомості персонажів. Всі вони молоді, сумлінні, прагнуть змін та захоплюються політикою. Пізнаючи пейзаж своєї країни, вони починають розуміти соціальне становище Мартиніки та беруть участь у політичних подіях, намагаючись змінити власну реальність. Пейзаж Мартиніки займає провідне місце у романі «Ріка Лезарда», і цікаво спостерігати за тим, як через опис пейзажу письменник підходить до теми політики, історії, до міфів та легенд, а також до вживання креольської мови деякими персонажами у ключових моментах оповіді, щоб показати проблематику особистості та культури, яку відчувають мешканці цього острова. Вживання історичних, географічних, політичних, економічних,

психологічних та культурних посилань є постійним у романах Гліссана. Через те, що проблема антильської ідентичності, пов'язана, головним чином, з расово-етнічним питанням, залишається невирішеною, художнє мислення автора слід аналізувати у рамках міждисциплінарного підходу. Персонажі роману досліджують своє походження не тільки в африканському минулому, а також і в карибському пейзажі.

Різні дослідники (М. Конде, М. Деш та ін.) часто порівнювали Гліссана з французьким поетом Сен-Жон Персом – лауреатом Нобелівської премії з літератури – насамперед через поліфонічну повноту й схожі ритми віршів. Його поеми рясніють, як і вірші Гліссана, рідко вживаними словами і навіть спеціальними термінами, що особливо помітно в його останніх книжках. Народившись на Французькій Гваделупі, Сен-Жон Перс зробив блискучу кар'єру дипломата й поета у Франції, через що ставлення до нього в антильських країнах було неоднозначним. Едуар Гліссан пише про нього в есе «Антильський дискурс»: «Не дивно, що для тих антильців, які прагнуть, усупереч колоніальному безладу, поєднати антильську природу з антильською культурою, ставлення до Перса є неоднозначним і стриманим. Як ми можемо прийняти його антильську природу, якщо він уникає нашої історії і, таким чином, заперечує її?» [147, с. 743-744].

Далі Гліссан висловлюється про Сен-Жон Перса ще категоричніше: «Він не є антильцем. Він не залучений до нашої історії: занадто легко він від неї відмовився» [147, с. 745].

Незважаючи на таку різку оцінку Сен-Жон Перса Гліссаном, їхня творчість має спільні риси. Як і Сен-Жон Перс, Гліссан віддає перевагу морю: «Море є назавжди нашою оболонкою й обрамленням, воно є понад усім, але водночас воно межує з нами й оточує нас» [146, с. 44]. В усіх творах Гліссана море тісно пов'язане з землею. В діалозі море/земля простежується усвідомлення острівного розташування своєї батьківщини, що є притаманним усій антильській літературі: «Наша країна – це рівновага між

двома силами, між несамовитими чорними скелями океану (на сході) й пологими шурхотливими пляжами моря (на заході)...» [146, с. 61].

Окрім моря та землі, дерева в творчості Гліссана також виступають символами часу й простору, свідками й гарантами спадкоємності поколінь, від тендітних, струнких дерев, які оточують біглого раба у романі «Четверте століття» до дерев-символів «Ріки Лезарди»: мангове дерево, ямайська слива, бавовник, хлібне дерево і, звичайно, махагоні, адже останнє дає назву одному з романів Гліссана й фігурує в центрі твору, символізуючи людину та її відносини з природнім середовищем. Махагоні (лат. “mahagony”) – різновид червоного дерева, яке називають ще антильським або кубинським червоним деревом. У XVIII та XIX століттях це дерево нищівно вирубалось через цінність його деревини й вивозилося до європейських країн для виготовлення вишуканих меблів. У XX столітті воно опинилося під загрозою зникнення.

«Махагоні» (1987) розглядається багатьма дослідниками як один з найвизначніших творів Гліссана. Саме в цьому романі найбільше відчувається значущість пейзажу, який символізує життя в історії громади. Як бавовник, ямайська слива або мангове дерево у романі «Ріка Лезарда», махагоні постійно супроводжує персонажів, починаючи з перших сторінок однойменного роману: «Дерева, які живуть довго, мають тайну й магію, ніби зберігають у своєму поважному віці змішані спогади про щастя та біди, ніби встановлюють зв'язок між небом і тваринним світом, через що вони панують над нами та допомагають нам. Магія трави минуща, вона може служити для приготування зілля для зцілення тіла, або для привороту кохання, або для завдання шкоди іншому. Дерево служить більш стримано, однак, воно спонукає нас до осягання» [155, с. 13].

Образ дерева фігурує і в останніх рядках роману: «Згідно з законом казки, якому підпорядковуються таємничі дерева, я житиму ще довго» [155, с. 194]. Розуміння пейзажу сполучається у Гліссана з пізнанням себе. Гліссан прагне розплутати мартиніканську історію через цілісне розуміння окремих частин пейзажу, які сприймаються начебто розрізненими, не зв'язаними між

собою: пагорб, рівнина, ліс, ріка, море, океан тощо. Він неодноразово говорить про «пейзаж, самого єднання якого ми не могли досягнути» [155, с. 18].

Під час написання роману «Махагоні» Гліссан проживав у Парижі, працюючи головним редактором журналу «Кур'єр Юнеско», й відчував сильну ностальгію за батьківщиною: «Я покинув безкрайність цієї крихтної країни заради крихтної безкрайності, якою є наша Земля у цьому всесвіті [...]. Бажаючи відчути, всупереч нашим природнім схильностям [...] стільки пейзажів, не схожих між собою, заплутаних у хаосі світу. [...] Махагоні та ебенові дерева слідували за мною вдалині. Я їх упізнавав [...]; я повертався до них, я ніколи їх не кидав» [155, с. 21].

Письменник примиряється зі світом, пригортаючи до себе країну, немов товстий стовбур великого дерева. Він сприймає країну як живу істоту, тропічну, рослинну сутність. Схожа на величезне дерево, яке не дає себе охопити руками, країна не піддається досягненню. Її треба лише прийняти такою, як вона є. Гліссан наполягає на тому, що неможливо висловити сутність країни, слід просто прожити її, спокійно та зважено. Країна зберігає свою таємницю. Як дерево, вона міцно тримається в землі, з усією силою свого коріння, але водночас вона дістає до небес і залишається незбагненою, недосяжною для нашого відчуття.

Багато дослідників, серед яких і Маріз Конде, порівнювали образ дерева у Еме Сезера та Едуара Гліссана. Сезер, один з родоначальників негритюду, для якого Африка була основним джерелом ідентифікації для антильців, розумів дерево насамперед як стовбур, який піднімається вгору. Для нього кожне дерево, тобто кожна культура, маючи своє походження, своє коріння, свій “стовбур”, було рівним по відношенню до інших, але водночас віддаленим від них. Бачення Гліссана є протилежним: дерево не стримить догори, а, навпаки, заглиблюється у надра землі та змішується з нею. Він не пов'язував дерево з чимось єдиним, зі стовбуром, з підпорою, а розумів його як порив, запал, кипучу суміш. Для Гліссана дерево є центром

поетичної творчості. Проростання й дозрівання дерева асоціюються з зародженням та розвитком поетичної мови. Дерево й мова пускають корені в одну й ту саму землю.

3.2. Море та земля як символи колективної пам'яті в контексті подолання кризи антильської ідентичності

Торгівля людьми й рабство є ключовою проблемою творчості Едуара Гліссана. Насильницьке вивезення африканців до Нового світу, яке проводилось систематично судновласниками європейських держав, є центральною подією, на якій побудовані твори Гліссана, а торгівля людьми стає провідним сюжетотвірним елементом. Вона представлена як найреальніша подія всієї антильської історії, подія, яка усвідомлюється як центр історичного становлення. Але цей центр є водночас прогалиною, дірою в історії. Він порушує зв'язок поколінь, спадкоємність родів. Торгівля людьми унеможливила пошук джерел свого походження, вона приречла народ, що формується, на муки незнання. Вона символізує крах будь-якої генеалогії, порушує лінію спадкоємності поколінь.

За Гліссаном, торгівля людьми завадила формуванню антильської ідентичності, адже традиційно ідентичність будь-якої спільноти породжує саме лінія спадкоємності поколінь, що пов'язує пращура зі своїми нащадками. Але раб, вивезений з африканської землі й кинутий на карибський острів, стає «голим мігрантом»: «Африканець, проданий у рабство, стає «голим мігрантом». Він не міг узяти з собою власні речі, образи своїх божеств, предмети повсякденного вжитку; він не міг сповістити про себе сусідів, сподіватися побачити родичів чи возз'єднатися з сім'єю на місці депортації. Звичайно, дух предків його не покинув; він не втратив сенс колишнього життя. Але треба, щоб минули століття боротьби перш, ніж він визнає право на існування власного минулого» [147, с. 112].

У творчості Гліссана саме море асоціюється з примусовим вивезенням африканців з рідного континенту на Антильські острови, з відриванням їх від

власного коріння. Вони втратили зв'язок з рідною природою як місцем, що зберігає пам'ять предків і всі життєві орієнтири. Щоб передати досвід відривання від африканської землі та переправи морем, Гліссан з'єднує метафоричні та реальні мотиви: «Ти потрапляєш до черева судна. Ти вважаєш, що судно не має черева, воно не поглинає, воно не пожирає. Судно рухається у напрямку неба. Але черево судна тебе розчиняє, кидає тебе до провалля» [163, с. 18]. Судно, зважаючи на його значення у торгівлі людьми й рабстві, описується як жахлива, потворна річ, яку автор намагається зробити якомога страшнішою.

Ж.-Л. Жубер, один з дослідників творчості Гліссана, підкреслює, що згадування “судна смерті” є в письменника постійним, воно ніби його нав'язлива ідея, адже саме через нього відбулося відривання від своєї батьківщини, від Африки. Воно примусило поринути у невідомість та ввергло у вигнання. Воно є жахливим черевом, яке породило чорні громади Америки [174, с. 62].

Отже, море асоціюється з жахом і фізичними стражданнями, які письменник зображує дуже відкрито й реалістично: «Уявіть собі блювоту, зідрану шкіру, купу вошей, трупи, що валяються на підлозі, людей, які вмирають серед них» [163, с. 17]. Описуючи море, Гліссан говорить про жахливе черево, яке поглинає не лише тіла вивезених рабів, а й будь-яку соціальну та історичну справедливість. Досвід морського провалля створює порожнечу, яка, поєднавшись з системою плантацій та недорозвиненістю антильського суспільства, й після відміни рабства спричинює пробіл у пам'яті й кризу ідентичності.

Але, водночас, море символізує місце, де народжується «глас» народу, який є основою для формування спільноти і який має бути почутим. В цьому сенсі море розглядається, як місце перетворення голосу народу на мову повноцінного звучання, яка здатна відобразити правдиву історію Антиль. Гліссан розглядає безодню також як початок, як основу відродження, застосовуючи двозначний термін «безодня-материнська утроба»: «Це судно

народжує твій крик. Воно створює усю майбутню одноголосність. Ти один у цьому стражданні, ти поділяєш невідомість з декількома іншими, яких те ще не знаєш. Це судно – материнська утроба [...]. Воно несе в своєму череві стільки ж мертвих, скільки й живих, чиє життя може обірватись будь-якої миті» [163, с. 18].

Таким чином, безодня хронологічно збігається з народженням іншої спільноти. Досвід пережитого визначає ставлення спільноти до історії, до пам'яті, до простору й до мови. За Гліссаном, відтворення історії населення, привезеного з іншого континенту, полягає у подоланні порожнечі, у взятті відповідальності за нову землю. Намагаючись відтворити історію, поглинуту безоднею, письменник підкреслює, водночас, неможливість реалізації цього завдання через пробіли в колективній пам'яті народу. Гліссан умисно вживає лексику, що якнайкраще передає мутність моря й темряву морського дна, куди поринули і де частково загубились спогади людей. Так, Гліссан застосовує вирази «провалля забуття», «морська безодня», «темна маса води», «фіолетове черево морського дна», «морська пучина» [163, с. 18-20]. Отже, письменник змушує читача наживо уявити безодню, аби в такий спосіб і самому пережити досвід, який породив інше сприйняття історії й пізнання.

Експерименти Гліссана з мовою в цьому випадку можуть бути різновидом того, що він називає «вимушеною поетикою», яка має місце «коли необхідність вираження наражається на неможливість виразити» [147, с. 402]. Якщо спочатку ця поетика є «неврозом» або «ознакою відсутності» [147, с. 236], то пізніше вона породжує потужну мову спротиву, яка відображує свідомість людей і анонсує повне осягання історії та сучасної реальності: «Море – це ціла політика, казав Пабло. З ним ми переможемо» [146, с. 44].

Опис моря має за мету не стільки нагадати про насильницьке вивезення рабів та страшну переправу, скільки спробувати уявити, хоча б у загальних рисах, досвід відривання від свого коріння та зіткнення з тотальною невідомістю. Окрім можливого відтворення історії, Гліссана турбує

встановлення єднання з новим простором, хоча ці два питання тісно пов'язані між собою. Тобто мова йде про проблему пам'яті, яка стосується ставлення до сучасного простору, де проживає народ. Гліссан переконаний, що й при вивченні історії, й при дослідженні простору необхідно враховувати досвід безодні, адже, навіть якщо це звучить досить парадоксально, саме цей досвід встановлює, з одного боку, зв'язок між колишнім простором, який є недосяжним і уявним, та сучасним простором, який треба ще завоювати, а, з другого боку, зв'язок між простором та історією.

Море виступає в тексті, на символічному та історичному рівнях, як місце розриву поколінь, але воно також об'єднує три складові антильської ідентичності: Африку, Європу і Новий світ. Тому його згадування письменником має на меті поетично матеріалізувати зв'язок між простором та історією. Море створює символічну спадкоємність поколінь, вигадану або уявну, але необхідну антильським народам для подолання кризи ідентичності: «Так народ повільно повертається до свого царства. І яке має значення, де й як це відбувається? Ті, хто повертається, добре це знають. Вони пізнали довгий шлях. І чи важливо говорити, що вони виїхали з такого-то місця, а висадили їх тут? Настане час сказати про місце висадки, назвати порт. Ті, хто протягом століть насильно вивозилися (а вони завоювали нову природу, вони заповнили її своїм відродженим криком), вони ще довго згадуватимуть свою подорож, вони кричатимуть про неї на весь світ. Сьогодні вони піднімають голову, вони відчують власну значущість. Вони приєдналися до світу...» [146, с. 53].

Авторитетний дослідник антильської літератури Пітер Хічкок, аналізуючи творчість Гліссана, зазначає, що пейзаж є повноцінним, активним персонажем, який сприяє самопізнанню [172]. Адже існує тісний зв'язок між героями та елементами пейзажу незважаючи на те, що мартиніканці, за Гліссаном, ще не навчилися володіти власною землею. Письменник наголошує на симбіотичному єднанні навколишнього середовища з персонажами його творів. Наприклад, у збірці «Чорна сіль» можна

спостерігати «взаємопроникнення» оповідача й пейзажу: «Я качаюсь у воді хвиля піна я вмиваюсь скеля я і знову скеля море заходить до моєї затоки море затоплює мою свідомість» [150, с. 29] або «Ріки проходять крізь мене й прямують до прозорості земель» [150, с. 37].

Це єднання позначено також текучістю й мінливістю води, плин якої автор багатократно передає, умисно не застосовуючи пунктуацію, як це зроблено у щойно наведеному прикладі. Постійне єднання між оповідачем і пейзажем, особливо морем, є ознакою амбівалентності розриву історії та відсутності пам'яті. Адже інколи море асоціюється з тортурами й забуттям, тобто воно виступає в ролі спільника торгівлі людьми й рабства. В інших місцях твору воно, навпаки, ніби змішується з персонажами і стає свідком у процесі відновлення пам'яті: «Що це за море навкруги нас? [...] Я темний свідок, послання. Ви – гіркі руки, що співають у гіркому кружлянні. [...] Ви – німота, порожнеча, буря, серед якої лунає крик чорної безмовності» [150, с. 100].

Вода моря та рік є стихією, яка встановлює зв'язок між досвідом морського перевезення, з одного боку, та мартиніканською землею – з другого. Адже море, яке перетворилось у безодню й могилу тисяч людей через работоргівлю, є водночас місцем, де відкладається й накопичується колективна пам'ять, яка згодом дасть себе знати у свідомості тих, хто вижив, і через пейзаж зможе передатися новому простору: «Досвід безодні поширився й за його межами. Це страждання усіх тих, хто так ніколи й не вибрався з нього: потрапив одразу з черева невольничого судна до черева морського дна. Але їхнє випробування не вмерло, воно ожило пізніше в цьому хаосі: страх перед новою країною, постійні спогади про колишню батьківщину і, кінець кінцем, єднання з цією нав'язаною, вистражданою землею. Неусвідомлена пам'ять безодні послужила основою для цих метаморфоз» [163, с. 19].

«Мова безодні», створена на основі символу моря, є водночас своєрідним дослідженням поза межами історії, географії й культури та

конкретним пошуком, зумовленим специфічним соціокультурним контекстом. Таким чином, гліссанівська «поетика глибин» перетворюється на «поетику єднання». Справді, єднання з простором, реалізоване завдяки пам'яті поколінь, накопиченій у водних глибинах, сприяє створенню позитивного образу моря – місця відродження й надії: «Море! [...] Так. Цей віддалений гуркіт, який можна було розчути лише в цей час! Це море. Воно кличе, притягує вас до себе. Воно любляче, але скритне. Воно віддане, але занадто уважне: воно зберігає свою душу. Те, що воно викидає на узбережжя, є не що інше, як піна життя» [146, с. 28].

Інколи море зображується як місце спасіння, що надихає, надає сили, направляє на вірний шлях: «Можливо, він зрозуміє, стоячи перед жорстоким сяйвом, що піднімалося від хвиль, сенс роботи, яку йому доручили, як найкращому й наймудрішому. І Таель ішов назустріч хвилям зі щирою вірою, з надією на визволення, на щастя, на насолоду. Покірний і боязкий, він розумів нездатність свого тіла [...] втриматися на поверхні води, підкорити рідку масу. Він мовчки захоплювався блакитною безкрайністю, де не було місця для нього (а можливо, місце було тут завжди закріплено за ним); прозорою водою, де він буде лише маленькою плямою; стихією, яка буде відштовхувати його, принаймні доки він не пізнає рівновагу й любов у рішучій ясності безодні. Із задерев'янілими руками й ногами, але з легким серцем [...] він плив, відчуваючи усім своїм єством єднання зі стихією, і вперше він не контролював свої м'язи. Його охоплювало тремтіння, коли піна, немов браслети, з ніжністю огортала його кісточки, і він розумів, що назавжди (вже, вже) він був бранцем цієї сили» [146, с. 46].

Земля у творчості Гліссана також є символом колективної пам'яті та національної свідомості мартиніканського народу. Слід зазначити, що на початку творів автор часто зображує землю острова як щось чуже, непривітне, ненадійне: «Він знав, що іноді земля може бути підступною і здатною на зраду, з якою треба змиритися» [146, с. 57]. Вона викликає страх та тривогу у персонажів, які відчувають себе «з'їденими» нею. Немає

розуміння землі, що й пояснює ці страхи. Але поступово вона пізнається, відкривається, страхи зменшуються й виникає ідея «примирення» особистості та землі: «І як, у якій близькості вони жили з землею? Земля їм не належала, земля була вогняним утіленням буття, бажання, гніву. Ось. Він зрозумів, що землею, яку вони носили в собі, треба було оволодіти [...]. Адже земля завжди віддається» [146, с. 58].

По ходу розвитку оповіді людина й земля встановлюють нові стосунки, засновані на довірі й повазі, відбувається їхнє єднання. Земля вже не сприймається як місце заслання, а, навпаки, є символом відкритості, яка забезпечується морем, адже саме море, відходячи від берегів острова, може дістатися будь-яких інших берегів: «Пам'ять посадила своє сім'я у нову землю [...]. Море загартувало людей, привезених здалеку, а земля, на яку вони прибули, наділила їх іншою силою. І червона земля змішалася з чорною, гірська порода й лава з піском, глина з кременем, заболочений канал з морем, а море з небом: щоб породити [...] новий крик людини й нове відлуння» [149, с. 329].

За словами Гліссана, історичне відвоювання справедливості повинно дозволити антильцям взяти відповідальність за землю, яку вони ніколи не визнавали своєю. Про це свідчить уривок з «Поетичного наміру», де підкреслюється важливість цього визнання і взяття відповідальності за землю, за країну: «Спільнота, відірвана від своїх зв'язків і від свого коріння (або навіть [...] від будь-якої можливості вкорінення), поступово має вистраждати пейзаж, заслужити свою природу, пізнати свій край. Через осягання значення цього процесу вона має внести ясність у власну свідомість. Адже велике зусилля, направлене на відвоювання землі, – це зусилля, направлене на відвоювання історії. [...] Ви мене вивозите на нову землю (це острів), ви позбавляєте мене свідомості та знання про стару землю, ви нав'язуєте мені думку, що ця нова земля лише ваша, і, таким чином, я повинен рухатись у часі, далеко від землі. Ось тоді (навіть ціною втечі) я відчуваю землю під своїми ногами: я поринаю у вчорашній день, я прорізаю

темряву безповоротно минулої епохи, я перериваю забуття [...], я відвойовую свою пам'ять і надаю великого значення своєму натхненню: щоб обробляти свою землю і посадити своє дерево» [154, с. 196].

У «Поетиці єднання» Гліссан пояснює історичне становлення мартиніканської землі, її перетворення на «землю з ризомою», адже саме поняття ризоми краще передає всю складність антильського буття. Вона означає кінець пошуку єдиного коріння, єдиного джерела, що було притаманно негритюду. Відбувається єднання землі з мартиніканським народом, і через усвідомлення землі з'являється ідентичність: «Мартиніканська земля не належить, у повному сенсі, ані нащадкам вивезених африканців, ані беке, ані індусам, ані мулатам. Але наслідком європейської експансії [...], що сформувала нове ставлення до землі [...], стало спільне єднання. Ті, хто страждали від примусового прийняття землі [...], встановили з нею новий зв'язок, якому вже не була притаманна нетерпимість [...] до іншого коріння» [163, с. 161].

Пояснюючи вираз «земля з ризомою», Гліссан наводить приклад фікуса-душителя – тропічного дерева, яке часто трапляється у мартиніканській флорі. Його надземні корені ростуть донизу та товстішають по мірі росту дерева. Опис фікуса-душителя дає нам зрозуміти, чому Гліссан застосовує образ цього дерева, говорячи про персонажів, які проростають корінням до землі, поєднуючися з пейзажем, як збіглий вбивця, чиє тіло ніби зливається з деревом: «Він відчував, що його наздоганяли собаки й переслідувачі, вони заблукали десь у лісі. Він ішов уздовж вибою, тоді як інші шукали його на гребені гір. Звідти йому здавалося, що саме він був переслідувачем, і він сміявся з цього без упину. Він потайки пробирався шляхом, постійно кружляючи: то була єдина можливість утекти від інших – безперервно рухатися. Він зливався з гілками й брудом, з землею й пнями, серед яких його можна було прийняти за фікус-душитель з начебто підрізаними гілками-коренями, який ще тримався на землі, спираючись на обривки ліан» [147, с. 276-277].

Цей уривок описує шлях «загнаного вбивці», але символізує також утечу збіглого раба. Таким чином, земля виступає в ролі не лише хранителя історії, а й спільника привезених рабів та їхніх нащадків. Образ фікуса-душителя заперечує ідею про походження, про єдине коріння й навіть про стовбур. Численні переплетені корені нагадують непрохідні зарослі – образ, споріднений з поняттям “непроникності”, також розвинутим Гліссаном.

3.3. Карибський острів у світогляді Е. Гліссана – засіб єднання свідомостей та культур

Острівна тематика з’являється вже у першій поетичній збірці «Поле островів» (1953), написаній Едуаром Гліссаном у віці двадцяти п’яти років, і фігурує в усіх його подальших творах, як поетичних, так і прозаїчних. Аналіз острівної тематики у творчості Гліссана дає можливість говорити про авторське потрійне сприйняття острова: мова йде про *омріяний острів*, *зниклий острів* та *острів вигнання*.

Омріяний острів: підкреслюючи амбівалентність образу острова, Гліссан звертає увагу насамперед на його “екзотичну” складову, адже для багатьох людей острів є місцем, пов’язаним з мріями, сподіваннями, подорожами. Він дозволяє відкрити “інший світ”, пізнати щось нове, відчутти смак свободи та подолати певні труднощі. Острів сприймається інколи навіть як *острів скарбів*, як *країна Ельдорадо*, формуючи, таким чином, архетип, який впливає на нашу свідомість та підсвідомість. У поетичній збірці «Індії» (1956) Гліссан відтворює всі етапи відкриття американського континенту, його окупацію європейськими поселенцями, починаючи з 1492 року; він згадує про страждання чорних рабів, привезених з Африки до Антильських островів. Ці «Індії», які фігурують у назві збірки, є не що інше, як Вест-Індія, відкрита Христофором Колумбом. Іноді Гліссан вживає цю назву в однині («Індія»), щоб краще передати міфічний, омріяний, відірваний від реальності образ першої землі, на яку ступила нога конкістадорів, що пізніше зруйнували первозданність усього американського континенту.

Отже, спочатку Гліссан говорить не про власне сприйняття острова, а про бачення тих людей, які направлялись до Антильських островів, починаючи з епохи Конкісти, сповнені очікувань, бажань, сподівань, жаги до збагачення, прагнення свободи. Таким чином, образ острова набуває позитивної конотації, пов'язаної з відчуттям захоплення, що виникає у свідомості багатьох людей при уявленні острівної екзотики. В «Індіях» Гліссан порівнює острів з «останньою жаданою зіркою», з «останнім оазисом безкрайності», зі «свободою, яка насичує людину», з «коханою жінкою».

Але в цій збірці вже можна простежити появу іншого образу острова. Гліссан вживає метафоричний вираз «загрозливий водяний нарост» [152, с. 129], підкреслюючи амбівалентність образу та наділяючи його негативним відтінком.

Зниклий острів: Гліссан не розглядає острів лише як місце спасіння серед бурі, останній притулок, надійне укриття, розташоване далеко від негод континенту. Перед тим, як стати землею болю та відчаю, пригноблення та зневіри, як ми побачимо у його третій іпостасі, острів набуває негативної конотації через свою крихкість, слабкість, ефемерність та загрозу зникнення. Справді, існування острова, що піднявся з глибин океану, є непевним і тимчасовим: якщо через дію підводного вулкану земля піднялась над рівнем моря, формуючи архіпелаг, як на Карибських островах, вона може, через ті ж підземні поштовхи, поринути назад у морські глибини. Гліссан порівнює острів з «квіткою води», адже будь-яка квітка приречена на загибель, тобто на зав'ядання та зникнення: «Острів з'явився завдяки підземним поштовхам, це квітка води; потім він поринув углиб до морських коралів» [152, с. 126].

Однак, за Гліссаном, острів зникає не лише через поринання у глибини океану, але й через спотворення його природних властивостей, через вторгнення чужинців, через руйнування унікальної острівної природи, дикої та незайманої. Все це приносять на острів поселенці – воїни, місіонери, торговці, – які прагнуть наживи, скарбів, видобування корисних копалин тощо. Є ще й інші поселенці, на перший погляд менш небезпечні: мова йде

про різних дослідників, захоплених цікавістю та жагою до знання. Вони вивчають, описують острів і, тим самим, стримують його природний розвиток, заважають йому вільно дихати, ніби прив'язуючи його до континенту цією систематизацією та класифікацією: «Останній острів був населений картографами та інженерами» [152, с. 125].

Так, білий поселенець, проходячи по острову, поступово відкриваючи його для себе, пізнаючи його, руйнує його первозданність своєю недоречною присутністю, адже зближує його з тим світом, звідки він сам прийшов.

Гліссан поділяє відчуття тривоги, притаманне здоровомислячій людині, яка спостерігає за руйнуванням гармонійного острівного світу, розпочатим із вторгненням західних цивілізаторів.

Острів вигнання: багато разів у світовій історії острів був місцем заслання, ув'язнення, депортації, тобто він був пов'язаний не з екзотичними подорожами або пошуком скарбів, а з болем і смертю. Серед прикладів можна згадати острів Святої Єлени, де помер Наполеон; острови Нової Каледонії, куди були заслані французька революціонерка Луїза Мішель та інші учасники Паризької комуни; острів Диявола, де відбував строк ув'язнення капітан Дрейфус; острів Горе в Атлантичному океані, недалеко від берегів Сенегалу, який на протязі декількох століть був одним з найбільших центрів работоргівлі у світі. Саме туди звозили африканців, яких потім переправляли на американський континент та продавали у рабство. Гліссан так згадує про нього: «...острів швартування, де вчорашні мрії безжально розбиваються реаліями завтрашнього дня» [150, с. 149].

Багато островів несуть на собі тяжкий відбиток заслання, болю й смерті. Але для Едуара Гліссана символом острова пригноблення, приниження людської гідності, відчаю та страждань були, насамперед, Карибські острови. Осягання страшної історії заселення Антиль африканськими рабами формує специфічну острівну свідомість письменника – онука колишнього раба, – позначену гірким відчуттям несправедливості та несприйняттям будь-якого насильства над людиною. Вона тісно пов'язана з

колективною пам'яттю його багатостраждального народу, який зазнав стільки лиха через торгівлю людьми й рабство.

Отже, Едуар Гліссан, нащадок раба, має у свідомості потрійне сприйняття острова як такого: *омріяний острів, зниклий острів* та *острів вигнання*. Він міг би зупинитись на цьому тривалентному, здебільшого негативному баченні. Однак, сформувавши складний потрійний образ, свідомість письменника ніби оновлюється та розширюється, повертаючись до позитивної сторони символу. Основна ідея автора є такою: замість чекати відкриття з боку інших, острів сам прагне відкрити навколишній світ. Територіальному завоюванню, якого він зазнав, острів протиставить інше завоювання, що базується на цікавості й бажанні зустрічі, на відкритості й прагненні єднання: «Іноді я мрію, я бачу острови, всі ці острови навкруги нас, я кажу собі: це неможливо, стільки схожих островів у тих самих двох морях. Треба їх об'єднати» [146, с. 198].

Острів рухається у напрямку пізнання багатогранності світу, сплетіння культур та креолізації, немов Атлантида, що постала з безодні, аби відродитися та заново створити себе. Острів уже не розглядається письменником, як місце заслання, а, навпаки, є символом відкритості, яка забезпечується морем, адже саме море, відходячи від острова, може дістатися будь-яких інших берегів.

Таким чином, карибський острів поєднує в собі свідомість Нового світу, африканську спадщину та цінності Старого світу, нав'язані Антилам західною цивілізацією. Отже, острівна ідентичність стає результатом синтезу цих трьох складових.

Для Гліссана, саме з острова починається пізнання, яке призводить до єднання культур. Воно є можливим після подолання того, що письменник називає «трьома безоднями»:

Перша безодня – це «відривання від рідної землі, від божеств-покровителів, від релігійної громади» з подальшими «тортурами, злиденним існуванням» [163, с. 17].

Друга безодня – це «морська безодня»: «...коли фрегати розпочинають погоню за невільничим судном, простіше за все – розвантажити корабель, викидаючи за борт живий товар з прив'язаними до нього ядрами» [163, с. 18].

Третя безодня – це невідомість, яка чекає на африканців по прибутті на острів: «...чи не вічно блукатиме цей корабель на підступах до не-світу, де не жив жоден з твоїх предків?» [163, с. 18-19].

Після подолання трьох безодень – потрійного випробування – настає пізнання, дароване морем і колективною пам'яттю, і це пізнання призводить до відродження: «І тоді тотальна невідомість, спричинена безоднями [...], нарешті перетворилася на пізнання [...], не на якесь особливе пізнання [...], а на всеосяжне пізнання, яке зростає лише після подолання безодень й укріплює можливість єднання» [163, с. 20].

Важливо зазначити, що автор, базуючись на острівній свідомості, сформованій певними історичними подіями, символічно розширює образ острова і, тим самим, спонукає до осмислення взаємовідносин між людьми та культурами у світлі того, що він називає «поетикою єднання»: «Ми добре відчуваємо, що море є всередині нас, а разом з ним – і все сузір'я островів, які нарешті були відкриті. Карибське море – це не озеро Сполучених Штатів. Це гирло всієї Америки. В такому контексті острівне положення набуває іншого значення. Зазвичай, коли мова йде про острівний характер, його пов'язують з певною ізоляцією, начебто з деяким просторовим неврозом. Однак, у Карибському морі кожен острів – це відкриття. Діалектика Зовні-Всередині перегукується з дуалістичною моделлю Земля-Море. Лише для тих, хто є вкоріненим у європейський континент, острівне положення асоціюється з в'язницею. Але саме відкритість Антильських островів рятує нас від задухи» [147, с. 427].

Пейзажні образи-символи у творчості Едуара Гліссана виконують роль значущих ланок у процесі відновлення колективної пам'яті та формування національної свідомості антильців. Вони символізують ідею єднання, відродження, воскресіння після смерті, виходу з мороку часів. Письменник

вважає їх основоположними для встановлення лінії спадкоємності поколінь, втраченої під час торгівлі людьми та необхідної антильській спільноті для подолання кризи власної ідентичності.

У таких художніх образах як *земля, море, дерево, ріка, острів* тощо простежено відбиття трагічних подій, які мали місце в історії Антиль та суттєво вплинули на емоційно-чуттєву сферу життя людей. Їх дослідження дозволяє краще розуміти ментальні особливості народів Карибського регіону, адже, за Гліссаном, у них закодована інформація про світосприйняття предків антильських етносів.

Пейзажна образність ідейно та композиційно обрамляє твори Гліссана, а також послідовно проходить через усю оповідь у якості внутрішньої теми, що мотивує події. Описуючи образи пейзажу автор пропускає крізь душу біль та страждання антильських народів. Природа трактується ним як невід'ємна іпостась людини у всесвіті. Специфічні риси світогляду автора та його філософські ідеї втілюються на поетологічному рівні в образах антильського пейзажу.

РОЗДІЛ IV

ОСМИСЛЕННЯ АНТИЛЬСЬКОЇ САМОБУТНОСТІ В РОМАНАХ ЕДУАРА ГЛІССАНА «РІКА ЛЕЗАРДА», «ЧЕТВЕРТЕ СТОЛІТТЯ», «ДІМ КОМАНДОРА»

4.1. Художньо-стильові особливості роману «Ріка Лезарда»

4.1.1. Структура роману

Роман «Ріка Лезарда», опублікований у 1958 році, отримав престижну французьку літературну премію Ренодо (le prix Théophraste Renaudot), хоча це викликало неабияке невдоволення у пресі консервативного спрямування. Справді, отримання такої почесної премії молодим невідомим письменником з Антильських островів, до того ж мулатом, стало справжньою сенсацією у літературному житті Франції 1950-х років.

Гліссан пише роман у манері, яка різко відрізняється від усього, що вже мала мартиніканська проза: автор відмовляється від лінійного викладення подій та від натуралістичної естетики, надаючи перевагу потужній поетиці. Численні авторські відступи й наративні еліпсиси, за словами Ж.-Л. Жубера, «споріднюють «Ріку Лезарду» з “новим романом”» [174, с. 17].

Слід зазначити, що на Едуара Гліссана, який проживав у Франції з 1946 року, більший вплив мала світова і, зокрема, французька література, ніж літературні тенденції його батьківщини. Безумовно, для становлення Гліссана як митця велике значення мала поява у Франції “нового роману”, у якому заперечувався “бальзаківський” реалістичний підхід з хронологічно послідовним викладом подій, психологічною мотивацією вчинків, наявністю розгалуженого сюжету, багатьох персонажів тощо. На момент написання першого роману Гліссана – «Ріка Лезарда» – вже були опубліковані такі яскраві приклади “нового роману”, як «Портрет невідомого» (1948) Наталі Саррот, «Міланський проїзд» (1954), «Проводження часу» (1956) та «Зміна» (1957) Мішеля Бютора, «Клята весна» (1954) і «Вітер» (1957) Клода Сімона, «Наглядач» (1953) та «Ревнощі» (1957) Алена Роб-Ґріє.

Будь-який франкомовний читач, який не є вихідцем з Антильських островів, спочатку може неправильно зрозуміти назву роману, адже слово “lézarde” у перекладі з французької означає “тріщина”. І лише при читанні твору стає зрозумілим, що Лезарда – власна назва і що мова йде про головну ріку Мартиніки. Проте, Гліссан неодноразово вживає у романі слово “lézarde” у значенні “тріщина”, але воно виступає у ролі метафоричного образу. Наприклад, у дев’ятій главі другої частини «Таель [...] споглядає головну вулицю, що не має жодної таємниці, схожу на звичайну тріщину між дахами, на іншу ріку, проте безплідну. Вулиця без глибини» [146, с. 126].

Присвячений матері, роман складається з чотирьох частин: «Полум’я», «Дія», «Вибори» та «Блиск». Перші три частини мають майже однаковий обсяг (від 74 до 76 сторінок), хоча кількість глав у них різниться: перша частина розділена на 21 главу, друга – на 15 глав, а третя – на 7. Найкоротшою є четверта частина, яка має лише 18 сторінок і складається з двох глав. Таким чином, кількість глав зменшується з кожною частиною, ритм оповіді, що прискорювався у першій частині, поступово уповільнюється, і знов пришвидшується лише в останній главі, де описується трагічний епізод нападу оскажених собак на одного з головних персонажів твору – дівчину на ім’я Валері.

Роман має п’ять епіграфів. Перший з них є епіграфом до усього твору: « “Що це за країна?” – спитав він. І йому відповіли: “Зваж спочатку кожне слово, пізнай кожен біль” » [146, с. 9]. Епіграф одразу занурює читача у загадковий світ. Зрозуміло, що той, хто запитує, не знає своїх коренів; питання, яке він ставить, стосується географічного, культурного і політичного простору («країна»), але країна не називається. До того ж, невідомо, що приховує займенник «він», хто ставить питання і хто відповідає. Але ясно, що той, хто запитує, повинен отримати відповідь на своє питання через власні пошуки, які він має проводити прискіпливо та уважно, на що вказує слово «кожен». Дієслова у відповіді вживані у наказовому способі. Друге дієслово («пізнай») фігуруватиме і в інших

епіграфах роману, зокрема в епіграфах до першої та третьої частини твору, де воно вжито у дійсному способі, спочатку у теперішньому часі («пізнає»), а потім – у минулому («пізнали»). Епіграф до роману можна також інтерпретувати як звернення автора до читача, його заклик до вірного тлумачення твору, задля чого необхідно зважувати кожне слово, звертати увагу на кожну деталь.

Епіграф до першої частини, яка має назву «Полум'я», є уривком з африканської поеми: «Тільки шлях пізнає таємницю» [146, с. 12].

Для епіграфа другої частини «Дія» Гліссан обрав слова французького революціонера, видатного військового й політичного діяча Великої Французької революції Луї Антуана Леона де Сен-Жуста (1767-1794): «Руйнуйте, руйнуйте усі шляхи, що ведуть до злочину» [146, с. 88].

Третя частина під назвою «Вибори» розпочинається з епіграфу: «І у казці йдеться про те, що вони пізнали великий світ, і що цей світ був у них самих...» [146, с. 162].

Отже, епіграфи до перших трьох частин пов'язані з мотивом подорожі, який Гліссан досить часто вплітає у структуру своїх романів, використовуючи його як композиційний елемент. Переміщення персонажів у просторі відбувається одночасно з духовною мандрівкою літературного героя, спрямованою на його духовне оновлення, на пізнання ним світу й власної сутності.

Епіграф четвертої частини «Спалах» – це уривок з поеми Еме Сезера «І собаки мовчали», опублікованої у 1958 році в журналі «Презанс Африкен»: «Він тримає змію у правій руці, а у лівій – лист м'яти, його очі – це яструби, його голова – голова собаки» [146, с. 236]. У такому алегоричному образі простежується натяк автора на головного персонажа твору – повстанця, бунтаря, революціонера. Образ має ознаки людини («у правій руці», «у лівій руці»), але водночас утілює різних тварин («змія», «яструби», «собака») і нагадує химеру – в античній міфології вогнедишне чудовисько, яке складалося з частин різних тварин. Слід згадати, що у переносному значенні

«химера» – нездійсненна мрія, примха, вигадка. Автор використовує в епіграфі алегоричний образ, схожий на химеру, як засіб виразу сумнівів героїв щодо успіху їхньої революційної діяльності, як натяк на нездійсненність їхніх мрій і прагнень. До того ж, в античні часи химери слугували дурним знаком, були передвісниками стихійного лиха, шторму або виверження вулкану. Подібний образ в епіграфі четвертої частини роману передуює трагічній загибелі коханої дівчини Таеля – Валері.

4.1.2. Художні техніки роману

Як уже було зазначено вище, «Ріка Лезарда» має багато спільних рис із “новим романом” через численні авторські відступи, коментарі, наративні еліпсиси, міз-ан-абім тощо. Роман є насамперед багатим на аналепсиси: оповідач повертається назад у минуле, у своє дитинство. Аналепсис виконує роль смислотвірного стрижня усього роману, адже автор зображує події ніби через призму власних спогадів.

Дія роману розгортається у 1945 році у місті під назвою Ламбріана. Ця назва вигадана, але в ній можна пізнати Ламантен – місто, в якому Гліссан провів дитинство та юність. Сюжет пов'язаний з першими політичними виборами, які мають дозволити антильцям обрати своїх представників до органів влади. Гліссан поклав у сюжет реальні події, що відбувалися на його батьківщині у 1945 році, адже саме тоді на Мартиніці проходили місцеві вибори, у яких брав участь, балотуючись від партії комуністів, його кумир Еме Сезер [180].

У той період Сезер викладав філософію у ліцеї імені Шельшера, де навчався Гліссан. Разом з іншими ліцеїстами юний Едуар допомагав своєму викладачеві у передвиборчій боротьбі, отримуючи таким чином перший досвід участі у суспільно-політичному житті країни. У результаті виборів Еме Сезер став тоді мером адміністративного центру Мартиніки – м. Фор-де-Франс [180].

Події, пережиті у 1945 році, революційний дух боротьби, запал юних лицейців, сповнених мрій про свободу і про краще майбутнє, назавжди відбилися у пам'яті письменника і тринадцять років по тому знайшли втілення на сторінках його першого роману.

Автор наводить дискусії групи молодих революціонерів, які беруть участь у політичній боротьбі, що розгортається у їхньому місті напередодні місцевих виборів. Намагаючись віднайти свою ідентичність, вони прагнуть пізнати власну історію, допомогти народові усвідомити, ким він є, і взяти відповідальність за своє майбутнє. До них приєднується Рафаель Таржен, якого називають Таель, – чоловік, близький до природи, який спустився з гір зі своєю коханою Валері, щоб боротися за краще життя.

Група дізнається, що «[...] представник уряду був призначений, щоб приборкати “заворушення” в Ламбріані» [146, с. 20-21]. Це такий собі Гарен, агент влади, «[...] колишній житель цього краю, відступник, двічі судимий» [146, с. 21], який прагне також експропріювати землі на берегах Лезарди. Молоді революціонери вирішують «прибрати офіцера [...], приборкати тварину» [146, с. 21]. Вони вмовляють Таеля, «людину з гір» [146, с. 23], виконати їхнє доручення: «Можливо, ти будеш тим чоловіком, що нам потрібен? Можливо, ти вже ним є. Ми – люди з міста, на нас наклали відбиток тротуари, порожнеча, стіни... Але ти потрібен не нам – так, ти чекаєш сам на себе» [146, с. 24].

Молоді бунтарі бачили у Таелі людину, яка втілює справжність, правдивість, яка має зв'язок з минулим, що так довго приховували від них: «Він знає старі легенди. Він цікавиться таємницями. Він говорить, немов пророк. [...] Його ім'я – Таель! » [146, с. 25].

Матьє Белюз, один з лідерів групи, пояснює Таелю важливість місії, покладеної на нього. Автор вкладає в уста персонажа заклик до пошуку джерел свого походження, до правдивого висвітлення історичних подій, спотворених через призму колоніалізму: «Треба буде вбити офіцера, Таель, тому що так треба. [...] Ми не повинні стояти на березі моря, перед

безкрайньою блакиттю, й міркувати над нашою історією. Ми прийшли з іншого боку моря, пам'ятай це. Ми повинні шукати під водою і дійти до самого дна» [146, с. 31].

З діалогами юних революціонерів тісно переплітаються описи дорослого оповідача, тобто автор ніби уважно спостерігає за тим, що відбувається, дивиться на ситуацію очима дорослої людини і висловлює свої коментарі, наводить свої дитячі спогади. У другій главі першої частини автор розповідає про те, що він ще в дитинстві познайомився з Таелем, Мат'є та іншими представниками групи: «Я чув ці слова, коли я був ще дитиною, і вони відбилися у моїй пам'яті. Я був свідком [...]. Я познайомився з Таелем, Мат'є і з усіма їхніми друзями [...].» [146, с. 18].

Оповідач веде далі: «Я чув цей крик; я стояв біля них на площі і ще не розумів увесь цей потік слів. Я бачив їх на площі, і я ще не знав, що в той момент моє життя було вже вирішене наперед, обумовлене, уражене цією грою» [146, с. 22].

У другій главі першої частини Гліссан розповідає також про події, що відбулися у політичному житті острова у роки, які передують “теперішньому” моменту оповіді: «Ламбріана здобула деяку автономію. Її мешканці пишалися новим представником [центрального уряду]: його блискучі ораторські здібності, виразність його промов, їхня поетична забарвленість, що викликала тяжкі переживання, але водночас давала надію, це тепло, що він його випромінював, наче сонце (так казали) на кожному організованому ним зібранні, прославили його далеко за межами Провінції і зробили з нього напівбога; молоді люди присягали тільки ним. Але це була земля, що рухалась вперед, і вже не йшлося лише про окрему людину чи її повноваження, вирішувати долю лише кількох було замало...» [146, с. 18-19].

Прообразом «політичного лідера» був Еме Сезер, який був обраний мером Фор-де-Франса у 1945 році. У цьому образі можна впізнати риси видатного поета: ораторський хист, харизматичність, уміння переконувати та вести за собою. Ідеалізований образ «представника центрального уряду»

передає захоплення своїм викладачем, притаманне в реальному житті юному Гліссану і його друзям-ліцеїстам. Автор порівнює «нового представника» з «сонцем», з «напівбогом», підкреслюючи його здатність викликати своїми новаторськими ідеями довіру у суспільстві, особливо серед молоді, що прагнула «рухатися вперед».

У наступному аналепсисі Гліссан зображує події, що передували змінам у політиці Мартиніки й у суспільній свідомості мартиніканців, а саме період Другої світової війни, коли острів опинився в економічній блокаді: «Довга ізоляція, що сталася через війну, спричинила заглиблення у власні думки, переживання й роздуми щодо долі міста, адже замерхтіли перші проблиски нової ери, з'явилося майже фізичне відчуття надходження свіжого повітря, польоту; і все це змусило швидше подорослішати молодих людей. Політика була новою сферою гідності. [...] ... усьому цьому поколінню вже не притаманна була наївна довірливість їхніх пращурів, вони більше не вірили у примарну схожість з іншими, усвідомлюючи нарешті що людина, яка жила тут, була схожа лише сама на себе. Слова у їхніх вустах набували нового присмаку: там відчувалося тепло сонця, невтримність мрій, жага до знання і злоба тих, хто володіє знанням, на тих, хто пригноблює» [146, с. 19].

У четвертій главі другої частини автор застосовує міз-ан-абім, розповідаючи історію про «двох чоловіків, що ненавиділи один одного; більше, ніж сіль ненавидить воду, більше, ніж мангуст ненавидить змію, більше, ніж людина ненавидить спрагу. Один з них хотів вбити другого. Так. Він хотів відправити його до янголів, що плачуть на небесах – а, можливо, до пекла. [...] І ось ці два чоловіки зустрічаються, і один хоче вбити другого. Але смерть – це райдуга під час грози, і той, хто підніметься на райдугу, опиниться у країні вічного рому. І один каже другому: ти поганий, я тебе вб'ю, ходімо уздовж ріки, я хочу, щоб тебе забрало море, щоб ти зник перед його очима, і твоя шкіра буде такою солоною, що янгол-охоронець відмовиться пускати тебе до воріт раю, адже твоя шкіра буде брудною, а твої очі – обпечені сіллю. І другий сказав: ти не боїшся мене. Ходімо. Потім вони

спустилися уздовж річки до безкрайнього моря. Що може бути більшим за море? – Небо, що височіє над ним...» [146, с. 105].

У цьому уривку море виступає як вершитель правосуддя, гарант відновлення справедливості («я хочу, щоб тебе забрало море, щоб ти зник перед його очима»), але водночас воно розглядається як знаряддя, що ставить клеймо на тілі людини, особливий знак, що вказує на її недосконалість чи порочність («твоя шкіра буде брудною, а твої очі – обпечені сіллю»).

Ще один міз-ан-абім ми зустрічаємо у двадцятій главі першої частини, де описується візит Валері до старого чаклуна. Дівчина приходить до Старого Лонгуе, «хазяїна ночі й часу» [146, с. 80], щоб дізнатися про своє майбутнє. Старий переказує їй пророчі видіння, у яких він бачить події, що розгортатимуться згодом: шлях Таеля й Гарена уздовж Лезарди, перемога на виборах представника від народу, небезпеку, що чекає на саму Валері: «Двоє чоловіків стоять уночі, вони дивляться на тебе. Один з цих чоловіків кричить, насправді він дивиться не на тебе. Він сумний, наче хворий. Потім з'являється яскрава блискавка у довгій вузькій в'язниці, і другий чоловік опиняється біля тебе. Він створений саме для тебе. [...] Потім я бачу довгий шлях, воду навкруги, все сіре, [...], і чоловік, створений для тебе, іде цим шляхом з іншим, я не бачу з ким, аж до моря, де знову з'являється яскраве світло ... і небезпека, так ... [...] Настає день, коли всі відчувають себе щасливими, темрява зникла, навкруги світло, багато людей, всі кричать, це схоже на свято, [...], на перемогу... Далі я бачу дорогу уночі, але це вже не ніч, відчувається ясність, спокій, стоїть вогняне дерево... О Боже! Що я бачу? Дівчино (викрикує нарешті задиханий Старий Лонгуе), я бачу собак!.. Стережися собак!.. Позаду тебе... Стережися, дівчино!» [146, с. 81].

Оповідач є дуже близьким до світу головних героїв роману. Він ніби знаходиться в колі зображених осіб і подій, перебуває в тій же емоційно-семантичній сфері, що й герої, сприйняття ним зовнішнього світу є близьким сприйняттю світу тим або іншим персонажем. Образи Лезарди, Таеля, Матьє

є виразниками індивідуального світобачення автора і набувають ознак його власного естетичного буття.

4.1.3. Багатогранність образів ріки, моря і океану

Роман «Ріка Лезарда» проголошує необхідність визволення батьківщини. Лезарда – це назва головної ріки Мартиніки, що символізує у романі шлях країни до свободи: «Так, усе непевно, все непевно тепер. Але незабаром ми пізнаємо дію! Ріка тече по-новому, це Лезарда, благодатна ріка [...]. Згодом наша дельта вже не буде забрудненою! Лише в цьому Лезарда нас зрадила. Але ми побудуємо їй дамби, канали (ми дізнаємося, як це зробити)! І одного дня Лезарда постане перед морем чистою, як упевнений народ, який іде назустріч іншим...» [146, с. 85]. Таким чином, ріка у Гліссана – це, у певному сенсі, ціла країна, яка, мов ріка – загадкова, мінлива й не одразу піддається осмисленню [56, с. 441].

Низка душевних станів персонажів відображується автором насамперед через метафоричний ряд, у якому на центральному місці постає образ ріки. Твір пронизаний поезією, притаманною Гліссану, і революційні інтенції змішуються в ньому з ірреальними мотивами. Течії ріки, що збігає з гір, Гліссан присвячує детальний опис, в якому ріка порівнюється то з жінкою, то з революційним поривом: «З першими променями сонця Лезарда, захоплена на повороті, здається, завмирає, підстерігаючи світило, удає розважливу даму, потім зненацька кидається вперед, як повсталий народ, [...] згодом вона ретельно збирає піну, що залишилась на її берегах, дбаючи про своє багатство, [...] вона не залишає ані жовтого осаду, ані блакитного проблиску, і ось, вже вранці, розкута й весела, вона роздягається й ніжитья на сонці, це оголена дівчина, яка не соромиться перехожих на березі, вона поринає в солодку знемогу [...], і згодом, вже як зріла жінка, що пізнала насолоду, Лезарда [...], відчуваючи вогонь у лоні, посеред холодних глибин свого

лужа, задоволена і щаслива, більше не стримує себе, й опівдні гучно розноситься її крик» [146, с. 33-34].

Але нижче за течією характер ріки змінюється: «На заході виток Лезарди неспокійний: вона хоче полонити місто, але раптом, сполохана, відмовляється від свого наміру і на сході, пройшовши через похмурі поля цукрової тростини, губиться у своїй дельті. По її поверхні пробігають брудні струминки; у Лезарди нелегка смерть» [146, с. 33].

Поряд з метафоричними порівняннями Лезарди, Гліссан подає реалістичний образ ріки, описує Лезарду такою, якою він бачив її у дитинстві, коли супроводжував матір, що йшла до ріки прати білизну разом з іншими жінками: «В околицях міста Лезарда стає ближчою до людини. Вона створює невеликі бухточки [...], обрамлені камінням. Жінки приходять сюди прати білизну: вони йдуть одна за одною, уздовж залізничних шляхів, якими користується тільки завод, вони розміщуються біля великого каменю, прозора вода омиває їхні чорні ноги. А я, дитина (дитина у цій історії [...]), супроводжую жінку, качаюся на піску, виловлюю під камінням здоровенного рака, якого потім піду жарити на вогнищі у савані. Я знаю цю Лезарду великого прання» [146, с. 34].

Автор акцентує увагу на двох різних сприйняттях ріки – очима дитини й очима дорослої людини, і підкреслює усю багатогранність Лезарди, яку він пізнав з віком, але яка залишалася ще недосяжною для розуміння дитиною: «А я, дитина у цій історії, ще не знаю, що Лезарда тече [...] до чорного моря, знаходячи там свою смерть і пізнання; [...] що у Лезарди більше немає таємниць [...]. Я не знаю (я подорослішаю у цій історії) [...], що ця крива блакитна лінія, яка огинає місто, дає людям спокій, допомагає їм. Я не знаю, що ця країна – немов новий фрукт, що повільно розкривається [...], поступово показуючи (з-під товстої темної оболонки) усе багатство своєї м'якоті, даруючи багатство тим, хто його шукає, тим, хто страждає. Я ще не знаю, що людина чогось варта, коли вона може пізнати у власній історії (у своїх пристрастях і радощах) смак своєї країни. І коли я повертаюся з цих

бухточок до міста, біжу уздовж берега, я ще не знаю, що від легенд пагорбу, де народилася ріка, до сірої, злиденної буденності рівнини, шлях води проходить без зупинок (окрім місця нашого прання); що ріка тече до дельти наших мрій, і це є початком справжнього й болісного пізнання» [146, с. 34-35].

У п'ятій главі першої частини автор зображує важку працю на плантації – невід'ємну складову антильського буття, – у якій брали участь навіть маленькі діти. Гліссан ділиться власними спогадами, розповідає про картину, свідком якої він часто бував у дитинстві: «Я бачив чотирирічного хлопчика: він вів упряжку волів через неродюче поле. Кволі воли, неглибокі борозни, сумний орач. Дитина біля волів, а його батько – за плугом! Ліс навкруги дивував своєю величчю. На узліссі, немов вартові, стояли вогняні дерева. Водяні яблука коло джерела оп'яняли траву жовтизною. Так, ліс дуже швидко змінює кольори! Небо, таке далеке, було схоже на дзеркало: дзеркало, розпечена оболонка! [...] А сонце вже схилилося до заходу, ніжне, наче дівчина біля свого коханця! Я бачив це: безжалісне багатство навкруги й ріку, Лезарду, що грала, переходячи від скелі до скелі, свій сумний концерт» [146, с. 29].

Автор описує багатство антильської природи – її яскраві кольори, велич лісу, ніжність сонця, що він його порівнює з закоханою дівчиною, – на фоні якої пригноблена антильська людина виглядає ще більш нещасною і знедоленою. Говорячи про природу, Гліссан вживає вислів «безжалісне багатство», ніби дорікає природі за красу, а також її холодну байдужість у ставленні до людини: вогняні дерева порівнюються з вартовими, які наглядають, наче управитель плантації, за людиною, що важко працює на полі; «розпечене» небо порівнюється з дзеркалом, що лише безсторонньо відображує те, що діється на землі.

І лише Лезарда, за Гліссаном, відчуває спорідненість з людиною, виявляється чуйною, здатною на співчуття: «Я чув Лезарду: вона кричала

(несучи течією бруд і колоди), її крик був схожий на дику, хаотичну пісню. Напевно, Лезарда волала до життя» [146, с. 29].

Наприкінці роману група молодих людей доручає Матьє написати книгу про історію їх країни, але передати не подробиці, а «запал, весь запал» [146, с. 226]. У своїх порадах вони також згадують Лезарду, порівнюють роботу, що її має виконати Матьє, з характером течії рідної ріки: «Пиши її, наче плине ріка. Повільно. Як Лезарда. З підскоками й закрутами, з паузами, заворотами, ти потроху збиратимеш землю [...]. Як ріка зі своїми секретами, ти впадеш у спокійне море [...]. Пиши її, наче поему [...].» [146, с. 226].

Море також присутнє майже у кожній главі, воно передає душевний стан персонажів, зміни у їхньому світосприйнятті, еволюцію їхніх міркувань. Протягом оповіді розкривається дуалістичне значення моря: з одного боку, воно ніби обмежує людей, ізолюючи їх від решти світу, і тим самим викликає злість і досаду у героїв роману: «Прийшов час більше не боятися. Вони нас заточили у цьому морі, наче щурів у клітці. Але ми розірвали клітку, нашим потом і кров'ю. [...] Злидні залишилися у минулому. Питання – прозоре, як джерельна вода. [...] Чи довго ми ще будемо споглядати їхню огидну поведінку й переконуватися у їхній безкарності? Станьмо усі на захист наших ідеалів» [146, с. 133].

Образ моря є тісно пов'язаним з основними концептами творчості письменника, такими, як *колективна пам'ять*, *національна свідомість*, *антильська ідентичність* тощо. Протягом декількох століть море було спільною могилою для сотень тисяч людей, що не змогли перенести жахливого перевезення з Африки до американських берегів і знайшли останній притулок на морському дні. Проте, незважаючи на трагічну конотацію образу моря, Гліссан підкреслює його важливість у процесі відновлення колективної пам'яті, що відображено у роздумах головних героїв: «Ми повинні без остраху стояти тут, на узбережжі, перед відкритим морем, та міркувати над нашою історією. Ми прийшли сюди з другого боку

моря, пам'ятай це. Треба шукати під поверхнею, треба дійти до самих глибин» [146, с. 31].

Отже, заклик «шукати під поверхнею», «дійти до самих глибин», що його адресує Матьє Таелю, є алюзією на пошук власного коріння, значною частиною якого є африканська складова. Тепер море, що поховало у своїх глибинах стільки невинних людей, ніби відчуваючи свою провину, має допомогти людям пізнати справжність їхнього буття. У наступному уривку Гліссан порівнює острови з «морською піною», наголошуючи, що саме море може відродити цю землю, наділити людей, що проживають на ній, здатністю відчути своє коріння: «Море кипить, піниться, і острови є цією морською піною. Земля – це [...] народження, це крик, спочатку придушений, непевний, потім чіткіший і голосніший. Я чув цей крик, він урізався в моє серце: це було коріння. Я знав Матьє і Таеля, й усіх їхніх друзів: вони були моїми братами, моїми супутниками на шляху до світу, у пошуках правди. Я знав Валері, і ось, у мені є це коріння... [...] Коли спогади [...] зможуть вилитися у слова [...], тоді земля народиться для мене [...], вона з'явиться у цьому безмежному світі, наче листва, що її живить сік дерева; наче баньян, що немов охоплює море своїми численними гілками» [146, с. 205-206].

Автор підкреслює тісний зв'язок між трьома образами, взаємозалежність трьох головних складових простору у романі *море – земля – дерево*: море народжує землю, у якій проростає дерево, що повертається до моря і «охоплює [його] своїми численними гілками».

Море стає засобом осмислення дійсності. Протягом оповіді Гліссан неодноразово порівнює морську піну з корінням: «По мірі того, як темрява спускалася над морем, вона [Валері] все чіткіше бачила піну, наче коріння, що піднялося нагору, коріння, чий голос прорізав простір і доносився до неї» [146, с. 207].

Море є постійним свідком подій у романі, і спільником персонажів у їхній боротьбі: «Вони [Таель і Валері], не домовляючись, повільно

попрямували до моря. Це була їхня нічна варта, останні хвилини непевного часу перед початком справжнього життя. Вони злилися воєдино з морем у темряві ночі. Вони забули увесь шлях, усе велике нетерпіння, усе шаленство боротьби. Їм здавалося, що вони були парусником [...], морським припливом, зосередженням щастя. Вони прожили тисячу років на цьому пляжі, від першого закоханого погляду до невблаганного акту правосуддя. Вони бачили країну Старого Лонгуе, вогнища всередині печери, що зберігають таємниці первісних інстинктів [...], вони розчинялися у часі, що затоплював їхню свідомість, немов ріка під час паводку, вони відчули подих океану, запал боротьби, вони пізнали смак плодів з лісу, де переховувалися марони, вони повернулися разом до сьогодення, що стало чіткішим і світлішим [...]» [146, с. 208-209].

«Країна Старого Лонгуе», «вогнища всередині печери», «таємниці первісних інстинктів» – все це є алюзією на африканські джерела антильської ідентичності. За Гліссаном, легенди й перекази африканських пращурів, що збереглися в пам'яті антильців, репрезентують систему поглядів на людину і світ, а їхнє дослідження дозволяє краще зрозуміти ментальні особливості його народу. Старий Лонгуе виступає як утілення африканського начала, хранитель давніх традицій.

Іноді герої зливаються з морем воєдино, ніби розчиняються у ньому: «Вони піднялися; але коли вони вже хотіли піти, море наче тримало їх ще. Вони прислухалися до легкого гуркотіння. Вони придивлялися до чорного шару води, що його скрізь перетинали блакитні й зелені проблиски, а інколи – розсікали білі борозни. Таель захотів скупатися у хвилях. Валері побігла, вона була хвилею з землі, вона омивала береги» [146, с. 209].

За Гліссаном, Карибське море є носієм колективної пам'яті антильців, їхнього болю і їхніх страждань. З одного боку, воно стало останнім притулком для тисяч африканців, що не перенесли важкого перевезення у нелюдських умовах або були страчені через непокору, а з другого – воно

було свідком винищення корінного населення Антильських островів – індіанців-карибів:

«- Карибське море! Карибське море ... Тобі не здається, що ця назва занадто довга? Краще би підібрати більш звучне ім'я...

- Але ця назва правильніша! Їх масово вбивали... Нехай хоча б море зберігає спогад про них...

- Нехай, – сказав Таель, – воно зберігає також нашу пам'ять [...]» [146, с. 209].

Письменник інколи поділяє загальний образ «моря» на два окремі образи – моря та океану, підкреслюючи їхню відмінність та наділяючи їх протилежними якостями. Якщо Карибське море зображується спокійним, пестливим, ріднішим, то Атлантичний океан, навпаки, описується, як дещо бурхливе, агресивне, навіть вороже: «[...] можливо, нарешті вона [Міцея], як ця земля й ця скеля, поступиться пекучій пристрасті морів, заклику цих двох морів (запалу, насолоді), які тягнуть, кожне зі свого боку; які домагаються країни, виснажують її чи пестять, намагаючись у запалі потягти її за собою у відкрите море, або, навпаки, даруючи насолоду й пестоці, побавити, приспати її, щоб і надалі опікати її тут, не відпускаючи від себе й не даючи можливості відкритися. Й, можливо, Міцея [...] відчула шалену силу океану, його несамовите бажання притягувати, поривати за собою, він і справді міг би захопити все (пагорби, чорні зорані поля, їдкий запах ямайського перцю, темно-сірих собак), якби, з другого боку, спокійне море не стримувало його, застосовуючи всі хитрощі спокусниці. А країна – це рівновага між двома силами, між несамовитими чорними скелями океану (на сході) й пологими шурхотливими пляжами моря (на заході); земля, покинута на саму себе, яка відчуває свою міць і свої права й навіть не уявляє, яка за неї ведеться боротьба» [146, с. 61].

Гліссан зображує море чистим, прозорим; воно ніби заколихує людину власним спокоєм, звільняючи від страхів і тривоги. Море, за Гліссаном, є для антильців немов рідним притулком, що захищає і підбадьорює: «Одного

ранку вони нарешті пішли назустріч морю. Воно було так близько, що про нього навіть забували; але думка про нього підтримувала, піднімала дух. Потім, раптом, без довгих міркувань, вони відчували бажання: треба побачити його, треба піти до нього. [...] Коли нам уже буде здаватися, що ми йдемо на дно, ми зможемо вхопитися за цей світ. На морі завжди так: тільки-но ти занурюєшся у воду, через мить уже опиняєшся на хвилі. Чому? Тому що ти не опускаєш руки» [146, с. 44].

Океан же, навпаки, є бурним, гуркітливим; він виступає сильнішим за людину, страхає її. У кульмінаційний момент роману, коли потрібно було виконати свою місію – вбивство Гарена, Таель, дивлячись на гладку поверхню моря, сповнений рішучості, готовий до злочину, відчуває потребу надихнутися силою океану: «Таель думав про другий бік острова, про океан, хвилі якого безжально розбиваються о скелі, що відкидають тінь на бурхливу воду! Він хотів би опинитися на березі океану, виконуючи це завдання. Гуркіт більше підійшов би сюди. Темрява теж. Ховаючись у ній, відчуваєш більше впевненості. Пісок занадто чистий, це немов зрада. Тут повинні би бути скелі, змучені ударами хвиль. Море, море, навіщо ти обрало мене? Твоя ніжність викриває мене, твій спокій мене засуджує» [146, с. 145].

«Ріка виконала свою роль. Тепер черга моря. Лезарда. Море. Неминуча історія» [146, с. 145]. Гліссан підкреслює силу й міць моря, яке «[...] немов для встановлення рівноваги дарує життя одному й посиляє смерть іншому» [146, с. 146].

Немов відчуваючи свою провину за тисячі загублених життів, «[...] море дає бій. Залишається тільки піна серед галасу і гулу. [...] Єдина секунда [...] пронизує плоть моря, яке прийняло виклик» [146, с. 147].

Після того, як Гарен потонув, Таель поплив до берега, до ріки, яка «[...] має підземну міць [...] ... море перемогло Гарена [...]. Морська вода обпікає, так, вона обпікає [...] ... він [Таель] відчуває у собі море, важке, гуркітливе [...]» [146, с. 147].

Отже, незважаючи на сумніви Таеля, на його сором перед чистим морем за брудну роботу, яку він мусив виконати тут, на березі, море стає його спільником і допомагає йому впоратися із завданням. Заради встановлення справедливості море стає на бік народу.

4.1.4. Особливості художньої реалізації архетипів простір/ земля /дерево

У романі «Ріка Лезарда» пейзаж не обмежується основною функцією – обрамленням простору, на якому розгортається інтрига оповіді. По мірі того, як пейзаж стає насиченішим, головні персонажі – Матьє, Таель, Валері та Міцея – краще розуміють своє призначення, тобто пейзаж метафорично відображає зміни у їхній свідомості: у них виникає прагнення до знання, необхідного для подолання соціальної несправедливості, злиденності життя. Навколишній простір стає складовою сутності персонажів, вони ніби розчиняються у просторі, змішуються з ним: «Так вони [Таель і Матьє] знайшли довгу дорогу, що вела до міста. І Матьє зробив широкий змах рукою у напрямку будинків, немов хотів показати, що *це* (місто) називалося Матьє (а не Ламбріана) або що він (Матьє) заключав у своєму імені усю реальність, яка була там, на вогнищі червоних дахів; немов він хотів, раз і назавжди, довести, що він тут був не випадково [...]» [146, с. 16].

Таель і Матьє черпають у просторі сили для свої переконань, відкриваються для світу. Посеред рідного пейзажу вони переживають сподівання, кохання, страхи й тривоги, вони відчувають себе ніби «вкоріненими у цю землю» [146, с. 19].

Спускаючись з пагорба до міста, Таель, немов «сп'янілий» [146, с. 15], відчуває єднання з простором: зі звивистою рікою, з морем, що видніється вдалині, з землею «невимовної краси» [146, с. 14], яка ніби надавала невичерпну силу й енергію.

Гліссан наголошує, що перед пізнанням себе, перед осяганням справжніх цінностей людині необхідно пройти “освячення” природою, злитися воедино, стати одним цілим з нею. Тут розкривається діалектика

«ідентичність-простір», підкреслюється, що для антильця життєво необхідно черпати силу у своїй землі, у рідному острові, щоб віднайти правильні орієнтири, точку відліку в минулому, яка допомогла б забути давній відрив від іншої землі, від свого коріння.

Як зазначає письменник, «[...] кожна людина народжується для того, щоб розповісти правду про свою землю, і вона повинна розповісти її через слова [...], через кров [...], треба жити з землею і поступово оволодівати нею, як коханою жінкою» [146, с. 107].

Архетип землі в антильському світогляді містить у собі амбівалентні концепти: з одного боку, земля має життєво важливе значення, тому що дає змогу прогодуватися своїми плодами. Але, з другого боку, в антильському світосприйнятті земля має стійку асоціацію з плантаціями цукрової тростини, одним з головних символів антильського буття, а, отже, з важкою працею, злиднями, недоїданням: «По мірі того, як на поораних полях з'являється цукрова тростина (завжди ця цукрова тростина), голодна людина пригадує ще сильніший голод на далекій безплідній землі, що розмовляла з нею. По мірі того, як цукрова тростина росте (доки височітиме аж над головами людей), розгублений працівник дивиться на своїх дітей з роздутими від голоду животами, адже вони годуються лише плодами хлібного дерева (тільки неспілими), і думає про ще більші злидні у далеких лісах, що вже давно залишилися у минулому. [...] По мірі того, як дозріває цукрова тростина, діти тікають вранці, вже не в змозі стримувати себе, далеко від хатин, занурюються у самісінькі зарості й розтягують тростини, ризикуючи бути спійманими й відшмаганими хазяїном (або, ще гірше, управителем плантації, що може проїздити верхи неподалік); вони обсмоктують стеблину, що здається їм навіть смачнішою за вранішню каву, обдирають губи об кору, з усієї сили працюють щелепами, обманюючи таким чином відчуття голоду; так, по мірі того, як цукрова тростина безжально дозріває, вічне прокляття цього врожаю поступово спонукає до переосмислення, до нового розуміння

минулих століть; так, стоячи перед хатиною з залізним дахом, цукрова тростина мимовільно опромінює свідомість правдою» [146, с. 52-53].

До того ж, за Гліссаном, антильська земля є “землею без коріння” для антильців, незважаючи на те, що їхні пращури жили на ній вже декілька століть: «Вона не має коріння – хто вона? – але вона поринула у наші початки, вона подолала час і пізнала нашу колишню міць. Я знаю, що вона оплакує мене: я забув про чорну силу. І хто ми, і де нам ще про це сказати, як не тут, напроти пагорбів? Ось що мене пов’язує з нею: тиша, яка ненавидить сама себе, німий галас» [146, с. 42-43]; «Чи потрібно, щоб ця земля піднялася нарешті, як піна морів, що її оточують, і голосно заявила про себе?» [146, с. 205].

Автор наголошує, що перш, ніж прийняти землю, антильцям необхідно заповнити пробіли колективної пам’яті, усвідомити власне місце у цьому світі: «Історія пробудженої землі [...]. Таємниче оплодотворення. Оголений біль. Але чи можливо визнавати землю перш, ніж підніметься людина, що на ній живе?...» [146, с. 20].

Описуючи події на Мартиніці у 1940-х роках, революційну діяльність молоді, Гліссан часто застосовує метафоричний образ землі, що ніби є співником головних героїв, підтримує їх і страждає разом з ними: «Земля, що пізнавала нове насильство світу, після стількох забутих проявів насильства; і вона кричала...» [146, с. 22].

За Гліссаном, пізнання землі, рідного простору нерозривно пов’язано з пізнанням себе: «Я люблю цю важку землю. Так. Я люблю прісний смак, що вона має на поверхні. Я темний як земля, і нещасний, і чудовий як вона. Але я сліпий. Я не бачу, яка сила міститься всередині землі. Я глухий, слова не пізнали ані дотику скелі, ані любові цієї чорної землі. І ось я сиджу посеред цього клетотіння, я кричу про народження. Але ніхто мене не чує. Я хочу повідомити про народження, про все те, що народжується. Я хочу повідомити про нього, донести до інших» [146, с. 43]. Письменник порівнює долю антильської людини з долею землі, що є «нещасною» і водночас

«чудовою», знедоленою і величною, підкреслюючи, таким чином, їхній тісний зв'язок протягом усієї складної, навіть трагічної історії Карибського регіону.

Архетипний образ дерева також є одним з основних засобів відображення світогляду автора. Не лише пейзаж «Ріки Лезарди» насичений назвами дерев, але й самі персонажі є деревами: Таель, який «виріс зовсім один, як гірське дерево» [146, с. 187], тоді як Жіль, людина рівнини, – це «убоге, але чіпке дерево, яке злегка колихає вітер» [146, с. 140]; а лиховісний Гарен стоїть у воді, як «дерево, що посягає на всю плодючість Лезарди або хоче принаймні що-небудь забруднити: ріку, поля, людей» [146, с. 98].

У Гліссана дерева поєднують інші важливі елементи простору – землю і море, пагорб і рівнину. Вони символізують рух угору, піднесення, підйом: «Дерева, птахи і квіти, усе божевілля кольорів, залишене на цій землі, здавалося, відкривалося перед ним [Пабло]. Благодать, що наповнює пейзаж, полонянка невблаганної спеки, дарувала свої перші плоди...» [146, с. 39].

Інколи образ дерева виступає як символ свідомості, промінь правди, справжнього пізнання. Так, Матьє говорить про Міцею – дівчину, у яку він закохався: «Вона була тут, але я не ворухнувся. Вона кричала, але я мовчав. Вона кликала, але я не відповів. Брижі її слів біля мене, неначе галявина у моєму лісі. Її світлі дерева серед моїх чорних дерев!...» [146, с. 42].

На початку роману, описуючи початок шляху Таеля з пагорба до міста, Гліссан вводить назви декількох антильських дерев: «Перед чоловіком відкривається кам'яниста дорога, що далі переходить у глинисту стежку; на цьому місці височіє вогняне дерево, як велика червона глиба [...], тут нарешті зустрілися мрії, розсіяні у повітрі» [146, с. 13]; «Йому здалося, що він побачив, неначе з верхівки мангового дерева, що височіє над будинком, залізні кривлі, схожі на величезну шахівницю, де сонце щодня сам на сам розігрувало партію, яку ніколи не вигравало» [146, с. 13]; «Трохи нижче [...] він побачив [...] брилу сливового дерева, що відділяла жовтим кольором (це була ямайська слива) крайню межу відомого [...]» [146, с. 13].

«Вогняне дерево», «мангове дерево», «ямайська слива» є образами-символами, що зустрічатимуться у романі ще багато разів. Вони супроводжують персонажів протягом оповіді. На початку роману Гліссан зображує ці дерева, як щось гігантське, страхітливе, що ніби затінює людину, лякає її; автор навіть порівнює вогняне дерево з «великою червоною глибою». А «ямайська слива» стоїть на «крайній межі відомого», тобто пагорба, де до цього часу жив Таель – людина гір. Він починає спускатися звідти у напрямку міста, тобто невідомого простору, і антильські дерева стають першими свідками його сходження. Далі на його шляху зустрічається інше дерево – бавовник: «Дорогу між містом і пагорбами, охороняє страшний бавовник» [146, с. 33]. Бавовник, немов суворий страж, стоїть на шляху Таеля і, як і ямайська слива, позначає початок невідомого простору, що наводить страх на людину.

Згодом, вже після поринання Таеля у бруд міста, ці дерева, побачені на шляху, знову з'являються у його спогадах, символізуючи велич, недоторканість антильської природи й чистоту, силу антильської людини, що живе у гармонії з рідним простором: «"Це моя країна, але я її не знаю, це моя земля, і ось я бачу цей завод; неймовірно, я ніколи такого не бачив", і він прийнявся до повітря, відчувши цей стійкий запах смерті. [...] І Таель, порівнюючи цю монотонність, цей крихкий міст, цей завод з тим, що оточувало його на його першому шляху, з трьома деревами, що позначали його етапи (вогняне дерево, ямайська слива, бавовник: дерево слави, дерево злиднів, дерево казок – червоне, блідно-жовте, світло-сіре), зіставляючи нинішню убогість і велич його спогадів, Таель зрозумів, що він таки покинув легенду, що він увійшов до невдячного простору повсякдення, що він пізнає не лише силу страждання, але й суворість спільних злиднів» [146, с. 74].

Дерева поєднують також відоме й невідоме, минуле й майбутнє; вони зберігають пам'ять часів і спонукають до пізнання: «Уздозж пісків стоять кокосові пальми, обпечені сонцем; коли пізнаєш велику силу їхнього коріння [...], [розумієш] цей момент вічної рівноваги між тим, що залишається, й

тим, що відходить. З ними земля відкривається морю; через них море змінює обличчя землі. Це місце відмови і згоди, ця корона дерев зберігає найважливіше, навчає розважливості й водночас спонукає до безрозсудної відваги» [146, с. 45].

Отже, автор детально описує дерева, що були притаманні «легенді», наділяючи їх поетичними назвами – «дерево слави», «дерево злиднів», «дерево казок», – підкреслюючи контраст між «величчю» природи й «убогістю» міста, тобто простору, спотвореного людиною, «невдячного простору повсякдення».

4.1.5. Біблійні алюзії у романі як відображення християнського світобачення автора

У романі «Ріка Лезарда» простежується відбиття християнського світогляду Едуара Гліссана й відлуння біблійного тексту, поряд із постійною присутністю духу Африки, що його втілює у творі персонаж Старий Лонгуе. З одного боку, Гліссан часто звертається до образів природи, притаманних африканській міфології, адже пращури антильців – африканці – вважали за богів природні стихії й поклонялися їм. З другого боку, творчість письменника пронизана християнським світосприйняттям і насичена численними інтерпретаціями біблійних сюжетів та образів. Самобутнє поєднання елементів міфів первісних народів з переосмисленням біблійного тексту й створюють особливу міфопоетичну картину творчості митця.

Письменник підкреслює величезний вплив християнської культури на формування менталітету його народу. Хоча християнство було нав'язано антильцям західною цивілізацією лише декілька століть тому, біблійна картина світу стала важливим складником життєдіяльності антильського суспільства, а символи й образи Святого Письма мали значний вплив на культурний розвиток антильського етносу.

«Ріка Лезарда» сприймається як генезис, як Книга буття, і навіть нагадує місцями уривки зі Старого Заповіту. Письменник насичує твір численними запозиченнями з основоположних християнських міфів. Біблійна тональність відчувається, наприклад, у цій алегорії падіння: «Таель вийшов з дому, сонце вже осявало промінням росу та червоні дахи. Перша спека першого дня! Перед чоловіком відкривається алея, мощена камінням, яка потім переходить у стежку, вкриту глиною. Вогняне дерево піднімає тут свою червону масу, це як глина всього простору, місце, де зустрічаються мрії, розсіяні в повітрі. Таель пішов далеко від алеї, відірвався від величі дерева. Він рішуче поринув у бруд, він рушив за сонцем. Потім він зупинився та зробив знизу ніби жест змови і прощання. [...] Згодом він затремтів, як людина, що оплакує щастя, яке втекло» [146, с. 13].

Отже, з перших рядків роману герой поринає у заграву сонця («сонце вже осявало промінням росу та червоні дахи») та сильну спеку («перша спека»). Перед Таелем відкривається важка дорога, яку символізує «алея, мощена камінням», що контрастує з м'якістю «стежки, вкритої глиною», яка її продовжує. Це протиставлення доповнюється наступним, між «величчю дерева» та «брудом», в який поринає Таель.

Таель уникає райського саду. Дерево, міфічний символ, стежить за його поступовим розвитком. Як тільки він залишив священний простір першого саду, одразу ж почалась його деградація («Він поринув у бруд»). Це добровільне заслання далеко від первісного місця одразу кидає його у муки падіння. Від цього виникає почуття втрати, що охоплює тих, хто «оплакує щастя, яке втекло». Щастя, яке Таель втрачає перед нашими очима, за яким він повинен бути в жалобі і втрата якого представляється тут у формі «тремтіння», – це його наївність: «Все преображається в Таелі по мірі того, як він спускається. В ньому прокидається свідомість [...]» [146, с. 14]. Будь-хто, поступившись демонічній цікавості, залишає свій перший сад (тут це гора – місце легенд та міфічних часів), втрачає разом з наївністю будь-яку надію на повернення. Сад стає для нього недоступним, а щастя – яке може дозволити

лише цілковита несвідомість – віднині для нього є забороненим. Таким чином, пішовши шляхом першого чоловіка, який вкусив яблуко, порушивши божественні заборони, щоб долучитися до знання про добро і зло, і був вигнаний за це з Раю Земного, Таель заплатить високу ціну за своє посвячення. Його спроба сходження на вершину пагорба буде коштувати йому занадто дорого: він побачить, як жінку, яку він кохає і має намір зробити своєю дружиною, пожирають собаки, що збожеволіли від голоду, тобто вони змушують бунтаря заплатити кров'ю коханої жінки.

Зустріч Таеля з Матьє також є метафоричною: «Коли він [Таель] зупинився, у продовженні його руки з'явився – як породження швидкості і запаморочення [...] – Матьє» [146, с. 15].

Здається, що Матьє народжується тут з тіла Таеля. Отже, чоловік з ім'ям апостола (Матвій, в українській версії) виникає з чоловіка з ім'ям пророка (Рафаель). Відносини, що зав'язуються між ними одразу після їхньої зустрічі, продовжують паралель, яку можна провести між «Рікою Лезардою» та Старим Заповітом. Тут треба згадати притчу про Каїна та Авеля. Кочівник Каїн був пастухом, тоді як Абель, що вів осілий спосіб життя, був землеробом. Таким чином, продовжуються антиномії: Таель – це людина гір, а Матьє живе на рівнині. Ще багато разів у романі обіграються ці братські/братовбивчі стосунки. Справді, хоча зв'язок між Матьє і Таелем є дуже тісним, він, вочевидь, також дуже конфліктний. Валерія стає об'єктом конкуренції між двома чоловіками, і конфлікт, спочатку незначний, але неминучий, кінець кінцем перетворюється у дику сутичку. Якби не поява супутників, ця бійка завершилась би смертю одного з них та прокляттям іншого, підсилюючи таким чином відлуння біблійного тексту.

Пара Таель – Матьє набуває неабиякого міфічного значення. Надприродні явища, які йдуть паралельно з відкриттями, з виникненням Матьє, із зустріччю двох чоловіків, відбуваються не випадково. Матьє «[...] пішов назустріч запрошеному, в зазначений день і час» [146, с. 16]. Ця

зустріч відбувається тому, що було написано, що вона має відбутися. Вона має місце «під сліпучою блакиттю» [146, с. 17].

У романі є безліч інших перифраз біблійного тексту. Як і Христос, Таель є Обраним (Месією), обраним своїми товаришами. Вбивство стає важливим кроком у процесі дозрівання Таеля, яке він здійснює від імені своїх друзів і своєї спільноти, – вбивство Гарена, уповноваженого центральною владою та призначеного, щоб позбавити нащадків рабів їхніх прав на землю. У цьому діалектичному процесі, вбивство Гарена стає «посвяченням» [146, с. 118-119], що зав'язує і розв'язує драму, вписуючи Таеля і його народ у нову еру, яка починається з виборів. Цей фатальний вчинок є кульмінацією. Він веде народжувану громаду, яку втілює Таель, з таємничих часів легенд до іншої форми знань та свідомості: «Він залишив легенду» [146, с. 74].

Всі вважають вбивство Гарена за необхідне, і всі готові нести відповідальність за нього: «Так хто його вб'є, собаку? Ми! Ми всі! Ти віриш у прокляття, у кров, яка лягає потім на твою голову? Ми його вб'ємо, ми всі. Тому що так треба» [146, с. 48]. Але Таель, використаний своїми, один заплатить за цю кров. Він – той, хто скоює вчинок і розплачується за його трагічні наслідки. Таель, як і Христос, виступає у ролі героя-Месії: «Ми його не звали. Він прийшов» [146, с. 111]. Його несе «пристрасть» [146, с. 194], яка його захоплює, про що свідчить постійне повторювання слова «пристрасть».

В тому ж дусі, ми бачимо Таеля, який після символічних обмивань, чекає всю ніч на вихід Гарена, «як посвячений, що готується до церемонії» [146, с. 98], потім він «благословляє день» [146, с. 99]. І Гліссан, обходячи церемонію хрещення, презентує нам Гарена, очищеного і звільненого від гріхів водами Лезарди, чоловіка «нового, наділеного гідністю; таке враження, що його минулі злочини, його зради, його нещастя були змиті, стерті, і розчинилися у текучій воді» [146, с. 113].

Пейзаж також насичується релігійним змістом. Лексичне поле, що використовується в описах пейзажу, вочевидь має посилення на релігійну

сферу, як можна побачити в цьому уривку: «Височенні собори ночі й землі відкриваються перед сліпою дівчиною, вона піднімається через неф таємниць, серед товстих мангових дерев, серед повзучих склепінь, серед свисту вітру (що є ще більш витонченою архітектурою), до ранкового олтаря. [...] Вона одна серед колон, звідки небо спускається, як нескінченне полотно. [...] Велике причастя завершилося, собори зникли. Настав час страждань, що мають призвести до осяяння» [146, с. 60-61].

«Собори», «неф», «склепіння», «олтар», «колони», «полотно», «причастя» – широко використовуються парадигматичні й лексичні поля священного, релігійного. Антильська природа стає місцем відкриття, вона несе в собі важливе значення, яке слід розшифрувати. Це відкриття є євангельською “доброю новиною”. Після вчинку Таеля та проведення виборів, народ Мартиніки «повертається у своє царство» [146, с. 53]. «Нове світло струменить на долонях світу» [146, с. 54]. Гліссан оспівує та славить народження мартиніканського народу: «Народ, такий обмежений на цих островах, такий покинутий, занурений у презирство і забуття, нарешті народився» [146, с. 224]. Відтоді письменник відволікається від міфів, щоб розмістити свою розповідь у просторі й часі. Наприкінці роману ми дізнаємося, що дійство відбувається на Мартиніці [146, с. 252] в середині 1940-х років: «Ось, це вересень 1945 року, чотирнадцяте число, ми – новий, обраний народ» [146, с. 225].

Так завершується роман, у якому письменник дарує своєму народові алегорію його народження, і народ має це осягнути. Едуар Гліссан, під час написання «Ріки Лезарди», бере на себе нову місію: опис історії. Адже історія Антил розуміється ним як небуття, не лише у сенсі провалля у пам'яті, але також як небезпека безповоротного падіння у безодню. Після проголошення дивовижного пришестя, через піднесеність алегоричного народження, письменник повинен тепер присвятити себе тому, щоб сказати правду про свій народ: «Історію нашого народу треба створити, [...] і тоді ми пізнаємо один одного» [146, с. 83]. «Народження», що відбувається під

пером письменника, оточується священним ореолом. Таким чином, «Ріка Лезарда», роман про «народження», перетворюється під пером Гліссана на роман про генезис.

4.1.6. Мотив боротьби та політичного пробудження мартиніканського народу

Торгівля людьми і рабство, за Гліссаном, є найбільшою трагедією в історії Антиль, адже вони унеможливили пошук джерел свого походження, прирекли народ, що формується, на муки незнання. Вони символізують крах будь-якої генеалогії, порушують лінію спадкоємності поколінь: «Раби, яких убивали, катували, морили голодом. Люди, яких заганяли у клітку, з яких знущалися. Ціла країна поринула у темряву на декілька століть» [146, с. 204].

Гліссан настільки переконаний, що належить до народу з синдромом «не-історії» [147, с. 224], що він неодноразово говорить про величезне «вискоблення колективної пам'яті» [147, с. 224]. Але це вимучене ставлення антильців до своєї історії ускладнюється ще, за словами Гліссана, іншою формою “розкрадання”: антильську історію творили й переказували французькі поселенці.

Враховуючи розриви історії, фікція, поетизація виступають такими ж дієвими засобами, як і ті, що використовує історик, якого зупиняють у його пошуках порожні антильські архіви. Проблема пізнання є ключовою у романі «Ріка Лезарда»: «Недостатньо було просто пізнати, треба було заявити вголос про своє пізнання» [146, с. 207].

Гліссан спонукає народ до усвідомлення трагічного минулого, позначеного колоніалізмом, до відстоювання свого права на гідне життя: «Людина знає, що її перше завдання – підняти голову, і вона її піднімає; вимагати свій хліб, і вона його вимагає» [146, с. 53-54].

Черег осягання правдивої реальності мартиніканці здатні заявити про себе світу, як народ, що народжується і має право зайняти гідне місце у цьому світі: «[...] після важкої щоденної праці, нове світло розливається на

долонях світу. По-іншому дивляться очі, голосніше звучить голос, вільніше дме вітер, здивовані люди піднімаються, довго вдихають повітря і кажуть: «Відчуйте цей вітер, почуйте цей голос! [...] Вони відчують теплі промені сонця. [...] Вони розуміють важливість цього міста, маленького атома землі, з усіма плантаціями цукрової тростини, драговинами, морем вдалині, багнукою під ногами і Лезардою, яку неможливо було забути, адже вона часто виходила з берегів» [146, с. 54-55].

Персонажі роману відчують потребу пізнати своє коріння, звернутись до джерел власної історії, аби краще розуміти, куди рухатись далі і як будувати своє майбутнє: «Він [Матьє] порушив урочисту ходу легенд, він потурбував міцний сон Духів, він захотів дійти до джерел, до чорного фонтану, де народ, що шанував своїх божеств, святкував усю ніч. Тепер він був тут, єдиний, хто вижив після святкування, серед своїх собратів, які все забули, охоплений новою жагою, що розривала йому душу» [146, с. 40].

«Чорний фонтан» символізує африканську культуру, що є основою антильської ідентичності. Автор наголошує, що необхідно правильно зрозуміти своє коріння, щоб дійти до справжнього пізнання серед людей, «що все забули», щоб мати змогу захопити їх духом боротьби й повести за собою.

Виборча боротьба розгортається у третій частині роману, яка називається «Вибори» і в якій креольський народ приводить до влади свого першого справжнього представника. Участь мартиніканців у виборах має тут значення хрещення. Крім того, слово *Вибори* написано з великої літери і несе символічне значення. Спільнота, яка заявляє про себе шляхом голосування, переживає визволення, революцію: політика стає «новою сферою, яка має дозволити відчутти свою гідність» [146, с. 19]. Крім свого фактичного значення, термін «Вибори» слід розуміти в тому сенсі, що народ Мартиніки, реалізуючи право голосу, здійснює акт визволення: «[...] коли в народі крадуть його душу, коли хочуть завадити йому бути собою, коли хочуть

зробити його таким, яким він не є насправді, тоді цей народ повинен піти шляхом боротьби [...]» [146, с. 228].

Таким чином, мартиніканці вперше приводять до влади представника народу, який не має тісних зв'язків з колоніальною владою. Виборчий процес, як його зображує Гліссан, у буквальному сенсі народжує націю. Завдяки голосуванню, громада Мартиніки, яка ще навіть не знає про себе, усвідомлює свою реальність і свої особливості.

Отже, цей довгий недільний день виборів знаменує собою пробудження цілого народу. Мартиніканці прокидаються після вікового летаргічного сну та починають діяти. Таель уособлює цей відрив цілої спільноти від статичного, нерухомого періоду, періоду поза часом. Роман відкривається чудовим описом руху Таеля, який спускається з гори [146, с. 13-14] й пересувається з вершини пагорба до великої рівнини, де спить місто. Переміщення Таеля є не лише географічним або топографічним, воно також значною мірою символічне. Карибський пагорб, з якого він спускається, – це, переважним чином, місце легенд, таємниць, первісних часів.

Покритий густим лісом, таємничим та похмурих («покрив таємного тіла, останній притулок самотності, яку пристрасть не освітлює і не затуманює» [146, с. 14], пагорб є територією маронів, які там оселилися (останній з них, старий Лонгве, все ще живе там). Згідно зі світоглядом Гліссана, цей пагорб несе в собі дуже ясне смислове навантаження: це місце архаїчності, відмови від будь-яких компромісів з рівниною, яка виступає як територія поселенців, місце рабства. Таель іде з пагорбу, він дихає ним, він знає його «старі легенди» [146, с. 25], він втілює його архаїчність і красу. Він розуміє його темряву, але залишає його, тому що прийшов час витягнути своїх з часів легенд, «оповідей про іншу епоху» [146, с. 159], «значущих, але застарілих» [146, с. 63]. Він іде назустріч місту, яке чекає на нього, щоб повести там колективну, громадянську боротьбу, політичну та прагматичну «[...] він усміхнувся місту. Ламбріана чекала на нього» [146, с. 16].

Мова йде про те, щоб вийти з «величі» [146, с. 74] міфічних часів, у яких жив пагорб, щоб увійти «до невдячного простору повсякдення» [146, с. 74], поріднитися з антильським народом та «пізнати [...] суворість спільних злиднів» [146, с. 74]. Поезія тут поступається політиці задля того, щоб успішно завершився, завдяки Таелю, процес «народження його народу» [146, с. 183]. Міфічні часи, первісні часи і сам пагорб зникають, щоб звільнити місце для політичної дії, що розгортатиметься на території міста, з усім тягарем відповідальності, яку прийдеться брати на себе. Настав час прагматизму: «Не будьмо романтиками [...], залишмо ці легенди інших часів, усе загинуло в століттях [...]

» [146, с. 94-95].

Головним персонажам вдалося і через кров, і через голосування витягти свій народ зі знадливих міфів, з їхньої піднесеності, з їхньої «величі». Але вони також знають, що бій лише починається. Втілюючи в своїй особі громаду, що формується («Таель, Матьє, Гарен: [...] це не просто люди, це долі, доведені до краю, які служать прикладом») [146, с. 108], персонажі «Ріки Лезарди» символізують зміни. Тільки-но ця неділя радощів і тріумфування завершується, «реальність сприймається по-іншому» [146, с. 218], з'являються інші виклики. «Ріка Лезарда» анонсує подальшу програму: «інша робота» [146, с. 95] потребує свого оповідача, прийшов час «опису реальності». Віднині слід «рахувати рани. З терпінням та витримкою» [146, с. 218]. Починається новий, триваліший етап: «Розгляньмо наші рани, розгляньмо наші хвороби» [146, с. 225].

Отже, «Ріка Лезарда» – це проголошення віри у сьогодення мартиніканського народу, у мартиніканську націю. Але це оголошення народження виступає як проекція на майбутнє. Майбутнє вимагає пізнання, що повинно супроводжуватись аналізом, позбавленим самолюбівання та поблажливості. Основною ідеєю твору є вірність пам'яті народу, його традиціям та ідеалам. Гліссан переконаний, що лише через пізнання та відтворення колективної пам'яті можливо подолати кризу ідентичності, яка існує на Антильських островах.

4.2. Ідейно-художня концепція та сюжетно-композиційна специфіка роману «Четверте століття»

4.2.1. Головні персонажі роману як відображення «антильської сутності»

Роман «Четверте століття» був опублікований у 1964 році, через шість років після отримання Гліссаном почесної премії Ренодо за перший роман «Ріка Лезарда». Простежується тісний зв'язок між двома романами: у «Четвертому столітті» фігурують деякі персонажі з «Ріки Лезарди» (Матьє, Старий Лонгве), дія другого роману завершується тоді, коли починається дія першого, а саме у 1945 році.

Назва роману вказує на те, що чотири століття тому на Антильські острови почали привозити перших рабів. «Ніхто з нас не знає, що відбувалося у тому краю, там, за океаном, море накрило усіх нас [...]. Ми називаємо це минулим, цю нескінченну низку забуття з рідкими, ледве помітними проблисками у нашому небутті [...]» [149, с. 68]. Отже, четверте століття антильської історії повинно стати, за Гліссаном, століттям усвідомлення минулого.

«Четверте століття» був сприйнятий дуже схвально, але були й деякі стримані відгуки, спричинені надмірною складністю побудови твору, яка дезорієнтувала багатьох читачів. У 1965 році «Четверте століття» отримав престижну міжнародну літературну премію Шарля Вейона. Роман розглядається сьогодні як один з найвизначніших творів Гліссана. Він розпочинає, в середині 1960-х років, процес відтворення історії Антиль, «оспіває історію: незбагненну, незрозумілу» [147, с. 20].

Роман був присвячений пам'яті Альбера Бевіля – близького соратника Едуара Гліссана, гваделупського поета, який писав під псевдонімом Поля Нігера. Він трагічно загинув у 1962 році в авіакатастрофі на Гваделупі.

Автор пише в епіграфі до роману: «Я присвячую цю книгу пам'яті Альбера Бевіля, 1917-1962. Ми розмовляли з ним про створення Будинку Рабів; ми згадували дерева з зарубками, за якими відстежували збіглих рабів;

він показав мені кайдани, що їм прив'язували до ніг. Але він також дивився у майбутнє [...]. Його ім'я та його приклад нерозривно пов'язані для мене з пошуком, який ми ведем» [149, с. 9].

У романі представлені три символічні фігури антильського суспільства: господар, раб та збіглий раб – *марон*. Але автор не будує твір на діалектиці стосунків між господарем та рабом, як це роблять класики літератури, присвяченої рабству (Г. Бічер-Стоу, Р. Хілдрет, Г.Торо та ін.). Роман висвітлює алегоричну генеалогію образів поселенця, управителя плантації, символічного антильського чаклуна, раба та вільного марона, чия нескінченна боротьба за свободу змушує його постійно грати зі смертю. Проте на перший план виходять складні, навіть антагоністичні відносини між рабом та мароном. Вони втілюються у паралельній історії двох родин – Белюзів та Лонге, – яка прослідковується з 1788 року, – тобто з моменту прибуття до Мартиніки на невільничому судні першого прашура кожної з цих родин, – до 1945 року, тобто до подій, які описуються у першому романі «Ріка Лезарда».

На початку роману описується бійка, яка відбувається між двома рабами на палубі невільничого корабля «Роза-Марія», який щойно прибув до Мартиніки. Через занадто важкі умови третина людей померла під час перевезення через Атлантичний океан, але це не заважає головним героям знайти сили для запеклої сутички, що відбувається перед очима приголомшених работорговців та білих поселенців, які прийшли придбати “чорний товар” перед його офіційним виставленням на продаж на місцевому ринку: «У той момент, коли [...] два офіцери [...] направлялися до центру командування, де капітан пригощав усіх з приводу вдалого прибуття, у цей самий момент спалахнула сутичка, піднявся такий неймовірний галас, що спочатку здалося, ніби піднявся бунт (тож Сенглі різко витягнув свій пістолет, а інший кинувся до кімнати, де зберігалася зброя), але потім усі побачили, що ніякого бунту немає, [...] просто розпочалася бійка між

неграми, так би мовити, зведення рахунків, хоча це здавалося приголомшливим» [149, с. 29].

Справді, бійка між рабами на судні була великою рідкістю, тим більше по прибуттю до місця призначення, адже зазвичай люди були настільки знесиленими після тривалого перевезення у нестерпних умовах, що ледве були в змозі піднятися з трюму на палубу.

« – Я не розумію, промурмотів Дюшен. Ні. Як вони ще мають силу битися? Як? І бажання? Чому? З якої причини?

– Немає ніякої причини, відповів Сенглі. Ви їх не знаєте!» [149, с. 31].

Цей інцидент викликав неабияке здивування капітана й офіцерів, тоді як інші раби проявляли байдужість і відчуження щодо коєного у них перед очима: «І капітан, що не злякався би бунту, тим більше на рейді, [...], заціпенів, споглядаючи цю картину: два раби лупцювали один одного, катаючись під ногами інших. Ті не відходили і, навіть падаючи від удару того чи іншого учасника бійки, спокійно підводилися, не вимовляючи ані слова; наче їх збили з ніг не ці двоє, а якась випадковість, яку не варто було брати до уваги, або навіть вища сила, настільки небезпечна, що краще було підкоритися їй, не намагаючись пояснити її собі, а тим більше – чинити їй опір [...]» [149, с. 30].

Гліссан підкреслює силу і міць чорного чоловіка, що його ледве тримали білі моряки, незважаючи на те, що він був вже побитий і поранений. І мова йде не лише про фізичну міць, а й про силу духа раба, що, навіть зв'язаний мотузками й ланцюгами, спокійно витримував погляд білого поселенця, немов висловлюючи німий протест: «Негра, на чіїх губах виступали слина й піна, ледве стримували два спокійні моряки, стягуючи на його тілі мотузки й ланцюги. Ля Рош довго на нього дивився; раб витримав цей погляд. Білий поселенець схопив його за голову й тряхнув перед собою. Всі побачили закривавлену потилицю й розідрану спину, що їх зверху притисли ногою моряки» [149, с. 31].

Вже у цей момент, по декількох хвилинах після прибуття невільничого судна, розпочинається протистояння білого поселенця й чорного раба. Останній своїм виглядом, усією своєю постанню демонструє непокору і навіть наважується відкрито, на очах усіх показати білому чоловіку погрозливий жест: «Чоловік піднявся, став напроти того, хто був уже його господарем. Він подивився навкруги, набрав повітря у легені, підняв руку й майже посміхнувся: немов він змирився з історією, немов він хотів сказати, що відкладає зведення рахунків на пізніше, після чого віз погрозив рукою в повітрі, зробивши різкий, майже ритуальний жест. Потім він випрямився і продовжив спокійно стояти під липневим дощем, що, здавалося, не мочив його, а народжував у його чорному голому тілі якусь таємничу силу» [149, с. 32].

Під час опису бійки Гліссан вперше подає імена двох її учасників: «На Белюза та Лонгуе накинулися дві групи людей і повисли на їхніх чорних тілах, наче два рої комах. Але ще не було ані Белюза, ані Лонгуе, принаймні під цими новими іменами: було лише два учасники бійки, що переміщалися у просторі. [...] Знадобилося близько п'яти хвилин, щоб їх, уже закривавлених, угамувати й закувати в кайдани» [149, с. 30].

Таким чином, у романі з'являються перший з Лонгуе та перший з Белюзів: «Так завершився перший бій, що був найкоротшим. Сухий і гарячий, як розжарене вугілля. Перший безмовний бій» [149, с. 33]. Їхнє протистояння триватиме століттями, переходити з покоління до покоління, формуючи у такий спосіб ретроспективний стиль роману.

Гліссан підкреслює, що «[...] Белюзи завжди слідували за Лонгуе у часі, немов намагалися їх наздогнати [...] ... немов ці Белюзи, з моменту прибуття, після довгих, нестерпних страждань у морі, хотіли згасити неприборкану, нестримну, бунтарську натуру Лонгуе» [149, с. 19-20].

Лонгуе одразу відмовились від рабства; вони втекли з плантацій, щоб відчутти на антильських пагорбах справжній смак свободи. Белюзи ж, навпаки, залишились на плантаціях креольської родини Сенглі, тобто вони

терпіли рабство й мирилися з ним: «[...] Белюзи та Лонгуе були навіть, у деякому сенсі, пов'язані одним вітром, шаленство і несамовитість Лонгуе поєдналися згодом з великим терпінням Белюзів» [149, с. 21].

Слід зазначити, що Гліссан використовує в романі поляризовану географію, згідно з якою плантація протиставляється пагорбу, ліс – узбережжю, місця влади – місцям бунтарства. Ця поляризація надає елементу простору додаткового значення, відсуваючи на другий план часову складову оповідання. Довгі ліричні відступи Старого Лонгуе часто стирають будь-які часові орієнтири, ускладнюючи датування подій. Його згадки, майже в чаклунській манері, про минулі часи, не мають жодних посилань на хронологію подій. Він будує свою розповідь згідно з генеалогічним деревом, робить перелік імен та доль – від першого відомого пращура до останнього нащадка, але в усьому іншому його розповідь є дивною та непередбачуваною: «Проте я відчуваю його [запах смерті], думав Старий Лонгуе. Вже так давно. З моменту приходу першого корабля, коли ця торгівля була лише авантюрою і ніхто не знав, чи принесе вона прибутки, до прибуття «Рози-Марії», коли це вже стало вигідною справою, так, до цього ранку, коли два предки зійшли з «Рози-Марії», щоб розпочати історію, яка є для мене справжньою. Я відчуваю його, цей запах. Стефаніза, моя мати, розповідала мені, вона знала про нього від свого чоловіка. Апостроф чув про нього від Мельхіора, а той – від самого Лонгуе, що першим піднявся на борт невольничого судна...» [149, с. 27-28].

Символічне значення місць, їх смислове навантаження супроводжується іншим прийомом, що полягає у тісному з'єднанні різних родових ліній, притаманних окремим місцям, які описуються у творі й виступають у ролі територій. З усіх визначальних рис персонажа територіалізація є домінантною.

У романістиці Гліссана, кожна з чотирьох великих родин – Белюзи (Матьє), Лонгуе (Старий Лонгуе), Селати (Міцея) та Таргени (Таель) – відноситься до простору, який за нею закріплений. У певному сенсі,

ставлення різних родин до їхнього острівного простору свідчить про те, як заселялась територія Мартиніки протягом століть. Якщо Таргени та Селати поселяються у перехідному просторі, між рівниною і горою, на схилах пагорбів, щоб, кінець кінцем, опинитися у місті, Белюзи та Лонгуе, після братовбивчої сварки, що розділила їхніх пращурів, обирають собі діаметрально протилежні простори. Белюзи – це сині рівнини: народившись на плантації, після скасування рабства вони мігрують до міста Ламбріана. Щодо Лонгуе, то вони залишаються жителями пагорба – місця бунтарства, території рабів-утікачів та окультних сил.

Ці два простори мають неабияке символічне значення. Густому лісу відповідає таємниця африканських обрядів і традицій, а рівнині – “засуха” рабства та асиміляції. Однак ці дві лінії-антагоністи втілюють дві сторони темпоральності, яку Гліссан називає «двоголовою». Ще у своїх есе письменник розвинув ідею про подвійну темпоральність, яка поєднує миттєвість та тривалість. Подвійна поетика миттєвості та тривалості нагадує діалектику Марона і Раба. Згідно з термінологією Гліссана, можна сказати, що Лонгуе, які живуть на пагорбі – просторі свободи (африканському просторі) – і які, з покоління до покоління, поринають в екстаз ясновидіння, – втілюють темпоральність миттєвості, блискавичності, тоді як Белюзи – які проживають на рівнині та народжують “анонімну масу” робітників, спроможних укорінитися там завдяки своїй праці, – символізують темпоральність тривалості.

Іноді здається, що автор прихильніший до тих, хто працює та обробляє землю, через те, що вони приймають нову землю і вкорінюються на ній. Але Гліссан дає зрозуміти, що Лонгуе також мають право там жити: постійна присутність у творах духу Африки, яку втілює Старий Лонгуе (він помирає в романі «Ріка Лезарда», але нескінченно воскресає, аж до роману «Всесвіт», де знов оживає після своїх семи смертей), свідчить про важливість цієї присутності, яка немов охороняє та оберігає, присутності-тотема, духу Африки.

У Гліссана, обидві родини, Лонґуе та Белюзи, є втіленням «антильської сутності»: з одного боку, людина, яка відмовляється від рабства, протестує, не скорюється; з другого боку – людина, яка приймає рабство, мириться з ним. Гліссан наділяє персонажів протилежними долями та постійно обігрує їх протистояння, що й формує один з основних сюжетотвірних елементів роману.

4.2.2. Принципи організації художнього простору та його зв'язок із пошуком власної ідентичності

Едуар Гліссан дуже детально описує пейзаж, на фоні якого відбуваються події, адже саме пейзаж дозволяє краще зрозуміти відносини між двома персонажами, їхнє ставлення один до одного і, взагалі, їхню сутність: з одного боку, сутність збіглого раба з його прагненням свободи будь-якою ціною, а з іншого – покійного працівника плантації. Гліссан ділить пейзаж на три простори, пов'язуючи кожен з різними стихіями.

Насамперед читач натрапляє на простір, де розташована хатина Старого Лонґуе і відбуваються діалоги персонажів: «Ані травинка не рухалася на даху хатини. Сама вона стояла, наче застигла суміш бруду і трави посеред земляного насипу – на тому місці, де вода прорізала ґрунт, немов гострими ножами [...], стоки підняли землю по краях, а засуха зробила ці хребти твердими, скам'янілими – так, затверділа глиба, що височіла у проблисках ранкової зорі, наче темне дерево. А навкруги (коли один з двох присутніх повертався до папороті та бамбуку, що росли довкола, і намагався відчути вітер, розкрити таємницю цього багатства [...]) можна було розпізнати стійкий, пекучий запах, що, здавалося, надходив з хатини, ніби вона була тремтячим серцем великого вогнища» [149, с. 14].

Автор порівнює хатину з «затверділою глибою посеред земляного насипу», з «застиглою сумішню бруду і трави». Навколишній простір є агресивним і ворожим: «тверді, скам'янілі» хребти, «гострі ножі» водних потоків, що прорізають ґрунт, «стійкий, пекучий запах» створюють картину,

що наводить страх на людину. Ця земля ніби покликана чинити перешкоди тому, хто наважиться піти по ній босоніж, – збіглому рабу, що буде підніматися на пагорб, продиратися через густі зарослі, розбивати у кров ноги, тікаючи з усіх сил від переслідувачів з собаками.

У хатині горить вогонь, вона є «тремтячим серцем великого вогнища», адже сам пагорб є випаленою сонцем землею, де «засуха зробила [...] хребти твердими, скам'янілими». Старий Лонгве і Матьє Белюз «[...] дивилися на вогонь перед собою, на три чорні камені, на деревне вугілля, що тліло під попелом, на язики полум'я, на клуби диму, що піднімалися, коли легкий, ледве відчутний вітерець доходив нарешті сюди через зарослі бамбуку. І лише нерухомість усього навкруги – галявини, сухої і розпеченої зораної землі, хатини, вогнища перед нею, двох чоловіків, що сиділи навпочіпки коло полум'я – надавало видимість швидкості диму, що ліниво розтягувався у повітрі. І навіть потріскування вугілля здавалося лише слабим, тремтячим відлунням гучного крику сонця, що у цей час світило високо у небі» [149, с. 15].

Гліссан використовує цілий ряд лексичних одиниць, пов'язаних зі стихією вогню: «попіл», «полум'я», «клуби диму», «розпечена земля», «вогнище», «потріскування вугілля», «сонце».

Отже, у першому просторі панують дві стихії – земля і вогонь.

Другий простір пов'язаний з рослинністю, насамперед з зарослями бамбуку й папороті: «[...] коли один з двох присутніх повертався до папороті та бамбуку, що росли навкруги, він намагався відчути вітер, розкрити таємницю цього багатства [...]» [149, с. 14]. Рослинність є «багатством», що його розповсюджує вітер. Вона є густим, ледве прохідним переплетінням стеблин, що насувається з усіх боків на хатину Старого Лонгве, що саму її Гліссан порівнює з «темним деревом». Густа, «темна» рослинність символізує «темне» минуле, приховане від самих антильців, спотворене колоніалізмом, минуле, у якому намагатиметься розібратися молодий Белюз завдяки розповідям Лонгве: «І вони дивилися на землю, що відкривалася

перед ними, помережана паралельними смугами рослинності, що вітер невинно нахилив до дерев'яних дверей; вони мовчки споглядали червону землю і, можливо, боялися відволіктися від власних міркувань через буйство рослинності навкруги. Занурені у свій пошук, навіть більше, ніж вони хотіли це визнати, вони побоювалися безповоротної сили слів, сказаних вголос, а в усьому іншому поклалися на спільне осмислення темних, загадкових слідів минулого» [149, с. 15].

За зоною рослинності починається інший простір, де панують стихії повітря і води. «Весь цей вітер, – сказав Старий Лонгве, – весь цей вітер, що піднімається догори, ти нічого не можеш вдіяти проти нього, – ти чекаєш, доки він дійде до твоїх рук, а потім до твого рота, очей, голови. Немов людина створена лише для того, аби чекати на вітер, аби розчинитися у ньому, [...], аби розчинитися раз і назавжди в усьому цьому вітру, як у безкрайньому морі...» [149, с. 13].

Повітря і вода ніби об'єднуються у ворожому ставленні до людини, що приречена загинути, бо не в змозі протистояти силі стихій; вона ризикує розчинитися у повітрі або утопитися у воді: «Вітер починав задувати на земляний насип. Матьє відчував його подих на своїх ногах [...]. Вітер швидко насувався, його гнала якась надзвичайна сила через просіку серед дерев: бур'ян з лісу ось-ось заповнить свідомість двох чоловіків. Вода піднімалася у розпеченому цебрі, вона хотіла навіть затопити сонце» [149, с. 21].

Слід підкреслити, що у Гліссана ці дві стихії нерозривно пов'язані з работоргівлею, з трагедією відривання від коріння, адже саме вітер і вода несли невольничі судна з Африки до Антильських островів, прирікаючи людей на смерть або на життя у неволі на чужій, невідомій землі. Отже, повітря і вода є ніби спільниками злочину, що чинився протягом декількох століть по обидва боки Атлантичного океану.

Таким чином, Гліссан розподіляє пейзаж роману на три простори: земля/вогонь, рослинність і повітря/вода. Важливо також звернути увагу на

рід французьких іменників, що позначають стихії: «terre» (земля) і «eau» (вода) – жіночого роду, а «feu» (вогонь) і «air» (повітря) – чоловічого, тобто у першому і третьому просторах представлені пари жіноче/чоловіче, що підсилює протиставлення стихій. Кожна з цих пар налаштована агресивно, вороже, віщує нещастя і лиха: земля є «розпеченою»; повітря і вода ніби затоплюють людину; сонце, що символізує вогонь, «кричить» високо у небі.

Простір, охоплений «буйством рослинності», теж представлений насамперед антагоністичною парою – бамбук-папороть. Вони також втілюють протиставлення жіноче/чоловіче, адже «bambou» (бамбук) – чоловічого роду у французькій мові, а «fougère» (папороть) – жіночого. Вони символізують перехідний простір між «розпеченою землею» (земля/вогонь) і «безкрайнім морем» (повітря/вода).

Отже, рослинність, що пропускає вітер і дозволяє побачити долину, поєднує протилежні стихії – вогонь і воду, «вогнище» з «гнилизною», тим самим автор надає пейзажу оксиморонного значення. Навколишній простір слід розглядати тут не лише у сталому стані, але і у його внутрішній динаміці: вітер «доходив нарешті сюди через зарослі бамбуку», тобто повітря проникало з рівнини на пагорб – простір вогню і землі, а «[...] за струнками рядами темного, мовчазного бамбуку, за тисячами закрутів папороті [...], в отворах густої листви виднілася трагічна ясність рівнини» [149, с. 14].

Відбувається взаємопроникнення стихій, взаємозв'язок двох просторів, що долають стіну густої рослинності, яка відокремлює їх один від одного: «Так, вітер піднімався. Ритмічно потріскував вогонь, якому судилося незабаром погаснути, розчинитися у повітрі. Казанок, здавалося, покачувався на трьох чорних каменях. Сама земля рухалася: глиняні смуги наче погойдувалися перед хатиною. Вітер [...] дув все сильніше.

– Цей вітер, сказав Лонгуе. Так! Цей вітер! Саме це тобі потрібно!» [149, с. 23].

Через такий поділ простору автор підкреслює різне походження двох персонажів: Матьє – нащадок рабів, покірних працівників «трагічної»

рівнини, простору води і повітря – прийшов з-поза зони рослинності, подолавши зарості бамбуку і папороті, щоб дістатися території Старого Лонгуе – нащадка збіглих рабів, волелюбного чаклуна, що живе на пагорбі, просторі землі й вогню. Але стихії цього простору теж агресивно налаштовані до людини («розпечена земля», «тверді, скам'янілі хребти»), вони не винагороджують людину за відмову від рабства, за прагнення до свободи і не гарантують їй легкого, щасливого життя.

Гліссан детально описує шлях збіглого раба, що продирається через густі зарості догори, вже відчуваючи «вільне» повітря пагорбу, насолоджуючись смаком свободи: «Збіглий раб знав, що на вершині пагорбу він буде врятований. Не зупиняючись ні на хвилину, він прислухався до лаю собак, намагаючись визначити відстань, що відділяла його від переслідувачів. Йому, здавалося, що звуки доносилися з гушавини лісу, яка відкривалася перед ним, а інколи, що вони надходили з рівнини, що залишилася позаду. Він не міг бути впевнений у своїх розрахунках, він знав лише те, що собаки його наздоганяли. Повітря було вільним, ніч була ясною. Недостатньо води. Сліди. Висока трава, це краще, ніж стежина» [149, с. 49].

Якщо рослинність рівнини – плантації цукрової тростини – поневолює людину, перетворюючи цей простір у зону рабства, де рослини висмоктують з людини усі сили, кров, життя, то дика рослинність лісів не дарує повної свободи збіглому рабу, вона, можливо, дозволяє йому уникнути рабства, але не рятує його від смерті. Густі зарості, «висока трава» допомагають йому заплутати сліди під час утечі, але водночас вони чинять йому перешкоди, ранять його тіло, роздираючи його до крові: « Схил був таким крутим, гілки були так близько одна до одної, що він постійно чіплявся за них [...]. Акація прорізала йому шкіру. Не зупиняючись, він підняв руку і почав зализувати рану, ледве дихаючи від швидкого бігу. Він відчував смак крові і поту на своїх губах, сильний біль (ніби він страждав від цієї рани у попередньому житті), а також пощипування поту у рані. Але він вже знав [...], що він

виграв цей бій проти собак. Треба було лише підніматися усю ніч через цей ліс» [149, с. 50].

До ворожої рослинності долучаються інші стихії, агресивно налаштовані до людини, насамперед, вітер, що «обрушується» на людину, «опікає рани» і є схожим на «удари хлиста»: «І він відчув вітер: не навкруги або на усьому тілі, а вітер, що ніби супроводжував удари хлиста. Ніби цей вітер піднімався по його спині, вбираючи увесь піт, повторюючи кожену криваву борозну, кожену відкриту рану на шкірі. [...] Він випустив крик, сповнений злості й слабкості, що відбився відлунням на схилі гори, а здалеку вже доносився відчайдушний собачий лай. Він швидко зрозумів, що вітер піднімався не вихором, а поступово, хвиля за хвилею, невпинно. Він ліг лицем до землі. Він ліг, щоб уникнути подиху гарячого вітру, що обпікав його рани. [...] ... і усю ніч дув цей вітер, піднімаючись над цим знесиленим тілом, він то раптом обрушувався на долину, то знову розпочинав свій підйом до вершини гори [...]» [149, с. 51].

Автор пише про «безжалісну велич неба, землі і буденних речей» [149, с. 15], порівнює хатину зі «смолоскипом, що горить посеред засухи», а вітер – з «його душею і невидимим натхненником»: «Вітер, вітер, о вітер. Він досяг даху будинку, піднявшись з землі; тепер він лоскотав соломинки на даху. Хатина була немов смолоскип, що горів посеред засухи, а вітер був його душею і невидимим натхненником. О, вітер, безстрашний лицар, що орав солом'яний дах. Але смолоскип не давав світла, вітер, здавалося, глузував з цих двох чоловіків, пригнічених забуттям, невпевненістю, пам'яттю, що не давала надії; вітер, здавалося, хотів все змішати, заплутати, прямуючи у своєму пориву до небес» [149, с. 43-44].

Отже, Гліссан наголошує, що усі чотири стихії – вогонь, земля, повітря і вода – причетні до злочину відривання людини від власного коріння, є ворожими до людини, адже вони панують на чужій, невідомій землі.

4.2.3. Образ невольничого судна та його значення у романі

Серед різних образів, які представлені у всіх творах Гліссана та відіграють роль ключових орієнтирів, образ невольничого судна має першорядне значення. Жан-Луї Жубер підкреслює, що згадування “судна смерті” є в письменника постійним, воно ніби його нав’язлива ідея, адже саме через нього відбулося відривання від свого коріння, від своєї батьківщини, від Африки. Воно примусило поринути у невідомість та ввергло у вигнання. Воно є жахливим черевом, що породило чорні громади Америки [174, с. 62].

Автор завжди вважав работоргівлю найбільшою трагедією антильської історії і найбільшим соромом людства. Він невпинно повертався до цієї теми у романах і філософських есе, але найдетальніше він описав її саме у «Четвертому столітті», надаючи безліч страшних подробиць, пов’язаних з транспортуванням людей з Африки до Антильських островів.

Гліссан присвячує декілька сторінок на початку роману детальному опису невольничого судна «Роза-Марія», який щойно прибув до антильських берегів з новою партією “живого товару”: ««Роза-Марія». Її чекали з нетерпінням; у цьому краю бракувало робочих рук. Капітану корабля треба було докласти неабияких зусиль, щоб принаймні дві третини рабів, завантажених на борт, прибули до місця призначення у *доброму стані*. Хвороби, паразити, самогубства, бунти та страти значно скорочували кількість живого товару. Але дві третини, це був чудовий результат. Капітану ще й вдалося уникнути англійських кораблів. Добрий моряк» [149, с. 24].

Одразу після прибуття судна до порту пішов рясний дощ. Автор приділяє цьому факту неабияку увагу, підкреслюючи, що дощ змивав не лише бруд, накопичений під час довгої подорожі, але і сліди тортур, страт, смертей; «Роза-Марія» проходила ніби обряд очищення, і дощ був покликаний змити ганьбу торгівлі людьми: «Дощ поливав палубу, полотна, троси; на мокрому дереві ще дужче виділялася чорна пляма, що вказувала на місце, де під час перевезення лежав залізний лист. На дереві, що почорніло

від води, виднілися борозни у тому місці, де нагріте залізо піднялося, біля жаровні. Кругом залізного листа ще виднілися темні плями крові. Адже на цьому листі змушували танцювати [...] тих непокірних, що відмовилися гуляти на палубі під час санітарної години. Сам лист також лежав тут, покручений, покороблений, потемнілий, скривавлений, і дощова вода, що лилася на нього з веселим гуркотом, не могла змити товстого шару крові та іржі, накопичених на ньому» [149, с. 24].

Гліссан використовує цілу низку епітетів – «покручений, покороблений, потемнілий, скривавлений», – аби передати страшну картину місця тортур і застосовує поряд протиставлення з «веселим гуркотом» дощу, що змивав кров з цього залізного листа. Автор подає дуже детальний опис предметів судна, натякає на їхню роль під час перевезення. Він порівнює мотузку, що лежить на палубі, зі «змією, насиченою здобиччю». Адже мотузкою зв'язували ноги людей, що померли на судні, не витримавши нестерпних умов перебування, або були страчені через непокору. Перш, ніж кинути тіла за борт, до ніг прив'язували залізні ядра, щоб назавжди поховати сліди злочину на дні океану. А коли треба було швидко розвантажити судно через англійські кораблі, що пускалися у погоню за французами, за борт часто викидали десятки живих людей з прив'язаними до ніг ядрами: «У носовій частині судна, згорнувшись, наче змія, насичена здобиччю, лежала мотузка. [...] Кожен з нещасних, що піднімалися з трюму, опиняючись під сліпучою блакиттю, зробивши нарешті декілька кроків під відкритим небом, [...], довго затримували на ній погляд, інколи навіть роздивляючись її з тривогою і сумом. Ще навіть більше, ніж залізний лист, мотузка вимірювала широту океану, періодично залишаючи у морській безодні тягар чорної плоті ...» [149, с. 24].

Отже, не випадковим є порівняння зі «змією, насиченою здобиччю», застосоване Гліссаном. Ще у західноєвропейських середньовічних містеріях змія була пов'язана з мертвими, зокрема, з мертвими героями: життєве начало або душа покидала тіло в образі змії, і душі померлих могли

перевтілюватися у змії. Оскільки змія живе під землею, вона знаходиться в контакті з підземним світом і має доступ до окультних сил, усевідання і магії мертвих. Християнська традиція схильна вважати, що змії походять із крові Каїна, а, отже, як такі, несуть шкоду людському тілу та душі. Дуже часто змія у християнстві вважається дияволом, найбільшим ворогом Бога, саме через неї люди втратили дар вічного життя. В африканській культурі змія зображується такою, що впирається хвостом у підземний світ, а головою досягає небес, символізуючи таким чином зв'язок між світом живих і підземним царством, де живуть померлі.

Продовжуючи детальний опис “судна смерті”, автор використовує яскравий оксиморон: він порівнює невільниче судно з «розою», що «сяє», «відмита від блювоти», і «насихується живим гноєм»: «Дощ поливав, готував товар до продажу, очищав. Проте у трюмі відчувався важкий запах. Вода змивала гнилизну, випорожнення, трупи пацюків. «Роза-Марія», нарешті відмита від блювоти, сяяла, наче роза, що насичується живим гноєм» [149, с. 25].

Вихід людей з трюмів, підготовка їх на продаж у рабство Гліссан з гіркою іронією називає спочатку «новим життям», а потім «смертю без надії»: «Була десята година. Адже час є важливим у цій церемонії прибуття, з якої починається нове життя. Ні, не життя. Смерть, без надії. Однак, надія все ж таки з'явилася» [149, с. 25].

Сум переплітається із трагічністю, пов'язаною з усвідомленням майбутнього, що чекало на цих людей. З одного боку, їм пощастило вижити після страшного перевезення у нелюдських умовах, і вони змогли нарешті побачити сонячне світло, вдихнути свіже повітря й ступити на тверду землю. Автор називає це «довгоочікуваною нагородою», «нечуваною розкішшю» після «нескінченої темряви трюму» і постійного «подиху смерті», що його відчували люди під час перевезення: «Світ, після нескінченної темряви трюму, був довгоочікуваною нагородою, нечуваною розкішшю для тих, хто безупинно відчував подих смерті, перебуваючи у мутній морській пучині.

Цей день, можливість ступити на землю у променях сонця відкривали шлях до чогось іншого, і це інше принаймні не буде вже низькою, трухлявою балкою трюму» [149, с. 25].

Проте, з другого боку, для цих людей розпочинався інший період життя, життя у неволі, у якому вони зіткнуться з важкою працею, знущаннями й тортурами. Люди піддавалися глузуванням і приниженням, ще навіть не ступивши на берег, проходячи на судні процедуру дезінфекції, що її Гліссан іронічно називає «посвяченням на нове життя». Ставлення французів до “чорного товару” автор влучно передає у наступному уривку, що завершується порівнянням людей з «гноєм»: «Вони піднялися з глибини трюму. Коли вони йшли, спотикаючись, по палубі, прикуті один до одного залізними ланцюгами, на кожного з них виливали велике відро води. Моряк натирав їм тіла щіткою з довгою ручкою, шкрябаючи рани, зриваючи останній одяг, який перетворився на лахміття брудної тканини. Велике відро води разом з дощовою водою, наче посвячення на нове життя. Члени екіпажу глузували з цих чорних спантеличених людей, двічі омитих, морською водою та водою з неба. «Роза-Марія» вичищала свій гній» [149, с. 26].

Капітан і члени екіпажу завжди по прибуттю були раді дощу, адже він значно полегшував їм роботу, пришвидшуючи процедуру дезінфекції рабів і миття корабля: «Добрий передвісник продажу [...], коли дощить по прибуттю!... Це наполовину полегшує миття й чистку! Чудовий день! Люди задоволені, «Роза» чиста!...» [149, с. 27].

Піднявшись з трюму і пройшовши принизливу процедуру очищення, спантеличені африканці юрмилися на палубі, не розуміючи куди їх привезли і навіть, не радіючи з того, що можуть нарешті ступити на землю. Люди немов відчували, що важке перевезення, яке вони пережили, було лише віхою страшного, жорстокого замислу, жертвами якого вони стали; що чужа земля, до якої їх нарешті привезли, не віщувала їм нічого доброго: «Згодом палуба наповнилася цим німим натовпом людей, що навіть не дивилися у бік берега, хоча він означав для них кінець тяжкої подорожі. Чоловіки, жінки й

діти, притискаючись один до одного, схиляли голови й дивилися на палубу, так, наче це була [...] благодатна земля [...]» [149, с. 26].

Після того, як африканці покинули судно, перейшовши до площі, де мав відбутися продаж у рабство, «корабель, звільнений від ознак пекла» [149, с. 27], чистий і осяйний, спокійно колихався на хвилях: «На «Розі-Марії» запанувала глибока тиша [...]. Дощ скінчився, наче задоволений добре виконаною роботою. Зелено-жовту поверхню води розрізали дедалі сильніші хвилі. «Роза-Марія» рівномірно погойдувалася, нахиляла свої щогли: вона була символом спокою і безтурботності. Корабель нехтував силу хвиль, що все наростала, адже він щойно пройшов омовіння дощовою водою» [149, с. 32-33].

Невільниче судно після дощу було «символом спокою і безтурботності», тоді як «у повітрі все ще відчувався запах блювоти, крові й смерті, що навіть дощ не міг змити так швидко. Але чистка проведена добре, запах зникне; до наступної подорожі. До наступного подиху смерті, що невпинно витатиме на рейді» [149, с. 27].

Отже, образ невільничого судна послідовно проходить через усю оповідь і несе велике смислове навантаження. Судно трактується не тільки як уособлення знуцань, тортур і смерті, але і як символ порушення спадкоємності поколінь, спричиненого торгівлею людьми, яка була, за Гліссаном, найбільшою ганьбою у світовій історії.

4.2.4. Діалектика пам'яті та історії як спосіб відтворення правдивого минулого Антильських островів

Роман побудований на розповідях Старого Лонгуе – останнього нащадка роду, чаклуна, хранителя знання, що передається з покоління до покоління, – що він їх адресує освіченому юнакові Матьє Белюзу, який вже не хоче покійно повторювати долю своїх пращурів і якому не терпиться перейти до конкретних дій задля встановлення справжньої історії своєї країни та своєї родини. Клод Каваллеро відзначив, що «спогади Старого

Лонґуе, в яких змішуються події минулого й питання сьогодення, переказані Матьє Белюзом, постійно коливаються між упевненістю й ваганням, між історичними фактами та пророчими видіннями, перетворюючись на діалог, часові рамки якого важко зрозуміти» [114, с. 143]. Справді, читачеві часом досить важко простежити часову лінію та не загубитися в подіях минулого, не переплутати їх із сьогоденням.

Сприйняття оповіді ускладнюється численними стилістичними прийомами, найпоширенішими з яких є метафоричні вирази: «Як це сонце і цей місяць водночас над твоєю головою [...]. Ти думаєш, що це один вогонь, один світ, і ти не знаєш, який саме освітлює інший. Чи це магія допомагає тобі зрозуміти минуле або це пам'ять, що заховалась за хмарою, яку ти бачиш перед собою?» [149, с. 86].

Старий Лонґуе підкреслює, що антильське минуле назавжди залишиться незбагненим, незрозумілим через те, що відбулося “відсікання” пам'яті, стирання спогадів, і ніхто вже не зможе сказати, яким був світ до торгівлі людьми й рабства. Розповіді Лонґуе пронизані болем забуття, неможливості повернення до свого коріння: «Недивно, що всі вони забули у цій країні «Розу-Марію», море, яке перетнули, країну, з якої прибув корабель і де він був завантажений живим товаром. Так. Все це забувалося з кожним проминулим днем; щодня вони дивилися у бік іншого [білого поселенця], але їм так ніколи й не вдалося зімітувати ані його рухи, ані його голос» [149, с. 36]. Матьє Белюз, зачарований господарем ночі, яким є Старий Лонґуе, відкриває для себе, наче бачить перед своїми очима, тернистий, болісний шлях, який пройшов його народ з часів висадки у порту Фор-де-Франс. Це сталося ще на зорі сучасності, але майже до сьогодення цей народ жив у вакуумі, з яким він намагався боротися.

Аби відродити заплутану, приховану, пригноблену антильську історію, треба піти шляхом повернення, поринути у блукання серед спогадів про далеке минуле, по-новому пережити, переосмислити події, що відбулися багато років тому. Декілька сцен роману мають особливо символічне

значення та визначають етапи осмислення й усвідомлення минулого: втеча першого Лонгуе – «відкривателя нового краю» [149, с. 28], збіглого раба-родоначальника, який втік майже одразу після висадки з корабля, що привіз африканців; сутичка між білим господарем, якого на Антильських островах називають *беке*, та збіглим рабом, який носить на стегні довгий ніж як доказ свободи; скасування рабства та надання громадянського стану колишнім рабам (але імена, що їх дають новим громадянам, свідчать про поки що міфічну свободу): «Це був епілог великої боротьби: видача документів, які дозволяли увійти до світу вільних людей. [...] Колишні раби з плантацій були тут, включаючи жінок, а також збігли раби, величні у своєму лахмітті. Вони вважали бруд і злидні прикрасою своєї гідності та єдині з усіх були озброєні ножами. У ганчір'ї та лахмітті, їм вдавалося бути водночас знедоленими й величними. [...] Їхньою особливістю (крім ножа) було те, що, підходячи до столу, вони самі називали своє ім'я та імена своїх близьких на відміну від маси колишніх рабів, які насилу могли назвати себе або розповісти про свою сім'ю» [149, с. 203-204].

Квінтесенція знання Старого Лонгуе полягає у його здатності читати «правдиву історію» з поверхні пейзажу. Як свідчить його розповідь, послідовність подій антильської історії може бути вибудована лише в світлі особливостей розвитку населення на цій землі, на цьому просторі. Сама назва роману роз'яснюється цим відкриттям Матьє: «І Матьє не помітив, що саме в цей момент, у запалі дискусії, він розпочав будувати хронологію подій і позначив перший рубіж, від якого потрібно було вимірювати століття. Не відрізки у сто років, що слідує один за одним, а відрізок прожитих років та межі у просторі. Кожного дня, коли хотіли виказати роздратування або захоплення кимось, вони вигукували, навіть не роздумуючи: «Оцей негр – це ціле століття!» Але нікому не спадало на думку сказати, закриваючи очі рукою від сонця: «Море, яке ми перетинаємо, – це ціле століття!» Так, ціле століття. І берег, на який ти ступаєш, засліплений, не маючи ані душі, ані голосу, – це ціле століття. І ліс, що підтримує свою силу до дня твоєї втечі,

щоб просто відкритися перед тобою і закритися за тобою, ліс, що почне потім повільно чахнути, [...] – це ціле століття. І земля, поступово оголена, земля, де той, хто спустився з її вершин і той, хто жив при підніжжі, нарешті зустрілися, – це ціле століття. І всі вони пов’язані не стрічками з нагоди святкування трьохсотліття, вони пов’язані між собою невідомою кров’ю, безмовним стражданням і смертю, що не має відлуння» [149, с. 309-310].

Гліссан робить з пейзажу основного помічника – першого й головного – у читанні далекого минулого. Він переконаний, що уважне прочитання «вигляду землі, що змінювалась із часом» [149, с. 53], може дозволити антильцям розв’язати історичну плутанину, породжену нав’язуванням офіційної історії, адже пейзаж зберігає пам’ять часів.

Саме пейзаж, за словами Бенуа Конора, «дозволяє правильно зрозуміти стосунки між двома персонажами й тим, що вони уособлюють: один з них – марон, інший – раб; один – бранець острову у добровільному вигнанні, інший – поневолений бранець з плантації» [130, с. 114]. Матьє розуміє, слухаючи спогади Старого Лонгуе, що той є на острові “рупором пейзажу”, отже, він повинен допомогти “розшифрувати” історію, щоб антильці мали змогу оволодіти минулим часом.

Правдива історія Мартиніки відтворюється Гліссаном через долі кількох персонажів. Усі вони терзаються одним бажанням, усі прагнуть пізнання. Але засоби, якими кожен з них формулює бажання пізнання, різняться від одного персонажа до іншого, і бувають іноді цілком протилежними. Так, Старий Лонгуе і Матьє Белюз уособлюють два зовсім різні підходи до антильської історії, антильської пам’яті. Саме через них обігрується ідея відвоювання та заволодіння невловним минулим. Вони уособлюють дві форми зв’язку з минулим: культ пам’яті, з одного боку, та захоплення історією – з другого. Матьє суттєво відрізняється від персонажа Старого Лонгуе. Чаклун виступає у творі як “людина-пам’ять”, людина, яка бере на себе відповідальність за пам’ять, прожиту колективно цілим народом. Якщо Матьє Белюз жадає історії, Старого Лонгуе насамперед цікавить

пам'ять. Це два ставлення до минулого, що за своєю сутністю є конфліктними: «Пам'ять, історія – це далеко не синоніми, ми усвідомлюємо, що все їх розділяє, навіть протиставляє одне одному. Пам'ять – це життя, яке несуть живі люди, і саме тому вона постійно змінюється. Історія – це реконструкція, завжди проблематична й неповна, того, чого більше немає. Пам'ять – це завжди актуальний феномен, прожитий зв'язок з вічним сьогоденням; історія – це репрезентація минулого. Історія, як інтелектуальна та світська операція, використовує аналіз та піддається критиці. Пам'ять вносить спогади до сакрального; історія їх звідти витісняє і робить їх вельми прозаїчними» [195, с. 19].

Якщо роман будується згідно з лінійним, хронологічним розвитком подій, то пам'ять Лонгуе має спіральний, звивистий характер спогадів, що зрештою переходить і на Матьє, який забуває про вимоги раціоналізму та піддається чарам «чорної сили» [146, с. 43]. Ця «сила», уособленням і зосередженням якої є старий чаклун, дозволяє йому викликати сутність минулих часів у формі пророчих видінь з минулого. Поняття «пророчі видіння з минулого» стосується попереднього, підготовчого підходу у сфері історичних досліджень. Воно означає злиття особи зі своїм середовищем, що дозволяє тому, хто проводить дослідження, викликати зниклі часи завдяки щілинам, які перетинають сьогодення народу.

Мова йде про те, щоб виявити сліди справжнього, прихованого минулого, змусити їх говорити, направити у майбутнє цей сенс важко віднайденого минулого. Сліди, використані Старим Лонгуе, що їх має проаналізувати будь-який житель Антильських островів, не є архівними; вони скоріш базуються на враженнях, почуттях, які залишаються від минулого в кожній людині, на чомусь невловному, що є на поверхні матерії та свідомості. Майстерно цим користуючись, Старий Лонгуе розповідає Матьє про минулі часи, таємниці яких криються глибоко у колективній підсвідомості мартинікського народу. Йому вдається змусити юного слухача пережити досвід тих людей, про яких іде мова. Хоча спочатку молодий

чоловік опирається цьому та іронізує, зрештою він піддається, дає себе захопити цим видінням.

Отже, Старий задовольняє бажання пізнання у Матьє, який, попри те, що він є істориком, не менше прагне і справжньої пам'яті. Якщо він прийшов на вершину пагорба, до Старого Лонге, то не для того, аби ще раз послухати брехню, написану у шкільному підручнику, цій «маленькій зеленій книжці, десь у шістнадцять сторінок, яка на свій лад розповідала історію країни: Відкриття, Перші поселенці, Об'єднання, Боротьба з англійцями, Корінні жителі, Мати або Велика Батьківщина» [149, с. 294], а задля пізнання іншого минулого, яке його співвітчизники «забули усі разом» [149, с. 66].

У свідомості Матьє, обраного Старим для передачі та зберігання знання про джерела, історія та пам'ять змішуються, сплутуються. Зливаються дві манери мислення, що мають дозволити угамувати жагу пізнання, яка терзає юнака, та успішно завершити процес оволодіння минулим, що ним до цього антильці оволодіти не могли. На останніх сторінках роману відбувається своєрідний синтез примирення між бунтарською натурою Лонге та працьовитістю й покірністю Белюзів, мудрою людиною-пам'яттю і молодим допитливим істориком.

«Четверте століття» – це примирення антильської пам'яті з антильською історією. Пам'ять Лонге пов'язана з передачею знання від покоління до покоління. Цей чаклун – друге “я” самого письменника. В романі застосовується прийом оповіді в оповіді. Як і Старий Лонге, автор вважає себе провидцем, пророком. Його романна творчість має за мету допомогти антильцям переступити через безодню, на краю якої зупинилися антильська історія та антильська пам'ять.

Роман «Четверте століття» дає можливість побачити новаторське ставлення Едуара Гліссана до антильської історії, яка є, на його думку, набагато складнішою, ніж її модель, нав'язана колонізаційною владою. Письменник розвинув у цьому творі ідею про подвійну темпоральність, яка поєднує на Антильських островах миттєвість та тривалість, блискавичність

та часову акумуляцію. Автор надав великого значення елементу простору, роблячи територіалізацію домінантною рисою персонажів. Висловлюючи протест проти офіційної версії історії, Гліссан акцентує увагу на необхідності відтворення правдивого минулого країн Карибського басейну, що дозволило б антильським народам відшукати власну ідентичність.

4.3. Божевілля як наслідок кризи ідентичності у романі «Дім командора»

4.3.1. Осмислення проблеми ідентичності через призму мартиніканської «словесної маячні»

Роман «Дім командора» був написаний у 1981 році, у тому ж році був опублікований «Антильський дискурс» («Le Discours antillais») – головне есе Гліссана, присвячене антильству. Обидва твори є взаємопов'язаними між собою, адже і у романі, і в есе Гліссан має на меті прояснити значну частину антильської історії, яка залишалась невідомою навіть для самих антильців; відродити минуле задля осягнення складного процесу метисації, що сформував своєрідний антильський світогляд. «Дім командора» і «Антильський дискурс» є ключовими творами цього періоду і свідчать про переломний момент у свідомості письменника та в осмисленні ним проблеми ідентичності.

Дослідниця творчості Гліссана Анні Домінік Кюртбюс зазначає: «Щоб укріпити принципи антильства і застосувати їх до уявного образу Все-світу, який він називає спочатку поетикою єднання, Гліссан викладає власні спостереження – як у есе, так і у романній творчості, зокрема у «Домі командора» і в «Антильському дискурсі», опублікованих у 1981 році, – яким чином колективне і індивідуальне співіснують у мартиніканському суспільстві. З його точки зору, над гармонійним поєднанням «Ми» і «Я» треба ще довго працювати, оскільки вони перебувають у конфронтації, а «Ми» поки що є лише ілюзією» [133, с. 68].

Задля кращої передачі свого світосприйняття й бачення мартиніканської реальності, автор звертається до теми божевілля. Ще у

романі «Ріка Лезарда» Гліссан вперше вводить мотив божевілля, через яке має відбутися пізнання себе, осягання мартиніканським народом своєї ідентичності: «Ми ніби знаємо історію, але треба спитати тих, хто бачив країну у ті часи. Це було божевілля, але яке божевілля! Історія доводить, що через це божевілля прокинулась наша свідомість» [146, с. 106].

Підкреслюючи парадокс антильського суспільства, автор наголошує, що політичне прозріння не завжди супроводжується усвідомленням своєї реальності і своїх особливостей. Говорячи про абсурдність мартиніканського буття, Гліссан інтерпретує наступним чином “антильське божевілля”: «Я люблю цю землю. Так. Я люблю цей прісний присмак, що вона має на своїй поверхні. Я такий же темний, як ця земля, і такий же знедолений, але водночас величний, як вона. Але я сліпий. Я не бачу, яка сила міститься у надрах землі. Я глухий, слова не пізнали дотику скелі, любові цієї чорної землі. Однак, [...] я кричу про народження. Але ніхто мене не чує. Я хочу заявити про народження, про те, що народжується. Я хочу повідомити про нього, донести до інших. Але те, що народжується – це я сам і навіть більше, ніж я – [...] не чує мене. Божевілля, справжнє божевілля! Тепер я піду до сонця» [146, с. 43].

Гліссан встановлює зв'язок між кризою ідентичності на Мартиніці, з одного боку, і появою словесних порушень у деяких представників мартиніканського суспільства – з іншого. Гліссан називає ці словесні порушення «*délire verbal*», що дослівно перекладається з французької як «словесна маячня». Гліссан детально описує теорію «словесної маячні» в есе «Антильський дискурс»: «Звичайна словесна маячня здається нам однією з ознак критичної невирішеності класових відносин. Отже, це явна ознака не-історії. Але через те, що ця не-історія (невідповідність соціальних форм соціальному розвитку) є нашою історією (нашою реальністю, нав'язаною процесом, який ніколи не був і не є розвитком), звичайна словесна маячня притаманна особам, [...] які страждають від своєї невизначеності. Таким чином, можна сказати, що мартиніканський дрібний буржуа не є насправді

ані дрібним буржуа (він не визначив своєї мети), ані мартиніканцем (він не визначив самого себе)» [147, с. 633-634].

Письменник робить важливий висновок: «Загроза полягає в тому, що мартиніканська громада може просто зникнути як така, залишивши замість себе лише групу поневолених осіб, які відчуватимуть тільки залежність від іншого і не зможуть ані встановити належного зв'язку зі світом, ані, тим більше, хоч якось досягнути цей зв'язок» [147, с. 627].

Майже одразу після введення поняття «словесної маячні» в есе Гліссан переносить цей концепт до художнього твору. Отже, «Дім командора» – це роман про антильську «словесну маячню», у якому Гліссан ілюструє цю патологію на прикладі персонажа на ім'я Марія Селат (або Міцея). Цей персонаж фігурував ще у першому романі «Ріка Лезарда», тоді як дехто з її пращурів (Ліберте Лонгуе) фігурував у «Четвертому столітті». Автор занурює читача у переплетіння мартиніканської історії, аналізуючи родинні зв'язки сімей Лонгуе, Селат та Белюз протягом декількох століть. Наполегливий пошук власного коріння породжує сімейну сагу, яка відновлює генеалогію й історію родини Селат. Проте, як зазначає Ж.Л. Жубер, автор «має на меті не стільки розплутати складні родинні зв'язки, [...] скільки заповнити пробіли колективної пам'яті мартиніканського народу» [174, с. 22].

Епіграфами до роману є висловлювання двох персонажів, що постійно фігурують у романах Гліссана – Пітагора Селата та Старого Лонгуе: «У світі завжди є те, що ти знаєш, і те, чого ти не знаєш. (Пітагор Селат)»; «Адже слово має свою історію, яку треба досліджувати довго й ретельно, немов викопувати саджанець ямсу, чиє коріння уходить глибоко під землю. (Старий Лонгуе)» [144, с. 9]. Невипадково Гліссан вживає назву ямсу – багаторічної виткої трав'янистої рослини з їстівними, багатими на крохмаль бульбами, яка росте у тропіках та субтропіках. Французькою мовою ямс називається «igname», це слово походить від африканського кореня «nyam», що означає «їсти» і зустрічається у багатьох африканських мовах. І сьогодні свято нового

врожаю у Західній Африці називається «fête des ignames», що дослівно перекладається з французької як «свято ямсу». Ямс вирощується в Африці, Азії, Латинській Америці, Океанії і широко застосовується в кухні народів світу. Вживання назви цієї рослини в епіграфі до роману є алюзією на специфіку антильських етносів та багатогранність культур, присутніх у Карибському регіоні, де проживають нащадки вихідців з різних континентів. І, звичайно, ямс символізує насамперед тісний зв'язок з Африкою, де слід шукати коріння багатьох антильських традицій, обрядів і креольської мови.

Роман «Дім командора» складається з трьох частин – «Голова в огні», «Повернення у часі» і «Перша з тварин» – кожна з яких має чотири глави, тобто спостерігається певна симетрія у структурі твору. До того ж, на початку та наприкінці роману фігурують начебто вирізки з газети «Сьогоднішня Антил», що датуються вереснем 1978 року і у яких повідомляється про божевілля Марії Селат, детально описується її стан («Вона закочувала очі і раптом починала пильно дивитися на ваше обличчя або руки, так що ви не знали, куди подітися. Коли до неї зверталися, вона ворушила ротом водночас з вами, немов читала по ваших губах, і зненацька вона посміхалася, промовляючи слова, які ніхто не розумів» [144, с. 13]), а також прославляються антильські психіатричні заклади: «Проблеми, що стоять перед нами, існують і в метрополії. Психічні розлади [...] трапляються будь-де. [...] Був розроблений план щодо розвитку медицини у цій галузі [...]. Була запроваджена нова система надання послуг, яку вже використовують у Метрополії і яка показує дуже позитивні результати. [...] Компетенція персоналу є задовільною. Були організовані семінари, у яких брали участь спеціалісти й професори з Франції, що дозволило персоналу підвищити кваліфікацію. [...] Додамо – і це буде найкращим висновком, – що наша психіатрична лікарня є предметом заздощів у всьому Карибському регіоні і що деякі уряди сусідніх незалежних держав розпочали клопотання перед нашими медичними службами, а також перед міністерством у Парижі, з метою помістити до наших закладів психічно хворих людей, яких вони не

можуть лікувати у себе, зважаючи на недостатнє фінансування» [144, с. 205-206].

Основна проблема твору – мартиніканська «словесна маячня» – споріднена з головною проблемою творчості Гліссана – пошуком ідентичності та відновленням колективної пам'яті мартиніканців: «Жителі цієї країни вивозилися з Африки до так званого Нового світу на невілничих суднах, на яких вони масово помирали. Приблизно у п'ятдесят мільйонів оцінюють число чоловіків, жінок і дітей, яких вирвали з рідної землі і які пішли на дно океану або спливали, неначе піна, уздовж американських берегів. Південний захід сучасної Гвінеї дав, можливо, більшу частину нашого народу. [...] ... все сколихнулося з часів того перевезення [...], загострилася загальна свідомість; роки проходили й тихо накопичувалися в пагорбі, який зберігає таємниці, де кожен народ зберігає пам'ять про свій шлях. Але важкість ночі тяжіє над нами й накриває нас. Ми кажемо, що це божевілля. [...] Світ рухається вперед, такий деформований у наших мріях, такий справжній у наших видіннях» [144, с. 19-20].

Поряд зі спогадами, які відносяться до часів рабства і торгівлі людьми, Гліссан наводить роздуми про події, які відбувалися у попередні десятиліття, а саме у період 1940-х років, коли розгортається дія роману «Ріка Лезарда». Адже це був час змін для Мартиніки, саме тоді острів здобув певну автономію: статус колонії змінився на статус заморського департаменту Франції. Молодь була тоді сповнена мрій про незалежність рідної Мартиніки, здавалося, що вона була зовсім близько, треба лише докласти ще трохи зусиль. Але цим мріям не судилося втілитися у життя. Згадуючи ті часи, Гліссан із сумом констатує нездійсненність сподівань, переживає глибоке розчарування від усвідомлення мартиніканської реальності, називає той період «[...] часом, коли могли відбутися будь-які зміни, коли ніщо не було забруднено, як сьогодні, цими брехливими заграваннями, серед яких ми живемо. Через деякий час ми musiли визнати, що нам не вистачило зовсім трохи, щоб досягнути мети, і ми не розуміємо, чому і як це “трохи” від нас

втекло, але ми знаємо, що Марія Селат, перебуваючи осторонь від суспільства, зіграла його у своїх руках» [144, с. 146].

Гліссан немов докоряє співвітчизникам за їх бездіяльність, за втрачену можливість змінити щось на краще у своїй країні, за непереборний потяг до метрополії й наслідування чужої культури: «Країна була немов осяяна запалом боротьби післявоєнного періоду. Тоді була можливість піднятися на пагорб, дослідити час, що накопичився там, подивитися на море у бік інших островів, про заселення яких ми нічого не знали. Але замість цього [...] ми, зі спільної згоди, дозволили розігратися нашій уяві далеко від цього моря і від нашої землі» [144, с. 147].

Автор наголошує, що лише Марія Селат здатна правильно розуміти історію, адже божевільна людина живе поза межами суспільства, вона є відкинутою і знехтуваною ним, але вона може бачити те, що інші не бачать, і говорити те, про що інші мовчать: «Отже, Марія Селат зупинилася на краю безодні, куди ми скидали стільки каміння, потрісканого від часу. Можливо, вона дивилася далше і бачила у безодні те, що не бачив ніхто з нас» [144, с. 145].

За словами Е. В. Серрато, «Гліссан вводить персонаж Марії Селат і описує її поринання у божевілля, щоб висвітлити проблему історії, якої не мають Антили, і щоб встановити зв'язок спільноти з минулим» [204].

Важливою є алюзія автора на спільність історій Антильських островів, на зв'язок, який вони мають встановити і підтримувати. Гліссан згадує Домініку, Сент-Люсію, Гаїті, Ямаїку: «Марія Селат бігла до морського узбережжя і вдивлялася у бік півночі, де була розташована Домініка з її крутими схилами, об які несамовито розбивалися хвилі, або у бік півдня, де знаходилася Сент-Люсія з її піщаними берегами, що їх омивала зелена вода; вона зверталася до островів: “Відповідай, Домініко! Я кличу тебе. Ми не знаємо усіх височин моря. У мене забрали човни [...], у мене забрали дорогу до сонця. О! Відповідай, Ямаїко! Станьте свідками народження і кличте один одного у танці, Гаїті, о, Гаїті”. Всі ці фрази вона вимовляла натхненно,

наче актриса, глузувала з самої себе й зі свого кривляння. Але вона усвідомлювала: якщо вона розмовляла з цими країнами, як з живими людьми, підозрілими або відкритими, то це тому, що вона так довго приходила сюди насолоджуватись сонцем, але ніколи не піднімала очей, щоб подивитися на обрій, де вимальовувалися такі самі пагорби» [144, с. 181].

У різні часи ці острови належали різним державам; кожен острів пройшов свій власний шлях, деяким з них вдалося отримати незалежність, інші й досі залишаються заморськими територіями європейських країн. Але усі вони пережили ганебну історію, заплямовану винищенням корінного населення, торгівлею людьми і рабством; усім їм насаджували чужу мову, культуру і релігію, проводили політику насильної асиміляції, намагаючись позбавити їх права на самобутність. Отже, за Гліссаном, прийшов час єднання цих островів задля ретельного вивчення історії, дослідження минулого, задля запобігання помилкам у майбутньому.

4.3.2. Африканське коріння як основа пізнання антильської «не-історії»

Запитуючи про походження свого народу, Марія Селат не може бути почута тими, хто її оточує, адже вони вважають її ментально хворою. А долучитися до неї в її пошуках означатиме для них – теж потрапити до пастки божевілля, у чому і полягає, за Гліссаном, парадокс сучасного антильського суспільства. Поринання у минуле супроводжується також дослідженням креольської мови, знання якої повинно дозволити Марії Селат відкрити приховану історію країни. Але вона вимушена заплатити за цю можливість власним розумовим здоров'ям.

На початку роману звучить слово «Одоно», що його викрикує психічно хворий чоловік на перехресті доріг: «Він стрибає на одній нозі, закидає назад голову й кричить: *Одоно! Одоно!* Машини сигналять, перехожі безупинно сміються. Цей чоловік – чаклун з півдня – бачить минуле, те, що надходить не до його пам'яті, а до його понівеченого тіла, те, що його поглинає [...], це,

звичайно, не чітке відображення минулого, не місця, не дати, не хронологічно упорядковані події [...]» [144, с. 19].

Загадкове слово «Одоно» звучить і посеред поля цукрової тростини, сповіщаючи про народження Марії Селат – головної героїні твору. Воно з'являється багато разів протягом роману – у розповідях, спогадах, сімейних історіях, – здобуваючи щоразу додаткове смислове навантаження.

Лише у центральній частині роману автор прояснює походження слова «Одоно»: так звали голову перших маронів – збіглих рабів (друге його ім'я – Аа). Через зраду свого брата, якого теж звали Одоно, він був проданий у рабство в Африці й вивезений до Америки: «Два молодих чоловіка таємно взяли одне ім'я – Одоно; і вони публічно назвалися братами, до чого старійшини народу поставилися з усією повагою. Але раптом демон заздрощів і ревнощів оселився у їхніх тілах. Без усякої відомої причини, без усякого мотиву. [...] Одоно продав Одоно. Брат продав брата у рабство, але і сам він не unikнув цієї долі» [144, с. 141].

Вживаючи вираз «демон заздрощів і ревнощів», Гліссан дає зрозуміти, що зрада сталася через кохання братів до однієї жінки, яку вони не змогли поділити. Ця зрада згадується у романі багато разів у фрагментах легенд, що їх розповідають різні персонажі. Наприклад, персонаж на ім'я Озонзо переказує своїй доньці Сінні Шімені щоразу, коли опиняється з нею наодинці, одну й ту саму легенду, у якій серед іншого йдеться і про зраду двох братів: «Отже, було два брати в одному саду. Це ситуація без майбутнього» [144, с. 57]. Наважившись на зраду, один брат виходить до моря і звертається ніби до невольничого судна, яке у цій легенді неодноразово називається «риб'яча камера»: «І один з братів піднявся на скелю на морському узбережжі і закричав: “Риб'яча камера! [...] Прийди забери одного тому, що другий насолодився садом. Сад дуже ніжний [...] Прийди на допомогу! [...] Квітка залишила свій аромат. О, брате! Ти відправишся у подорож. Жінка з саду розлучила двох братів. Сад жінки з'єднає двох братів”. Співаючи, він підводить сплячого брата й жінку, яку

той обіймає, співаючи, він несе до судна сплячого брата й жінку, яка його зрадила. Так що це була за країна, з якої вирушили два брати, один – всередині, у темряві трюму, другий – разом з жінкою, споглядаючи піну морських хвиль?» [144, с. 57-58].

Отже, усі три учасники любовного трикутника опинилися на невільничому судні і були вивезені до Антильських островів. Під час перевезення один з братів помер, але невідомо хто це був: «Чи це був той, хто зрадив чи той, кого зрадили?» [144, с. 141].

Другий брат після втечі з плантації очолив групу збіглих рабів, встановив контакт з останніми індіанцями регіону: «Аа здобув повагу і дружбу старих індіанців, що ставилися з великим презирством до чорношкірих людей, які мирилися з рабством. Він пояснив їм, що довга подорож через океан не дозволяла більшості з них чинити спротив. Але він покаже їм, як невелика група чорношкірих може дати бій. “Ми не знаємо інших пагорбів, ми не керуємо пірогами, ми залишили своїх богів там. [...] ... але я хочу укорінитися у цю землю”» [144, с. 119].

Згодом Одоно був зраджений одним зі своїх людей, катований та страчений білими поселенцями: «Його мучителі [...] потягли його на світанку, в оточенні мовчазних собак, до місця, де була розташована піч, вони повторювали, що жодна жива душа ніколи не дізнається про те, що з ним стало, що його назавжди забудуть у цій місцевості; що йому залишалося тільки говорити, аби зменшити свої страждання» [144, с. 139].

І Одоно заговорив: «[...] він відповідав (якщо це було відповіддю) на своїй рідній мові, а інші кричали, що це якась негритянська тарабарщина, питали, чи не може він розмовляти мовою християн, чи був він хрещений, [...], і креслили йому хрести на лобі і на грудях розпеченою головою. Однак Аа вперто відповідав їм своєю мовою, що він вів війну у своїй країні, другу війну – на судні, а третю – на цій землі; що він завжди вигравав свої війни, [...]; що вивезені люди, адже це були жінки і чоловіки, а не якісь тварини, з яких знущалися тут, розпочнуть іншу війну заради життя; що ці люди

забудуть Аа, але його крик горітиме у їхніх грудях, немов смолоскип; [...]; що у цьому полягала його перемога і що жодна піч у жодному місці світу не була ані достатньо великою, ані достатньо гарячою, щоб знищити цю перемогу. Це була його боротьба. Потім він замовк [...]» [144, с. 139-140].

Болісний спогад про зраду і продаж у рабство персонажі передають один одному. Всі вони намагаються дізнатися, хто такий Одоно, і вигукують його ім'я, не розуміючи, що воно означає: «[...] як дізнатися, чи має якийсь смисл слово Одоно (навіть не слово: звук), чи приховує воно натяк на якусь подію? Як віднайти серед хвиль океану які-небудь сліди, людей, які були поховані заживо і яких звали Одоно? Як дослідити, знайти, де і завдяки яким розрахункам [...]?» [144, с. 19].

Після смерті молодшого сина, якого теж звали Одоно, Марія Селат вигукує його ім'я, але згодом усі розуміють, що жінка, яка збожеволіла від горя, кличе не загиблого сина, а шукає пращура, який прибув з Африки декілька століть тому і від якого ведеться їхній рід: «Коли вона [Марія Селат], перебуваючи у прострації, запитувала у кожного “Ти бачив Одоно?”, ми здогадувалися, що вона шукала не свого молодшого сина, а першого чоловіка з їх роду, який прибув сюди вже дорослою людиною дуже давно і чий слід загубився для усіх, окрім таких нещасних, як вона. Нам здавалося, що ця країна у свою чергу (викорчужані дерева, загублені імена, спотворені голоси, згаслі ритми) зіщулилася, захолинула від цієї всеохопної пустоти, яка віддавалась болем навкруги і ніби розрізала й мучила її [...]. І ось одного дня вона закричала, що ми завжди вбивали наших дітей, що матері душили їх після народження, що брати продавали братів» [144, с. 189].

Зрада братів, що часто передувала продажу в рабство, і відривання від коріння, втрата рідної Африки-батьківщини є тими трагічними подіями, які залишилися у підсвідомості антильців і породили неврози, що відображують їх складні стосунки з «не-історією» [147, с. 224]. Вивезення до Америки, яке сталося після відриву від рідної землі, стерло відмінності між різними африканськими народами, яких позбавили їх мови, релігії, системи

цінностей, яких звели до рівня тварин на новій землі, що була для них чужою і в яку вони не могли укорінитися.

Образ батьківщини, що залишився у їхній пам'яті, теж не був однозначним. З одного боку, образ був пов'язаний з рідною землею, з життям на волі, з традиціями, обрядами, побутом; а з другого – зі зрадами, що часто мали місце перед продажем у рабство, коли брат продавав брата, батько – сина, сусід – сусіда.

Отже, за Гліссаном, ці історичні події спричинили у людей психічні розлади, які могли проявлятися декілька століть потому і навіть передаватися з покоління до покоління. Ситуація ускладнювалася ще й тим, що вся трагічна історія приховувалася від людей або спотворювалася колоніалістами. Пробіли в історії, відсутність колективної пам'яті є ще однією причиною потрапляння людей до пастки божевілля.

4.3.3. Родина і «антиродина»: порушення спадкоємності поколінь

У третій частині роману автор описує життя Марії Селат (Міцеї) у юності, тобто зображує події і персонажів, які фігурували у романі «Ріка Лезарда»: «[...] вона [Марія] була зачарована Рафаелем Тарженом, який втратив свою дівчину через двох собак, що він їх тримав у себе, єдиний з усіх, хто наважувався наблизитися до цих псів. Адже Таель був овіяний духом лісів; і ми знали, що Марія Селат мала потяг до пагорбів. Вона зізнавалася, що їй подобалося блукати вночі і відчувати темряву на плечах, наче шерстяну хустину» [144, с. 146].

Автор розповідає, що, незважаючи на захоплення Рафаелем Тарженом, Марія Селат залишилася з Мат'є Белюзом. Стосунки між двома персонажами були досить непростими, і, хоча Мат'є відчував «схильність» [144, с. 159] до Марії, між ними не було великого кохання. Проте, вони досить гармонійно доповнювали одне одного: Мат'є «[...] висловлював словами те, що Марія тримала всередині себе» [144, с. 159]. Мат'є виступає у ролі логічно

мислячої людини, раціоналіста, йому вдається розуміти і пояснювати іншим палкі промови жінки, яку всі вважають божевільною. Незважаючи на їхні розбіжності, вони залишаються разом, проте, з часом віддаляються один від одного, адже їх об'єднує не кохання, а переконання: «Марія Селат і Матьє Белюз, не домовляючись, разом занурювалися у глибини забуття. Але по мірі того, як вони просувалися у своїх пошуках, вони віддалялися один від одного. [...] Те, що висловлюється через ідеї, слова, дуже відрізняється від того, що накопичується у тобі тягарем, неначе скелі. Чим більше Міцея і Матьє доходили згоди, тим більше вони вважали одне одного нестерпними. Марія Селат, зокрема, не терпіла жодних “дискусій”» [144, с. 159-160].

Отже, доповнюючи одне одного, вони все таки не живуть у злагоді, стають чужими один одному. Невідомо навіть, чи були вони офіційно одружені: «Ми ніколи напевно і не дізналися, чи Марія Селат і Матьє Белюз взяли шлюб, послуховавшись поради Старого Лонгве» [144, с. 166]. Згодом у них народилася донька, Іда Белюз, яку «[...] виховувала її бабуся по батьковій лінії, яка хотіла “надати їй виховання”» [144, с. 166].

Гліссан хоче показати нову модель сімейного життя, розповсюджену на Антилах у другій половині ХХ сторіччя, коли дітей виховували не батьки, а саме бабусі й дідусі. Випадок з Ідою не єдиний у романі; тут можна зустріти безліч прикладів покинутих дітей, що є, за Гліссаном, ще однією ознакою божевілля на рівні спадкоємності поколінь. Автор пише про цю проблему і в есе «Антильський дискурс»: «Мартиніканські викладачі констатували (сьогодні) розповсюджене явище – відмову батьків від своїх дітей (тоді як між 1850 і 1950 роками матері присвячували себе, наскільки це було можливо, “вихованню через передачу знання” своїм дітям або принаймні одному з них, заради якого жертвували вихованням інших): ця відмова не викликана згубними наслідками “сучасності”, як це відбувається кругом у світі; це результат почуття безвідповідальності у процесі становлення родинних зв'язків. Ми і справді маємо суспільство, що зазнало “великих пробілів” під час свого формування» [147, с. 169].

Покинута дитина часто стає причиною розпаду родини, як це показує Гліссан на прикладі Марії і Матьє. Вони не змогли пройти через це випробування й остаточно розірвали стосунки. Матьє покинув Марію, відправившись подорожувати світом: «Він [Матьє] вранці ще був тут, а ввечері казали, що він вирушив чи то до Парижа, чи то до Бордо» [144, с. 166].

Таким чином, за Гліссаном, покинуті діти є свідченням відмови від спадкоємності поколінь, небажанням передавати знання своїм нащадкам. Не вважаючи себе спроможною як слід виконати роль матері, Марія Селат залишила доньку на виховання чоловіковим батькам, але двох молодших синів, народжених від чоловіка, чиє ім'я не називається, вона вирішила виховувати сама. Проте, вона постійно мала сумніви щодо правильності свого вибору і запитувала себе, чи була вона доброю матір'ю, чи виконувала належним чином свої обов'язки: «Марія Селат дивилася на своїх дітей і думала з острахом: “Можливо, я якась спотворена матір?” Їй здавалося, що вона не любила їх по-справжньому. Іноді вони її дратували, і у неї виникало бажання покинути їх і поїхати, поїхати куди? “Я не створена для материнства”» [144, с. 172].

Причина того, що Марія Селат, як вона сама вважала, мала недорозвинений материнський інстинкт, полягала у вихованні Марії і її психічному розвитку у перші роки життя. Адже сама вона була небажаною дитиною через свою стать; її батьки, особливо Пітагор – її батько – хотіли мати хлопчика, і народження дівчинки виявилось для них великим розчаруванням, яке вони навіть не намагалися приховувати: « “Так, – сказав Пітагор, – я хотів хлопчика”. Але це була дівчинка. І Пітагор [...] відчув себе, як і будь-який інший чоловік пагорба, що опинився б на його місці, так би мовити позбавленим чогось через народження цієї дівчинки, його першої дитини. “Нічого, – подумав він згодом, – принаймні вона допомагатиме виховувати інших дітей, які народяться після неї”» [144, с. 21].

У дитинстві Марія, небажана дитина, гостро переживала байдужість і нелюбов з боку батьків; вона часто стикалася з грубістю батька і відчувала холодність матері, що викликали у дівчинки розгубленість і роздратування. Згодом мати Марії – Сінна – покинула її і батька. Такий вчинок міг бути наслідком того, що сама Сінна була покинута батьками у дитинстві. Брак батьківської любові, пережитий Сінною, негативно вплинув на її відносини з іншими людьми, насамперед з її чоловіком та дитиною, і зрештою спричинив її відокремлення від власної родини.

Персонажі роману вдаються до різних дій, аби позбутися дітей: відмовляються від них, кидають їх, навіть зважуються на дітовбивство. Небажання мати дітей чи самостійно виховувати їх автор розглядає як прояв психічних розладів, коріння яких слід шукати у трагічній історії Антиль: у період торгівлі людьми і рабства чорношкірі жінки часто ставали жертвами сексуального насилля з боку моряків під час перевезення, а потім – з боку управителів плантацій і білих господарів, унаслідок чого наступала небажана вагітність, і у жінки виникало бажання позбутися дитини.

Як відмічає Е. В. Серрато, «на прикладі Міцеї та інших жіночих образів Гліссан зображує тіло й душу мартиніканської жінки, як поле бою, де твориться історія острова, закладається його економічний і юридичний статус, формується майбутнє спільноти» [204].

У другій частині роману Гліссан розповідає історію жінки, чиє ім'я навмисно не називає, адже вона уособлює долю тисяч африканських жінок, проданих у рабство. Протягом довгого шляху з Африки до Антильських островів її гвалтували на судні французькі моряки: «[...] її кинули до конури, де відчувався запах блювоти і морської солі, де вона мала перебувати під час того, що називалося подорожжю. Починаючи з цього моменту моряки гвалтували її щодня і щоночі, а також двох інших жінок, які були поряд із нею. Жодна з них не кричала» [144, с. 131]. Єдине, що підтримувало її, давало їй сили жити під час цих знущань був спогад про квітку, яку вона побачила перед тим, як піднятися на борт невольничого судна: «Одна квітка

підтримувала її тіло і дух протягом цієї агонії. Остання квітка, яку вона помітила перш, ніж її заштовхали до цього корабля [...]. Вогняна квітка з білими смужками, яка тепер постійно стояла у неї перед очима [...]» [144, с. 131].

У результаті зґвалтувань на судні жінка завагітніла: «Вона одразу зрозуміла, що носить дитину, і почала ненавидіти себе» [144, с. 131]. Вагітність після зґвалтування була досить розповсюдженим явищем на Антилах. Жінки-рабині часто намагалися позбутися плода, не бажаючи виношувати дитину господаря або управителя, що постійно нагадувала би про пережите насилля. Крім того, народити дитину у рабстві означало поповнити число робітників на плантації, подарувати господарю ще одного раба; усвідомлення цього викликало у багатьох жінок бажання перервати вагітність: «[...] вони уважно збирали трави і рослини цього краю, ховаючи під лахміттями, які слугували їм одягом, те, що вони потім сушили, ретельно здрібнювали, маринували у тростиновій горілці на дні поламаного казанка. Вагітність не була проблемою, жодна жінка всерйоз не переймалася через неї; достатньо було лише знайти потрібні трави» [144, с. 132].

Гліссан описує це явище і в есе «Антильський дискурс», де називає його «первісним абортom»: «“Родина” на Мартиніці спочатку була “антиродиною”. Парування жінки й чоловіка заради збільшення прибутку господаря. Жінка говорила або навіть кричала: “[...] На цій землі краще бути безплідними. На цій землі треба вмирати”. Жінка часто відмовлялася виношувати в утробі прибуток господаря. Історія становлення родини на Мартиніці спотворена цією відмовою. Історія величезного первісного аборту: слово, яке застрягло у горлі, ледве пролунав перший крик» [147, с. 166].

Однак, не всі жінки, що ставали жертвами сексуального насилля, вдавалися до таких дій. Жінка без імені, про яку йдеться у романі, вирішила виносити і народити дитину незважаючи на те, що зненавиділа себе, дізнавшись про вагітність. Проте, її рішення не було пов'язано з бажанням зберегти власне здоров'я, адже вона вигадала, як можна знущатися зі свого

тіла в інший спосіб: «[...] однак вона руйнувала тіло по-своєму. Вночі вона віддавалася усім рабам з навколишніх хатин. [...] Надворі тіні чекали навприсідки, коли попередня тінь вийде, і бігли, зігнувшись, до відчинених дверей. [...] Це могла бути черга з двадцяти або з п'ятдесяти чоловіків за ніч. У такий спосіб жінка знищувала тіло, яке їй не належало» [144, с. 132]. Таким чином, жінка ніби карала себе за те, у чому вона не була винувата, але все одно відчувала себе винною – за те, що завагітніла від білого чоловіка і виношувала його дитину. Її тіло здавалося їй чужим, воно їй більше не належало, адже сама вона була рабинєю – власністю господаря, і дитина, яку вона носила, теж повинна була народитися рабом: «Господар чекав народження нового раба, радіючи цьому поповненню капіталу, яке не потребувало жодних витрат і не завдавало будь-якого клопоту» [144, с. 132-133]. Ішов час. «По мірі того, як ріс її живіт, нічні відвідувачі ставали рідшими» [144, с. 133]. Але декілька місяців поспіль такого способу життя спричинили психічні розлади у жінки, її почали вважати божевільною: «Чутки доходили до інших плантацій, що одна вагітна жінка була охоплена невідомою силою, якої вона не могла позбутися» [144, с. 133].

Проте, у свідомості хворої жінки все ще залишався образ квітки, побаченої на африканській землі перед завантаженням до невільничого судна. Саме він допомагав їй триматися після відривання від коріння, під час важкого перевезення, сповненого постійних знущань; він опромінював її свідомість і тепер, після стількох жорстоких випробувань, і вона продовжувала шукати загадкову квітку на новій землі: «Жінка намагалася помістити квітку (що ніби виросла перед нею) на ці нові дерева. Вона надовго зупинялася під гілкою, хитаючи головою у різні боки; [...]. Звертаючись до рослин і до гілок, вона шепотіла ніжні слова, чию музику було чути здалеку» [144, с. 133]. Усі мали надію, що народження дитини поверне жінці розумове здоров'я, допоможе «[...] матері повернутися з загубленої території, у якій вона себе заточила» [144, с. 135]. Однак, розв'язка історії виявилася дуже трагічною: жінка зважилася на найтяжчий

гріх – дітовбивство – і задушила свою новонароджену дитину: «[...] жінка [...] лежала на матраці з маленьким клубочком, від якого вона невідомо як відрізала пуповину. Вона положила його, витираючи і погладжуючи. І люди, які мовчки стояли біля дверей, потім присягали, що, незважаючи на темряву, яка панувала там о четвертій годині ранку, вони з жахом побачили, що вона задушила дитину, намагаючись завдати їй якомога менше страждань; і вона дивилася на них по черзі, ніби хотіла взяти їх у свідки чи гаранті. Вони побачили її погляд. Потім вона повернулася до стіни хатини, яка була зроблена з глини й соломи. Вона шукала квітку. Але всі кольори зникли: червоний колір ночі, блакитний з сильним ароматом, бузковий колір, що приносив утіху; квітка перетворилася віднині на квітку поза часом» [144, с. 136].

Наступного дня жінка заподіяла собі смерть. «Друзі господаря глузували з нього через те, що він виявився таким недалекоглядним [...]. Вони погодилися з ним, що мати вбила себе через дитину, [...] і не могли не визнати силу материнської любові, таку напрочуд велику у таких недорозвинених створіннь» [144, с. 136-137].

Отже, у вищенаведеному уривку автор дає зрозуміти, що дітовбивство, заподіяне жінкою без імені, не є проявом жорстокості чи помстою, а, навпаки, є проявом материнської любові. Адже протягом перших хвилин життя жінка пестила дитину, погладжувала її; і навіть під час вбивства не хотіла, щоб та страждала. Страшний вчинок матері пояснюється її бажанням допомогти дитині уникнути трагічної долі; вона вирішила, що краще вбити дитину, ніж дозволити їй жити у неволі. Дітовбивство, як і аборт, було своєрідним протестом проти рабства, проявом непокори проти гнобителів. За Гліссаном, цей протест, спричинений «відчаєм раба» [147, с. 167], породив згодом психічні розлади, що їх успадкувало сучасне антильське суспільство.

Е. В. Серрато підкреслює, що «Дім командора» презентує «божевілля як хворобу, але водночас й як ліки колонізованих народів Антиль. Божевілля, на яке приречена Міцея, є засобом, завдяки якому героїня осмислює помилки

(дітовбивство, забуття тощо) першого покоління африканців, силоміць привезених до Антильських островів» [204].

Тема божевілля, що передається з покоління до покоління, пронизує увесь роман. У розповідях людей, яких суспільство вважає ментально хворими, звучать окремі слова давно забутої мови пращурів, уривки африканських міфів і легенд, сплутані спогади про зради, що передували продажу у рабство, історії про покинутих дітей і дітовбивства; в них віддається придушений крик збіглого раба, що його примусили замовчати, вставивши у рот кляп. Цьому мовчанню, що тривало протягом декількох століть, протиставляється словесна маячня персонажів роману «Дім командора». У голосі оповідача можна розпізнати вираження невпевненого, нерішучого, ледве окресленого «ми», у якому розрізнені, відокремлені одне від одного «я» поступово об'єднуються протягом оповіді.

ВИСНОВКИ

Едуар Гліссан є одним з найвизначніших письменників і мислителів Латинської Америки, який зробив вагомий внесок у дослідження проблеми антильської самобутності. Е. Гліссан прагнув підкреслити специфіку культури Карибських островів, намагався через творчість відродити минуле, щоб досягнути складний процес метисації, який сформував своєрідну антильську свідомість. Письменник завжди наголошував, що пише не лише для того, щоб задовольнити власну потребу вираження, словами закрити свої рани, але головним чином для того, щоб своєю творчістю сприяти заповненню історичних пробілів, поява яких була обумовлена колоніалізмом.

Глибинна антильська сутність майстра залишалася незмінною попри те, що його світоглядні орієнтири еволюціонували протягом життя. На ранньому етапі творчості Е. Гліссан, як й інші карибські письменники того часу, зазнав вплив концепції негритюду, яка зіграла ключову роль у розвитку антильської літератури, ставши важливим етапом у переході від оспівування екзотичної природи до усвідомлення власних реалій, взяття на себе відповідальності за майбутнє, осмислення життєвих цінностей. Негритюд зумовив соціально-історичну маркованість творчості його представників, запровадив ідею боротьби проти расизму і приниження чорношкірих людей усього світу. Цілком природно, що Е. Гліссан, який проживав у Парижі – осередку творчої інтелігенції усіх французьких колоній – у 1950-х роках, коли антиколоніальна боротьба досягла апогею, приєднався до теоретичних засад негритюду. Проте він швидко усвідомив обмеження цієї концепції і, не відмовляючись від африканського коріння, запропонував відійти від расових принципів і сфокусувати пошук антильської ідентичності на дослідженні історії і культури Карибських островів. За Гліссаном, виокремлення лише негрської сутності було неприйнятним з огляду на численність народів, які формували антильську спільноту.

Запровадивши концепт антильства, Е. Гліссан спонукає до осмислення етнічних і культурних складових антильської самобутності. Антильство надавало жителям Карибського регіону можливість примирення із самими собою через досягнення специфічності карибської ідентичності, яка ґрунтується на прийнятті переглянутої, правдивої історії і зумовлюється особливим географічним положенням Антиль, розташованих на перехресті Африки, Європи і Америки. Письменник виступає за багатогранну і відкриту ідентичність. Е. Гліссан переконаний, що антильці повинні не лише заявити про себе, а й затвердити свою присутність у світі через готовність єднання з іншими культурами. Розвинувши теорію креолізації, яку він розумів як постійний процес взаємодії між культурами, що відкриває новий спосіб буття, Гліссан затвердився як один з найвидатніших мислителів постколоніального періоду.

Однією зі складових теорії антильства є концепт «ідентичність-ризома» або «ідентичність-зв'язок», розроблений Гліссаном під впливом робіт французьких філософів Ж. Делеза та Ф. Гваттарі. На відміну від ідентичності-коріння, прив'язаної до певної території, заснованої на приналежності пращурів до певної культури, ідентичність-ризома базується на встановленні зв'язків з іншими культурами і є відкритою до єднання. Ідентичність-ризома не суперечить ідеї вкорінення, але вона виключає принцип єдиного коріння. Е. Гліссан розглядає ідентичність-ризому як важливий елемент самобутнісних пошуків антильців, адже з урахуванням історичних особливостей і багатогранності культур і народів, присутніх у Карибському регіоні, саме вона найзмістовніше передає всю складність антильського буття.

У дисертаційній роботі проаналізовано інші філософські концепти, впроваджені Е. Гліссаном, такі, як композитна / атавістична культура, архіпелагічне / континентальне мислення. Гліссан поєднує композитні культури з принципом ідентичності-ризому, тобто вони є націленими на встановлення зв'язків з іншими культурами. Атавістичні ж культури

спираються на ідентичність-коріння і принцип спадкоємності поколінь та є прив'язаними до певної території. Е. Гліссан зауважує також, що у сучасному світі композитні культури іноді перетворюються на атавістичні, тоді як атавістичні, навпаки, креолізуються і трансформуються у композитні. У зв'язку з цим письменник ставить риторичне питання: як залишитися собою, не закриваючись від інших, і як відкритися іншим, не втрачаючи самого себе? Базуючись на теоріях антильства і креолізації, Е. Гліссан виділяє два типи мислення: архіпелагічне мислення, яке автор вважає інтуїтивним й індуктивним, протиставляється системному континентальному мисленню. За Гліссаном, архіпелагічне мислення відрізняється особливим, поетичним світосприйняттям і є більш адаптованим до хаосу світу та до його непередбачуваності.

На переконання Е. Гліссана, антильці, на відміну від інших народів, є «народами без минулого»; через відривання від рідної африканської землі вони є виключеними зі світової історії. Вони були позбавлені власної культури, яка могла би стати основою їх відродження. У випадку Мартиніки мова, історія, культура були нав'язані Францією; політика асиміляції мала за мету зробити з мартиніканців французів в усьому, окрім кольору шкіри. Гліссан вважає, що це спровокувало психічну залежність мартиніканців від метрополії і комплекс меншовартості, що статус департаменту заблокував у їхній свідомості процес самопізнання. Отже, їм потрібно працювати над колективною свідомістю, стати власниками простору, захопленого колонізаторами, і відродити історію, приховану у період рабства. Автор підкреслює неможливість повернення до Африки і наголошує на необхідності відтворити історію через вкорінення у пейзаж, що «зберігає пам'ять часів».

Антильський пейзаж завжди залишався точкою духовної опори Е. Гліссана, а образи природи є художніми константами творчості митця. На Антилах багатство і різноманітність тропічної природи вплинули на мислення людей, на їх спосіб життя. Письменник упевнений, що пейзаж

формує світогляд людини, і розглядає його як активного учасника історії. Пейзаж у творчості Гліссана є не простим обрамленням подій, що відбуваються, а невід'ємною складовою процесу єднання людини зі світом, свідком встановлення стосунків між “Я” і “Ми”. Показано, що автор проводить паралель між пейзажем та історією, адже пейзаж слугує орієнтирами для тих, хто став «голими мігрантами», чия історія, заснована на спадкоємності поколінь, була перервана через торгівлю людьми. І океанські глибини, куди скидали африканців ще до прибуття до місця призначення, і землі плантації, де раби були приречені на важку працю і знущання протягом століть, є елементами «не-історії».

Усі романи Е. Гліссана пронизує ідея встановлення зв'язку з рідним простором, адже, на його думку, спільнота, яка не реалізує цей зв'язок, приречена на зникнення. Носієм історичної правди, на основі якої може народитися колективна свідомість, є антильська земля – земля, де колись європейські колонізатори завдали багато страждань різним народам, одні з яких були винищені, інші – відірвані від коріння і силоміць привезені сюди для важкої праці. У розумінні Гліссана антильці не володіють своєю землею через те, що зневажають її, постійно дивляться із захопленням у бік Європи або Африки. Задля вкорінення у землю спільнота повинна насамперед змінити ставлення до землі, на якій вона проживає, побудувати відносини, засновані на довірі й повазі. Щирий порив до своєї землі є спробою пізнати історію. Саме через зв'язок із землею антильці мають відтворити гармонію власного буття, знайти просторові орієнтири, які були втрачені під час перевезення через океан, адже антильська земля, з одного боку, зберігає африканську спадщину – міфи, легенди, казки, а з іншого – несе відбиток єднання з Новим світом.

У творчості Е. Гліссана символом єднання з новою землею є карибський пагорб – місце, де ховалися збігли раби, їх прихисток і шанс на нове життя. Пагорб асоціюється із спротивом пануванню колонізаторів і прагненням до свободи. Автор наділяє образ пагорба материнськими рисами,

адже той дарує захист чи навіть порятунок: він дозволяє уникнути рабства і звільняє від загрози смерті. Саме тут герої романів почуваються у безпеці. Старий Лонгве, який утілює Африку – втрачену матір-батьківщину – у багатьох романах Гліссана, живе у лісах пагорба, що ще раз підтверджує паралель *пагорб – матір*, встановлену автором. Лонгве є хранителем африканських міфів та легенд, що передавалися з покоління до покоління, отже він уособлює інтуїтивне, ірраціональне, природне начало антильської культури.

Дерево також символізує захисток для збіглого раба і зв'язок людини з новою землею. У творчості Гліссана дерева виступають у ролі часово-просторових орієнтирів для мартиніканців, свідками й гарантами спадкоємності поколінь, від тендітних, струнких дерев, які оточують збіглого раба у романі «Четверте століття», до дерев-символів «Ріки Лезарди»: мангове дерево, ямайська слива, бавовник, хлібне дерево і, звичайно, махагоні, що дає назву одному з романів Гліссана, у якому символізує людину та її відносини з природнім середовищем. Навіть для свого наукового журналу Гліссан обрав назву зниклого мартиніканського дерева – акома, чудодійні властивості якого були відомі ще у XVII сторіччі і яке вважається покровителем народу Мартиніки. Застосовуючи алегоричний образ дерева, Гліссан вочевидь натякає на силу, міць і життєздатність мартиніканського народу, який має відродитися через пошук власної ідентичності.

Одним із ключових пейзажних образів у творчості Е. Гліссана є образ ріки, який найповніше розкривається у першому романі «Ріка Лезарда». Слугуючи зв'язком між пагорбом і рівниною, ріка єднає сьогодення з минулим і з майбутнім. Через неї острів сполучається з океаном, що символізує, за Гліссаном, відкритість Мартиніки до світу і до об'єднання з іншими культурами. Лезарда, яка зигзагоподібно перетинає мартиніканський часопростір і нарешті досягає моря, означає нестримне бажання, присутнє у

колективному підсвідомому антильців, дійти до джерел походження і відтворити історію.

У світогляді Е. Гліссана історія асоціюється з морем, але слід зазначити, що море (океан) – найбільш парадоксальний образ у творчості письменника, адже воно символізує водночас добро і зло, надію й відчай, життя і смерть. Море є свідком минулого, отже – спільником жорстокості і знущань, пов'язаних з торгівлею людьми. Морське дно і досі усіяне останками людей, яких скидали – як живих, так і мертвих – у воду з невілничих кораблів. Гліссан наголошує, що антильська ідентичність не може бути вибудована на основі генеалогії, і розглядає саме море як джерело походження антильців. Морська сіль також є дуже символічним образом у Гліссана, присутнім майже в усіх його творах, від перших поетичних збірок, одна з яких має назву «Чорна сіль», до останніх романів. Отже, море, з одного боку, є символом страждань і смерті, а з другого – воно дає надію на примирення з усім світом, адже воно єднає три континенти – Африку, Європу і Новий світ. До того ж, воно сполучає усі Антильські острови між собою, що є дуже важливим фактором у розумінні Гліссана, який завжди ратував за зміцнення зв'язків між Карибами і мріяв про їх об'єднання, принаймні у культурному плані.

У романах Гліссана пейзаж впливає на структуру і ритм оповіді, у якій не відчувається плавності, м'якості, гармонії; вона ніби складається зі шматків. У такий спосіб автор намагається передати розірваність історії, трагічність подій, невимовний біль. Слово митця сприймається, наче крик. Пейзаж не виконує ролі екзотичної складової творів: замість образів підкореної, гармонійної природи, притаманних регіоналістській літературі, Гліссан змальовує дику природу, ворожу й агресивну, яка ніби ускладнює випробування людини. У його творах часто йдеться про природні лиха, такі, як бурі, циклони, урагани, виверження вулканів. Пейзаж у Гліссана є водночас прекрасним і жорстоким, реальним і міфічним, конкретним й абстрактним. Природа не підкорюється волі людини, вона є рівноправним

учасником процесу пошуку самобутності і відновлення історії. У своїх творах, зокрема у поетичній збірці «Чорна сіль», автор підкреслює єднання природи і людини, у певному сенсі розчинення останньої у навколишньому середовищі.

У дослідженні окрему увагу зосереджено на розкритті автором еволюції відносин між мартиніканським народом і пейзажем острова. По мірі того, як реалізується процес переосмислення природи Мартиніки, відбуваються зміни й у свідомості персонажів. Пізнаючи пейзаж своєї країни, вони починають краще розуміти соціальне становище рідного острова та беруть участь у політичних подіях, намагаючись змінити реальність. Е. Гліссан наголошує, що розуміння власної землі є початковим етапом у процесі визначення антильської ідентичності, а оволодіння землею є першим кроком до формування колективної свідомості людей. Пов'язуючи пейзаж із мартиніканським народом, автор висловлює палке бажання, яке він проніс через усе життя, – створити антильську спільноту, яка змогла б об'єднати усі Антильські острови. Задля кращої передачі власного бачення антильства, Гліссан показує, як пейзаж може врівноважувати протилежності: наприклад, ріка сполучає у романі пагорб і рівнину, отже поєднує бунтарство і покірність, свободу і неволю. Автор розкриває бінарність світогляду, яка є невід'ємною складовою антильського суспільства. На образно-стилістичному рівні проаналізовано взаємовідносини двох типів людей, які є втіленням антильської сутності: з одного боку, людина, яка протестує проти рабства, не скорюється; з іншого – людина, яка приймає рабство, мириться з ним.

Простеживши сюжетно-композиційну специфіку романістики Гліссана, доходимо висновку, що автор відмовляється від лінійного викладення подій та від натуралістичної естетики, надаючи перевагу потужній поезії. Романами Гліссана притаманні численні авторські відступи, коментарі, наративні еліпсиси, міз-ан-абім тощо. Перший роман «Ріка Лезарда» є насамперед багатим на аналепсиси: оповідач повертається назад у минуле, у своє дитинство. Аналепсис виконує роль смислотвірного стрижня усього

роману, адже автор зображує події ніби через призму власних спогадів. Оповідач є дуже близьким до світу головних героїв роману. Він ніби перебуває в колі зображених осіб і подій, занурений у ту ж емоційно-семантичну сферу, що й герої, сприйняття ним зовнішнього світу є близьким сприйняттю світу тим або іншим персонажем. Образи Лезарди, Таеля, Матьє є виразниками індивідуального світобачення автора і набувають ознак його власного естетичного буття.

Аналіз міфопоетичної своєрідності творчості Гліссана показав, що автор поєднує елементи міфів африканських народів з переосмисленням біблійного тексту. За Гліссаном, легенди й перекази африканських пращурів, що збереглися в пам'яті антильців, репрезентують систему поглядів на людину і світ, а їхнє дослідження дозволяє краще зрозуміти ментальні особливості його народу. Постійна присутність у творах Гліссана духу Африки, яку втілює Старий Лонгуе, свідчить про важливість цієї присутності-тотеми, яка немов охороняє та оберігає. Старий Лонгуе виступає як носій колективної пам'яті антильців, втілення африканського начала. З іншого боку, творчість письменника пронизана християнським світосприйняттям й насичена численними інтерпретаціями біблійних сюжетів та образів. Таким чином Гліссан підкреслює, що, хоча християнство є, у певному сенсі, "чужою" релігією для нащадків африканських рабів, біблійна картина світу стала важливим складником формування менталітету антильських етносів.

У дисертаційній роботі особливу увагу було звернено на часово-просторову організацію творів Е. Гліссана. Слід зазначити, що Гліссан використовує у романістиці поляризовану географію, згідно з якою плантація протиставляється пагорбу, ліс – узбережжю, місця рабства – місцям бунтарства. Ця поляризація надає елементу простору додаткового значення, відсуваючи на другий план часову складову оповіді. Кожна з чотирьох великих родин – Белюзи (Матьє), Лонгуе (Старий Лонгуе), Селати (Міцея) та Таргени (Таель) – відноситься до простору, який за нею закріплений.

Поєднання різних родин з певним острівним простором свідчить про те, як заселялась територія Мартиніки протягом століть: рівнина, де перетинаються етнічні й культурні складові антильського суспільства, асоціюється з рабством і асиміляцією, тоді як пагорб є територією свободи, укриттям рабів-утікачів і осередком африканських обрядів й окультних сил. Між ними розташований перехідний простір, де живуть як ті, хто мирилися із рабством, так і ті, хто втекли з плантацій, щоб відчутти на схилах антильських пагорбів справжній смак свободи. У романі «Четверте століття» Гліссан поєднує кожен простір з певною стихією: земля і вогонь панують на пагорбі, повітря і вода – на рівнині, а перехідний простір є зоною густої рослинності. Усі стихії є агресивними, ворожими до людини: з одного боку, вони причетні до злочину відривання африканців від власного коріння, адже несли невольничі кораблі через Атлантичний океан (повітря і вода); з іншого – вони віщують нещастя і лиха у чужій, невідомій країні (земля і вогонь). Зона рослинності означає “темне” минуле, приховане від самих антильців, спотворене колоніалізмом, отже проходження через густі зарості символізує шлях народу до пізнання своєї історії й усвідомлення її особливостей.

На переконання Е. Гліссана, саме історичні пробіли і відсутність колективної пам'яті спричинили у жителів Карибського регіону психічні розлади, які могли навіть передаватися з покоління до покоління. Автор встановив зв'язок між кризою ідентичності на Мартиніці і появою словесних порушень у деяких представників мартиніканського суспільства. Спочатку Гліссан розвинув теорію про «словесну маячню» в есе «Антильський дискурс», а згодом впровадив цей концепт у роман «Дім командора». Божевілля зображено як хворобу, що стала наслідком трагічної історії Антиль, але водночас як засіб встановлення зв'язку спільноти з минулим і висвітлення історії. Гліссан розглядає феномен божевілля і як індивідуальну модель поведінки людини, і в межах осмислення історичних і соціальних проблем Антильських островів. Гармонійне поєднання “Ми” і “Я”,

колективного й індивідуального, повинно стати ключовим завданням антильського суспільства.

Отже, у дослідженні було простежено художньо-філософське осмислення письменником історії своєї батьківщини, яке йде в руслі філософії національно-культурної самобутності Латинської Америки; проаналізовано еволюцію світоглядних орієнтирів митця на образно-стилістичному рівні; встановлено зв'язок творчості франкомовного карибця Е. Гліссана з головними ідейними й художніми константами франкомовної антильської літератури.

Перспективним вважаємо визначити, яким чином художнє осмислення проблеми самобутності Едуаром Гліссаном вплинуло на творчість інших представників франкомовної літератури Карибського басейну (М. Конде, П. Шамуазо, Р. Конф'ян та ін.), а також провести компаративний аналіз ідентичнісної проблематики в інших хронологічних зрізах і географічних варіантах художньої творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. 2-е вид., доповн. Львів : Літопис, 2001. 832 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. Київ : Смолоскип, 2008. 360 с.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика : пер. с фр. Москва, 1989. 616 с.
4. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва, 1989. С. 384–392.
5. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб. : Азбука, 2000. 336 с.
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худ. лит., 1975. 504 с.
7. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва : Худ. лит., 1986. 542 с.
8. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
9. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
10. Башляр Г. Земля и грезы о покое : пер. с франц. Москва, 2001. 320 с.
11. Библейская энциклопедия / под. ред. М. Терра. Москва : Центурион, 1991. 902 с.
12. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика. Київ, 2010. 180 с.
13. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману: Підручник. Київ : Видавничополіграфічний центр «Київський університет», 2009. 519 с.
14. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник. Київ : Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2008. 430 с.

15. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.) / Уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
16. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. 404 с.
17. Виноградов В. В. О теории художественной речи. Москва : Высшая школа, 1971. 240 с.
18. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1961. 614 с.
19. Выготский Л. С. Психология искусства. СПб. : Азбука, 2000. 411 с.
20. Гайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / за ред. Марії Зубрицької. 2-ге видання, доповнене. Львів : Літопис, 2001. С. 250–276.
21. Гайдеггер М. Дорогою до мови / пер. з нім В. Кам'янець. Львів : Літопис, 2007. 232 с.
22. Делез Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. Я. Свирский. Москва : Раритет, 1998. 480 с.
23. Делез Ж., Парне К. Алфавит : пер. с фр. Москва, 2001. URL : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/delez_alf/ (дата звернення: 12.10.2018).
24. Денисова Г. В. В мире интертекста: язык, память, перевод. Москва : Азбуковник, 2003. 298 с.
25. Дільтей В. Виникнення герменевтики // Сучасна зарубіжна філософія: Течії і напрямки : Хрестоматія. Київ : Ваклер, 1996. С. 33–50.
26. Драненко Г.Ф. Путівник із новітньої французької літератури. Чернівці, 2006. Частина 1–2.
27. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре. Киев, София, Москва : Гелиос, 2002. 464 с.
28. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад.

- СПб. : Наука, 1979. 495 с.
29. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. Труды. Москва : Наука, 1977. 407 с.
30. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М.: Intrada, 2004. 560 с.
31. Зарубежная литература XX века. В 2 т. Т. 2. Вторая половина XX века – начало XXI века / В. М. Толмачев, И. В. Кабанова, Д. А. Иванов. Москва, 2017. 362 с.
32. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М.: Худож. лит., 1973. 535 с.
33. Зборовська Н. В. Психологія і літературознавство. Київ : Академвидав, 2003. 390 с.
34. Иглтон Т. Теория литературы: Введение / пер. Е. Бучкиной. Москва : Издательский дом «Территория будущего», 2010. 296 с.
35. Ильин И. П., Цурганова Е. А. Современное зарубежное литературоведение (Страны Зап. Европы и США): концепции, школы, термины. Москва, 1996. 319 с.
36. Интервью с профессором Полем Рикёром // Рикёр П. Память, история, забвение / пер. с франц. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
37. Іванишин В. Н. Нариси з теорії літератури. К. : Академія, 2010. 256 с.
38. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Георгиева. Москва : Астрель: АСТ, 2006. 158 с.
39. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века): монография. Москва : Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
40. Копистянська М. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
41. Кутейщикова В. Н., Тертерян И. А. Художественное своеобразие

- литератур Латинской Америки. Москва : Наука, 1976. 372 с.
42. Кутилина М. М. Поиск культурной самобытности в литературе Карибского бассейна в поэме «Дневник возвращения в родную страну» Эме Сезера // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство». Харків : Видавництво Харківського національного університету імені Г. С. Сковороди, 2015. Вип.1 (80). С. 141 – 154.
43. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. Москва : Гнозис, 1995. 101 с.
44. Лебон Г. Психология народов и масс / пер. с франц. Москва : Академический проект, 2011. 238 с.
45. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва : Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
46. Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Основы изучения сюжета. Рига : Звайгэне, 1990. 187 с.
47. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. ред. А. Н. Николюкина. Москва : НПК «Интелвак», 2001. 1600 стб.
48. Лихачев Д. С. Литература – Реальность – Литература. Ленинград, 1981. 214 с.
49. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
50. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Таллинн : Александра, 1992. 480 с.
51. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 1998. С. 14–285.
52. Мелетинский Е. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Бессознательное. Сборник. Новочеркасск, 1994. С. 159–167.

53. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 1 / под ред. С. А. Токарева. Москва : Советская энциклопедия, 1980. 671 с.
54. Михайлов А. В. Роман и стиль // Язык культуры. Москва : Языки русской культуры, 1997. 912 с.
55. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 347 с.
56. Никифорова И. Д. Литература франкоязычных стран: Мартиники, Гваделупы, Гвианы // История литератур Латинской Америки в 5-ти кн. Москва : ИМЛИ РАН, 2004. Кн. 4, ч. 1. С. 380–483.
57. Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / 2-е изд. Москва : Эдиториал УРСС, 2003. 304 с.
58. Оржицький І. О. Етно-національна й культурна своєрідність літературного процесу в країнах Андійського регіону (Перу, Болівія, Еквадор) у 20-х – 80-х роках ХХ століття. Харків : Майдан, 2016. 356 с.
59. Полтавцева Н. Динамическая модель (пост)колониальных исследований: социокультурная парадигма конфликта как формы социального взаимодействия // НЛО. 2017. № 2. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2017/2/dinamicheskaya-model-postkolonialnyhissledovaniy.html> (дата звернення: 21.12.2018).
60. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля. Москва : Изд-во Моск. гос. ун-та, 1970. 330 с.
61. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. Москва : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
62. Пухонська О. Літературний вимір пам'яті. Київ : Академвидав, 2018. 304 с.
63. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 240 с.

64. Рикер П. Повествовательная идентичность // Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. Московские лекции и интервью. Москва : АО «Комп», изд. центр АCADEMIA, 1995. С. 10–38.
65. Рикер П. История и истина / пер. с фр. И.С. Вдовина, А. И. Мачульская. – Спб. : Алетейя, 2002. 400 с.
66. Рикер П. Память, история, забвение / пер. с франц. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2004. 728 с.
67. Самчук О. О. Феномен нарративної ідентичності особистості : етичний вимір // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія», 2012. Вип. 10. С. 35–45.
68. Сент-Бев Ш. О. Литературные портреты. Критические очерки. Москва : Художественная литература, 1970. 607 с.
69. Силантьев И. В. Поэтика мотива. Москва, 2004. 296 с.
70. Сміт Е. Національна ідентичність. Пер. з англійської П. Таращука. URL: <http://litopys.org.ua/smith/smi.htm> (дата звернення: 25.01.2019)
71. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / ред.-состав. И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. Москва : Интрада – ИНИОН, 1996. 320 с.
72. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. Москва : Искусство, 1991. 701 с.
73. Столяренко М. Негритюд як пошук самобутності у франкомовній літературі Карибських островів URL : <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/710/41/> (дата звернення: 25.08.2018; 16.10.2018)
74. Теория литературных жанров / ред. Н. Д. Тамарченко. Москва, 2011. 256 с.
75. Теорія літератури: підручник для студ. філол. спец. вищ. закладів освіти / гол. ред. О. А. Галич. Київ : Либідь, 2001. 486 с.

76. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник. Київ : Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
77. Ткаченко С. І. Негритюд // УЛЕ в 3-х т. Київ : Українська енциклопедія, 1995. Т. 3. С. 475.
78. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст : семантика и структура. Москва : Художественная литература, 1983. С. 227–284.
79. Тынянов Ю. Н. Теория литературы // Литературная эволюция: Избранные труды. Москва : Аграф, 2002. С. 27–218.
80. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб. : Азбука , 2000. 325 с.
81. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. Москва : КомКнига, 2007. 208 с.
82. Фесенко В. І. Новітня французька література. Київ, 2015. 273 с.
83. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 232–263.
84. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н. В. Брагинской. Москва: Лабиринт, 1997. 448 с.
85. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Таращук. Київ : Основи, 1998. 709 с.
86. Хализев В. Е. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 2004. 405 с.
87. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / пер. с фр. и вступ. ст. С.Н. Зенкина. Москва : Новое издательство, 2007. 348 с.
88. Цурганова Е. А. Панорама западного литературоведения XX века // Западное литературоведение XX века / ред. Е. А. Цурганова. Москва, 2004. С. 9–21.
89. Червінська О. В. Психологічні аспекти актуальної рецепції тексту. Теоретико-методологічний погляд сучасну практику словесної культури: Наук. посібник. Чернівці : Книга-XXI, 2009. 284 с.

90. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 192 с.
91. Шарифова С. Ш. Жанровое смешение в романе: коммуникативно-социокогнитивный подход. М. : Московский Парнас, 2011. 400 с.
92. Шервашидзе В. В. Западноевропейская литература XX века. Москва, 2010. 272 с.
93. Шервашидзе В. В. Столетие французской литературы. Кануны и рубежи. Москва, 2015. 370 с.
94. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
95. Юнг К. Г. Психологічні типи. Львів : Астролябія, 2010. 692 с.
96. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество. К пониманию психологии архетипа младенца. Введение / Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М. : Политиздат 1991. С. 103–124.
97. Abdoul-Déchélotte H. La littérature des Antilles françaises. URL : <http://www.frontenac-ameriques.org/litterature/article/la-litterature-des-antilles> (дата звернення 04.12.2018)
98. Adams Cailler B. Rêves sur les funérailles religieuses d'Édouard Glissant // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 239–250.
99. André J. Caraïbales, études sur la littérature antillaise. Paris : Éditions Caribéennes, 1981. 176 p.
100. Antillanité // Enciclopedia de historia y cultura del Caribe. URL : <http://www.encaribe.org/es/article/antillanite/1864> (дата звернення 25.11.2018)
101. Baudot A. Édouard Glissant: a poet in search of his landscape // World Literature Today (The University of Oklahoma). Vol. 63. № 4 (autumn 1989) . P. 561–563.

102. Ben Abdeladhim M. Jabès au miroir de Glissant. *L'îl(e)* et la demeure : une relation dangereuse ? // *Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 135–155.
103. Ben Baya A. Relations singulier-plurielles : vers une éthique «glissantillaise» globale // *Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 23–30.
104. Bernabé J., Chamoiseau P., Confiant R. *Éloge de la créolité*. Paris : Gallimard, 1993. 136 p.
105. Biondi C., Pessini E. *Rêver le monde, écrire le monde : théorie et narrations d'Édouard Glissant*. Bologne : CLUEB, 2004. 146 p.
106. Bojsen H. *La géographie de l'errance : à la recherche de l'intention poétique de la géographie politique* // *Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 31–48.
107. Borer A. *Entre poètes. Continents et archipels : la parole poétique dans ses étendues* // *Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 310–315.
108. Britton C. *Cacher à l'autre, cacher à soi-même : l'obscurité du langage dans l'oeuvre d'Édouard Glissant* // *Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines*. 2013. № 309. P. 171–187.
109. Britton C. *Édouard Glissant and postcolonial theory: strategies of language and resistance*. Charlottesville : University Press of Virginia, 1999. 224 p.
110. Britton C. *Langues et langages dans le Tout-Monde* // *Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 235–245.

111. Bouhdiba A. Discours de bienvenue // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 13–15.
112. Burton R. Le Roman Marron: Etudes sur la littérature martiniquaise contemporaine. Paris : L'Harmattan, 1997. 282 p.
113. Cailler B. De ruptures en échos : Virgile, Broch, Glissant // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 157–171.
114. Cavallero C. Les enjeux du discours épique dans *Le Quatrième siècle* d'Édouard Glissant // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 141–151.
115. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/racine> (дата звернення 12.01.2019)
116. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/rhizome> (дата звернення 13.01.2019)
117. Céry L. Pour le passeur des mondes // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 9–12.
118. Chamoiseau P. Entre poètes. *Continents et archipels : la parole poétique dans ses étendues* // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 315–320.
119. Chamoiseau P. Texaco. Paris : Gallimard, 1992. 444 p.
120. Chamoiseau P. Une enfance créole. Paris : Gallimard, 2006. 704 p.
121. Chamoiseau P., Confiant R. Lettres créoles. Paris : Gallimard, 1999. 304 p.
122. Changé D. Édouard Glissant, de l'anthropologie à l'esthétique // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 37–53.

123. Chevrier J. Parole indigente / Parole pléthorique dans le roman caraïbe contemporain // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 59–66.
124. Clavaron Y. Faire parler une esclave noire du XVIIe siècle : les genres littéraires mis au défi dans *Moi, Tituba sorcière* de Maryse Condé URL : http://cahierscelec.mshlse.fr/sites/cahierscelec.mshlse.fr/files/fichiers_joints/3.%20Y.%20Clavaron.pdf (дата звернення: 17.11.2018)
125. Colin K. Le roman-monde d'Édouard Glissant : totalisation et tautologie. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2008. 312 p.
126. Condé M. Édouard Glissant, ou les Antilles repossédées // Édouard Glissant: de la pensée archipélique au Tout-Monde, colloque international de New York, décembre 1998 URL : <https://docplayer.fr/35121517-Edouard-glissant-ou-les-antilles-repossedees.html> (дата звернення 27.11.2018)
127. Condé M. *Moi, Tituba sorcière...Noire de Salem*. Paris : Gallimard, 1988. 288 p.
128. Confiant R. *Les Maîtres de la parole créole*. Paris : Gallimard, 1995. 208 p.
129. Confiant R. *Ravines du devant-jour*. Paris : Gallimard, 1995. 272 p.
130. Conort B. *Le Quatrième siècle* du paysage : relation/vertige de l'opacité // Entours d'Édouard Glissant, *Revue des Sciences Humaines*. 2013. № 309. P. 113–124.
131. Coursil J. *Monsieur Toussaint* d'Édouard Glissant : poétique de mise en scène // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 67–86.
132. Créolité // Enciclopedia de historia y cultura del Caribe. <http://www.encaribe.org/fr/article/creolite/199> (дата звернення 19.12.2018)

133. Curtius A. D. Lorsque la rastalogie, la *dub poetry* et l'Antillanité - Tout-Monde d'Édouard Glissant entrent en relation // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 55–72.
134. Dash J. M. Édouard Glissant. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 208 p.
135. Del Fiol M. Édouard Glissant / Salah Stétié : immanence ou transcendance de la Relation ? // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 173–189.
136. Delpech C. Édouard Glissant : Au zénith de l'exil, une poétique de la démesure // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 87–105.
137. Desportes G. La Paraphilosophie d'Édouard Glissant. Paris : L'Harmattan, 2008. 74 p.
138. Écrire la « parole de nuit ». La nouvelle littérature antillaise. Nouvelles, poèmes et réflexions poétiques. Paris : Gallimard, 1994. 192 p.
139. Éloi-Blézès J. Étude d'un roman. *La Lézarde* d'Édouard Glissant – Prix Renaudot 1958. URL : <https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/153770/153770-23929-30370.pdf> (дата звернення: 17.12.2018; 20.12.2018; 15.01.2019).
140. Fanon F. Les Damnés de la terre. Paris : Gallimard, 1991. 384 p.
141. Fonkoua R. Essai sur une mesure du monde au XXème siècle. Édouard Glissant. Paris : Honoré Champion, 2002. 326 p.
142. Glissant É. Faulkner, Mississippi. Paris : Gallimard, 1998. 368 p.
143. Glissant É. Introduction à une poétique du Divers. Paris : Gallimard, 1996. 160 p.
144. Glissant É. La Case du commandeur. Paris : Gallimard, 1997. 220 p.
145. Glissant É. La Cohée du Lamentin. Paris : Gallimard, 2005. 268 p.
146. Glissant É. La Lézarde. Paris : Gallimard, 1997. 256 p.

147. Glissant É. *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard, 1997. 848 p.
148. Glissant É. *Le Monde incréé*. Paris : Gallimard, 2000. 180 p.
149. Glissant É. *Le Quatrième siècle*. Paris : Gallimard, 1997. 336 p.
150. Glissant É. *Le Sel noir – Le sang rivé – Boises*. Paris : Gallimard, 1983. 192 p.
151. Glissant É. *Les entretiens de Baton Rouge*. Paris : Gallimard, 2008. 336 p.
152. Glissant É. *Les Indes*. Paris : Gallimard, 1994. 144 p.
153. Glissant É. *L’imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin*. Paris : Gallimard, 2010. 128 p.
154. Glissant É. *L’Intention poétique*. Paris : Gallimard, 1997. 252 p.
155. Glissant É. *Mahagony*. Paris : Gallimard, 1997. 208 p.
156. Glissant É. *Malemort*. Paris : Gallimard, 1997. 248 p.
157. Glissant É. *Mémoires des esclavages*. Paris : Gallimard, 2007. 192 p.
158. Glissant É. *Monsieur Toussaint*. Paris : Gallimard, 1998. 168 p.
159. Glissant É. Note sur une “poésie nationale” chez les peuples noirs // *Les Lettres nouvelles*. 1956. № 36. Vol. 4. P. 392–393.
160. Glissant É. *Ormerod*. Paris : Gallimard, 2003. 368 p.
161. Glissant É. *Pays rêvé, pays réel. Fastes. Les Grands chaos*. Paris : Gallimard, 2000. 204 p.
162. Glissant É. *Philosophie de la relation*. Paris : Gallimard, 2009. 168 p.
163. Glissant É. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990. 248 p.
164. Glissant É. *Sartorius. Le roman des Batoutos*. Paris : Gallimard, 1999. 368 p.
165. Glissant É. *Soleil de la conscience*. Paris : Gallimard, 1997. 96 p.
166. Glissant É. *Tout-monde*. Paris : Gallimard, 1993. 624 p.
167. Glissant É. *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard, 1997. 268 p.
168. Glissant É. *Une nouvelle région du monde*. Paris : Gallimard, 2006. 224 p.

169. Gyssels K. Un long compagnonnage : Glissant & Schwarz-Bart face à la «diaspora» // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 73–94.
170. Hachad N. Paroles de l'abîme d'Édouard Glissant et d'Abdelkébir Khatibi // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 125–140.
171. Hess D. La poétique de renversement chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Édouard Glissant. Paris : l'Harmattan, 2006. 294 p.
172. Hitchcock P. Antillanité and the Art of Resistance // Research in African Studies. 1996. Vol. 27/2. P. 33–50.
173. Jerad N. La question de la langue chez Glissant : quelques réflexions pour le Maghreb contemporain // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 247–270.
174. Joubert J.-L. Édouard Glissant. Paris : Association pour la diffusion de la pensée française, 2005. 88 p.
175. Kassab-Charfi S. Les Indes métaphoriques // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 49–58.
176. Kemedjio C. Mémoires des esclaves : Le dernier chantier d'Édouard Glissant // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 203–221.
177. L'Amérique latine et « La Nouvelle Revue Française ». Paris : Gallimard, 2001. 768 p.
178. La Nouvelle Revue Française. № 585. Paris : Gallimard, 2008. 336 p.
179. Le goût de la Martinique (textes choisis et présentés par Raphaël Confiant). Paris : Gallimard, 2005. 144 p.
180. Les jours du “diseur désordonné”. URL : <http://www.edouardglissant.fr/biographie.html> (дата звернення: 12.10.2018; 14.10.2018; 17-20.10.2018)

181. Leupin A. L'appel au futur : sur les essais d'Édouard Glissant // Entours d'Édouard Glissant, *Revue des Sciences Humaines*. 2013. № 309. P. 225–238.
182. Lippert J.-L. Encyclique des nuages caraïbes // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 107–117.
183. Loichot V. Au double-maître // Entours d'Édouard Glissant, *Revue des Sciences Humaines*. 2013. № 309. P. 7–14.
184. Madou J.-P. D'échos en cohées : de la Martinique à l'île de Pâques // Entours d'Édouard Glissant, *Revue des Sciences Humaines*. 2013. № 309. P. 97–112.
185. Malouche S. Pour une poétique de la Relation dans l'oeuvre de Lorand Gaspar // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 203–214.
186. Marchetti M. La déchirure linguistique et les poétiques du chaos-monde : *Les Grands Chaos* d'Édouard Glissant // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 271–285.
187. Meddeb A. Lumière de l'obscur // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 17–20.
188. Ménil A. Les voies de la créolisation. Essai sur Édouard Glissant. Paris : De l'incidence éditeur, 2011. 688 p.
189. Ménil R. Tracées : identité, négritude, esthétique aux Antilles. Paris : Robert Laffont, 1981. 232 p.
190. Moatamri I. Amina Saïd et Édouard Glissant // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 215–232.

191. Murdoch H. A. L'Identité-Résistance : Antillanité, Relation, Opacité // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 189–202.
192. Nesbitt N. Politiques et poétiques : les errances de l'absolu // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 155–169.
193. Niger P. L'assimilation, forme suprême du colonialisme // Esprit, numéro spécial sur les Antilles « Les Antilles : avant qu'il ne soit trop tard ». 1962. № 305. P. 530.
194. Noir des Îles (ouvrage collectif). Paris : Gallimard, 1995. 272 p.
195. Nora P. Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux // Les Lieux de Mémoire. T. I : La République. Paris : Gallimard, 1984. P. 15-24.
196. Noudelmann F. La trame et le tourbillon // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 119–123.
197. Novivor A. Des discordances au rapprochement entre Édouard Glissant et les créolistes // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 287–297.
198. Pépin E. Pour Édouard Glissant // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 257–258.
199. Petetin V. La Barque ouverte. Sur un motif d'Édouard Glissant. URL : <https://www.revue-etudes.com/auteurs/veronique-petetin-24386> (дата звернення 16.02.2019)
200. Picon G. Panorama de la nouvelle littérature française. Paris : Gallimard, 1988. 392 p.
201. Pour une littérature-monde (ouvrage collectif). Paris : Gallimard, 2007. 344 p.

202. Pouzet J.-P. Le Moyen Âge d'Édouard Glissant : codicologie, philologie et Relation // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 17–36.
203. Sabbah L. Écrivains français d'outre-mer. Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1997. 96 p.
204. Serrato E. V. Mycéa : délire verbal et mémoire empierrée chez Édouard Glissant. URL : <https://muse.jhu.edu/article/681995> (дата звернення 31.03.2019)
205. Suk J. Postcolonial Paradoxes in French Caribbean Writing. Césaire, Glissant, Condé. New York : Oxford University Press Inc., 2003. 208 p.
206. Vété-Congolo-Leibnitz H. L'Acomat. Le Féal. Édouard Glissant // Entours d'Édouard Glissant, Revue des Sciences Humaines. 2013. № 309. P. 251–256.
207. Villain J.-C. La conscience insulaire d'Édouard Glissant // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 125–132.
208. Vinas del Palacio Y. La parole opaque de Glissant // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 299–305.
209. Zlitni-Fitouri S. De l'île de Glissant au désert de Boudjedra : intention et désir poétiques // Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la Relation. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 2008. P. 191–201.
210. Zobel J. La Fête à Paris. Paris : Gallimard, 1953. 258 p.

ДОДАТОК 1

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ
НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Путівцева Н. К. Едуар Ґліссан: Осмислення історії та пошук антильської сутності // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди. Серія «Літературознавство». Харків : Видавництво Харківського національного університету імені Г. С. Сковороди, 2015. Вип. 1 (80). С. 214–227.
2. Путівцева Н. К. Образні доміанти роману Едуара Ґліссана «Ріка Лезарда» // Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна» : збірник наукових праць. Острог : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2015. Вип. 59. С. 168–171.
3. Путівцева Н. К. Антильський пейзаж як відображення естетико-філософських поглядів Едуара Ґліссана // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність : збірник наукових праць. Кривий Ріг : Видавництво ДВНЗ «Криворізький національний університет», 2016. Вип. 7. С. 179–190.
4. Путівцева Н. К. Символи *моря* та *землі* у творчості Едуара Ґліссана як носії колективної пам'яті в контексті подолання кризи антильської ідентичності // Вісник Львівського університету. Серія «Філологічна». Львів : Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка, 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 269–278.
5. Путівцева Н. К. Карибський острів у світогляді Едуара Ґліссана як символ єднання свідомостей та культур // Наукові записки національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія» : збірник наукових праць. Острог : Видавництво

Національного університету «Острозька академія», 2018. Вип. 1 (69). Ч. 2. С. 118–120.

6. Путівцева Н. К. Божевілля як наслідок кризи ідентичності у творчості Едуара Ґліссана // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія»: збірник наукових праць. Одеса: Видавництво Міжнародного гуманітарного університету, 2018. Вип. 36. Т.1. С. 85–88.

СТАТТІ У ЗАРУБІЖНИХ ПЕРІОДИЧНИХ НАУКОВИХ ВИДАННЯХ

7. Путівцева Н. К. Від негритуду до антильства: формування світоглядних концепцій Едуара Ґліссана // East European Scientific Journal / Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe. Polska, Warszawa, 2018. № 11 (39). Vol. 4. P. 59–64.
8. Путівцева Н. К. Художні техніки і наративні стратегії роману Едуара Ґліссана «Ріка Лезарда» // Colloquium-journal. Polska, Warszawa, 2019. № 2 (26). Part 3. P. 64–66.

НАУКОВІ ПРАЦІ, ЯКІ ДОДАТКОВО ВІДОБРАЖАЮТЬ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

9. Путівцева Н. К. Відтворення антильської історії як ключова проблема творчості Едуара Ґліссана // Художні феномени в історії світової літератури : перехід мови в письменництво : Матеріали першої міжнародної наукової конференції: Тези доп. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2015. С. 87–88.
10. Путівцева Н. К. Діалектика пам'яті та історії в романі Едуара Ґліссана (Мартиніка) «Четверте століття» // Новітня філологія.

Миколаїв : Видавництво Чорноморського державного університету імені Петра Могили, 2016. Вип. 51. С. 80–91.

11. Путівцева Н. К. Особливості зображення пейзажу у творчості Едуара Гліссана // Художні феномени в історії світової літератури : перехід мови в письменництво («Горизонт очікування») : Тези доповідей II Міжнародної наукової конференції. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2016. С. 69–70.
12. Путівцева Н. К. Проблематика антильської історії у творі Едуара Гліссана «Четверте століття» // Матеріали Всеукраїнської наукової конференції «Поетика художнього тексту». Херсон : ХДУ, 2016. С. 60–62.
13. Путівцева Н. К. Міфопоетична своєрідність творчості Едуара Гліссана // Матеріали IV Міжнародної наукової конференції «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації (ELLIC 2017)». Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2017. С. 129–134.
14. Путівцева Н. К. Алегоричний образ дерева у романістиці Е. Гліссана // Художні феномени в історії світової літератури : перехід мови в письменництво («Екоцентризм: культура і природа») : Тези доповідей III Міжнародної наукової конференції. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 87–88.
15. Путівцева Н. К. Карибська ідентичність: *антильство* та *креолізація* як ключові концепти філософії Едуара Гліссана // «Національна ідентичність в мові і культурі» : Матеріали X Міжнародної конференції . Київ : Талком, 2017. С. 203–208.
16. Путівцева Н. К. Багатогранність концепту *море* у творчості Едуара Гліссана // Художні феномени в історії світової літератури : перехід мови в письменництво («Постколоніальні стратегії») : Тези доповідей IV Міжнародної наукової конференції. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2018. С. 112–113.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. I Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво» : м. Харків, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2–3 квітня 2015 року (очна участь).
2. II Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (*“Горизонт очікування”*)» : м. Харків, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 8–9 квітня 2016 року (очна участь).
3. Всеукраїнська наукова конференція «Поетика художнього тексту» : м. Херсон, Херсонський державний університет, 20 травня 2016 року (заочна участь).
4. IV Міжнародна наукова конференція «Сучасні дослідження з лінгвістики, літературознавства і міжкультурної комунікації» : м. Івано-Франківськ, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 16–17 лютого 2017 року (заочна участь).
5. III Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (*„Екоцентризм: культура і природа”*)» : м. Харків, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 7–8 квітня 2017 року (очна участь).
6. Всеукраїнська наукова конференція «Генераційний феномен як бунт і де(кон)струкція» : м. Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 27–28 квітня 2017 року (заочна участь).
7. X Міжнародна конференція «Національна ідентичність в мові і культурі» : м. Київ, Національний авіаційний університет, 17–18 травня 2017 року (заочна участь).
8. IV Міжнародна наукова конференція «Художні феномени в історії світової літератури: перехід мови в письменництво (*“Постколоніальні стратегії”*)» : м. Харків, Харківський

національний університет імені В.Н. Каразіна, 6–7 квітня 2018 року (очна участь).

9. II Міжнародна науково-практична конференція «Прикладні лінгвістичні дослідження в умовах міжкультурної комунікації»: м. Острог, Національний університет “Острозька академія”, 19–20 квітня 2018 року (заочна участь).

ДОДАТОК 2

ЦИТАТИ З ТВОРІВ ЕДУАРА ҐЛІССАНА

C. 52

«Ils s’amusaient à inverser les noms, à les torturer pour au moins les éloigner de l’origine. De Senglis en résulta par exemple Glissant [...]» [149, c. 206]

C. 61

«” C’est fini, il nous a quittés, le vieux nègre! [...] Il est parti, notre nègre de Guinée ! ” Mais la seule soudaine animation prouvait qu’il n’était pas parti. Il était plus présent que jamais [...]. Avec lui, la terre des Ancêtres pénétrait enfin l’âme commune. [...] On pouvait dire qu’il avait gagné son combat, le vieux guérisseur, le vieux marron (oui, c’était bien là le moment élu où le passé s’accordait enfin avec la qualité originale du présent [...].”Papa Longoué est mort”, dit Mathieu avec rage. ”Tant pis ! il a duré, le bougre. La vieille Afrique s’en va. Vive papa Longoué. Il y a autre chose aussi ! C’était là son tort. Il ne savait pas qu’il y a autre chose. [...] Autre chose, qui englobe aussi papa Longoué. Autre chose, mais qui prend appui sur papa Longoué”» [146, c. 219-222]

C. 66

«Les histoires des peuples colonisés par l’Occident n’ont dès lors jamais été univoques. Leur simplicité apparente, du moins à partir de l’intervention occidentale, et encore plus quand il s’agit de peuples « composites » comme les peuples antillais, oblitère des séries complexes [...]. Mais [...] nos élites ont consenti à cette imposition. Elles ont intoxiqué peu à peu la mentalité générale par cette croyance en l’unicité historique et en la force (le pouvoir) de ceux qui la font ou prétendent la contrôler. La contradiction naît de ce double mouvement : le refus vécu d’une histoire trop « culturée » et la croyance idéelle en une histoire qui n’est que force et pouvoir d’une culture (autre). [...] Voici en quoi la recherche d’identité devient pour certains peuples incertaine et ambiguë» [147, c. 274-275]

C. 67

«[...] les actes solitaires, voués à la dérision, des actions communes bientôt noyées dans le renoncement, tout ce qui avait nuancé l'air autour des feuilles et des branches, craqué le bois des cases, mati le morne d'un accent d'accablement et de rêverie féroce tour à tour» [155, c. 15]

«Un arbre est tout un pays, et si nous demandons quel est ce pays, aussitôt nous plongeons à l'obscur indéracinable du temps, que nous peinons à débroussailler, nous blessant aux branches, gardant sur nos jambes et nos bras des cicatrices ineffaçables» [155, c. 13]

«Les arbres qui vivent longtemps changent toujours, en demeurant» [155, c. 16]

C. 69

«La Relation [...] [est] de connaissance partagée. [...] Nous prenons parti [...] pour les Indes renouvelées vers lesquelles nous hélons, pour cette Relation de tempêtes et de calmes profonds où honorer nos barques. C'est cela qui nous tient en poésie» [145, c. 20-21]

C. 69-70

«Les éditeurs appellent ça un roman ; donc je pense que le public peut le considérer comme tel. Il y a des séries d'histoires entrecoupées, qui sont racontées dans ce livre, des séries de parcours, des séries de trajets, une forme d'errance des personnages mais qui ont tous un point de départ qui serait la Martinique et un point d'arrivée qui serait aussi la Martinique. Il s'agit bien d'un roman à mon avis [...]. Ce qui est passionnant dans le roman d'aujourd'hui, c'est qu'il peut partir dans toutes les directions : il parcourt le monde. Je ne vois pas comment un livre qui a comme titre *Tout-monde* pourrait être linéaire et conventionnel comme les romans du début de ce siècle. Non, c'est un roman qui est appliqué à la matière du monde, qui est dilaté comme la matière du monde [...]. C'est aussi une oeuvre qui risque un dépassement des genres littéraires établis» [153, c. 36-37]

C. 70

«L'idée fondamentale est que, partant d'un point précis qui est la Cohée du Lamentin, [...] dans un petit pays, la Martinique, dans un petit archipel, la Caraïbe,

on entre en contact avec les problèmes, les difficultés et les espérances d'une réalité que j'appelle le Tout-monde, et que par conséquent il y a un accord entre un lieu si particulier et futile et les horizons du Tout-monde. Ça, c'est l'idée centrale du livre, qui passe bien entendu par d'autres zones également, comme le domaine de la peinture, le domaine de la poésie, le domaine de la poétique» [153, c. 74-75]

C. 72

«Pour retrouver le temps de leur histoire, il a fallu que les pays antillais brisent la gangue que le laci colonial avait tissée au long de leurs côtes» [147, c. 224]

C. 72-73

«L'impossibilité pour la conscience collective d'en faire le tour, caractérisent ce que j'appelle une non-histoire» [147, c. 224]

C. 73

«choc traumatique» [147, c. 229]

«Les Antilles sont le lieu d'une histoire faite de ruptures et dont le commencement est un arrachement brutal, la Traite» [147, c. 223]

C. 74

«L'une des conséquences les plus terrifiantes de la colonisation sera bien cette conception univoque de l'Histoire, et donc du pouvoir, que l'Occident a imposée aux peuples. [...] Se battre contre l'un de l'Histoire, pour la Relation des histoires, c'est peut-être à la fois retrouver son temps vrai et son identité...» [147, c. 276]

C. 74-75

«Le passé, notre passé subi, qui n'est pas encore histoire pour nous, est pourtant là (ici) qui nous lancine. La tâche de l'écrivain est d'explorer ce lancinement, de le « révéler » de manière continue dans le présent et l'actuel. [...]

Parce que la mémoire historique fut trop souvent raturée, l'écrivain antillais doit « fouiller » cette mémoire, à partir de traces parfois latentes qu'il a repérées dans le réel.

Parce que la conscience antillaise fut balisée de barrières stérilisantes, l'écrivain doit pouvoir exprimer toutes les occasions où ces barrières furent partiellement brisées.

Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises» [147, c. 226-228]

C. 75

«L'histoire de la Martinique est une longue suite de ce que nous appelons un combat sans témoin : aux révoltes d'esclaves ont succédé les sursauts pulsionnels, les unes vouées à l'échec par manque d'arrière-pays physique, les autres frappés de discontinuité par défaut d'arrière-pays culturel» [147, c. 305-306]

«Une réalité qui fut longtemps non évidente à elle-même et qui prit corps en quelque sorte à côté de la conscience que les peuples en avaient relève autant de la problématique exploratoire que de la mise en plans historique» [147, c. 228]

C. 76

«La nécessité historique de revendiquer pour les peuples métissés des petites Antilles la "part africaine" de leur être, si longtemps méprisée, refoulée, niée par l'idéologie en place, suffit à elle seule pour justifier le mouvement antillais de la Négritude» [147, c. 54]

«C'est en France le plus souvent que les Antillais émigrés se découvrent *différents*, prennent conscience de leur antillanité ; conscience d'autant plus dramatique et insupportable que l'individu ainsi envahi par le sentiment de son identité ne pourra quand même pas réussir la réinsertion dans son milieu d'origine (il trouvera la situation intolérable, ses compatriotes irresponsables ; on le trouvera assimilé, devenu blanc de manières, etc.) et qu'il *repartira*» [147, c. 52]

«On voyait ainsi, en Martinique et en Guadeloupe, un peuple de descendance africaine pour qui le mot « africain » ou le mot « nègre » représentaient généralement une insulte» [147, c. 23]

C. 76-77

«La différence la plus évidente entre les formulations africaine et antillaise de la Négritude est que l'africaine procède d'une multi-réalité de cultures ancestrales en même temps menacées, que l'antillaise précède l'intervention libre de nouvelles

cultures dont l'expression est subvertie par le désordre colonial. [...] La Négritude n'a pas pris en compte les situations particulières» [147, c. 54-55]

C. 77

«Aujourd'hui l'Antillais ne renie plus la part africaine de son être ; il n'a plus, par réaction, à la prôner comme exclusive. Il faut qu'il la reconnaisse. Il comprend que de toute cette histoire (même si nous l'avons vécue comme une non-histoire) est résultée une autre réalité. [...] Il est devenu antillais» [147, c. 25-26]

«L'idée de l'unité antillaise est une reconquête culturelle. Elle nous réinstalle dans la vérité de notre être [...]. C'est une idée qui ne peut pas être prise en compte pour nous, par d'autres...» [147, c. 26]

C. 78

«La pensée archipélique, pensée de l'essai, de la tentation intuitive, qu'on pourrait apposer à des pensées continentales, qui seraient avant tout de système. Par la pensée continentale, l'esprit court avec audace, mais nous estimons alors que nous voyons le monde d'un bloc, ou d'un gros, ou d'un jet, comme une sorte de synthèse imposante, tout à fait comme nous pouvons voir défiler par des saisies aériennes les vues générales des configurations des paysages et des reliefs. Par la pensée archipélique, nous connaissons les roches des rivières, les plus petites assurément, roches et rivières, nous envisageons les trous d'ombre qu'elles ouvrent et recouvrent...» [162, c. 45]

«[...] une autre forme de pensée, plus intuitive, plus fragile, menacée, mais accordée au chaos-monde et à ses imprévus, se développe, arc-boutée peut-être aux conquêtes des sciences humaines mais dérivée dans une vision du poétique et de l'imaginaire du monde» [143, c. 34]

«J'appelle cette pensée pensée archipélique, c'est-à-dire une pensée non systématique, inductive, explorant l'imprévu de la totalité-monde et accordant l'écriture à l'oralité et l'oralité à l'écriture» [143, c. 34]

C. 78-79

«La pensée dessine l'imaginaire du passé : un savoir en devenir. On ne saurait l'arrêter pour l'estimer, ni l'isoler pour l'émettre. Elle est partage, dont nul ne peut se départir, ni s'arrêtant, se prévaloir» [163, c. 12]

C. 79

«L'avantage d'une île est qu'on peut en faire le tour, mais un avantage encore plus précieux est que ce tour est infinissable. Et voyons que la plupart des îles du monde font archipel avec d'autres. Les îles de la Caraïbe sont de celles-là. Toute pensée archipélique est pensée du tremblement, de la non-présomption, mais aussi de l'ouverture et du partage. Elle n'exige pas qu'on définisse d'abord des Fédérations d'États, des ordres administratifs et institutionnels, elle commence partout son travail d'emmêlement, sans se mêler de poser des préalables. S'agissant de nos rapports dans l'Archipel, commençons par les petites choses, tout en ayant en l'esprit les grandes. Nous sommes les pacotilleurs de la réalité caraïbe» [167, c. 231]

C. 80

«l'autre Amérique» [147, c. 17]

«Je suis parti de la distinction opérée par Deleuze et Guattari, entre la notion de racine unique et la notion de rhizome. Deleuze et Guattari, dans un chapitre de « Mille plateaux » [...] soulignent cette différence. Ils l'établissent du point de vue du fonctionnement de la pensée, la pensée de la racine et la pensée du rhizome» [143, c. 59]

C. 81

«Mais il y a aussi un mouvement que je caractérise comme ceci : les identités à racine unique font peu à peu place aux identités-relations, c'est-à-dire aux identités-rhizomes. Il ne s'agit pas de se déraciner, il s'agit de concevoir la racine moins intolérante, moins sectaire : une identité-racine qui ne tue pas autour d'elle mais qui au contraire étend ses branches vers les autres. Ce que d'après Deleuze et Guattari j'appelle une identité-rhizome» [153, c. 39-40]

«J'ai appliqué cette image au principe d'identité. Et je l'ai fait aussi en fonction d'une « catégorisation des cultures » [...], d'une division des cultures en cultures ataviques et cultures composites... J'ai lié le principe d'une identité rhizome à l'existence des cultures composites, c'est-à-dire de cultures dans lesquelles se pratique une Créolisation. La culture atavique, c'est celle qui part du principe d'une genèse et du principe de filiation dans le but de rechercher une légitimité sur une terre qui, à partir de ce moment, devient territoire» [143, c. 59]

C. 82

«Mais tous les peuples naissent un jour. Si les Antillais ne sont pas les héritiers d'une culture atavique, ils n'en sont pas condamnés pour autant à la déculturation sans retour. Au contraire. La vocation de synthèse ne peut que constituer avantage, dans un monde voué à la synthèse et au « contact de civilisations ». L'essentiel est ici que les Antillais ne s'en remettent pas à d'autres du soin de formuler leur culture» [147, c. 23]

«Dans le panorama actuel du monde une grande question est celle-ci : comment être soi-même sans se fermer à l'autre et comment s'ouvrir à l'autre sans se perdre soi-même ? [...] Où est donc le point de tangence entre ces cultures composites qui tendent à l'atavisme et ces cultures ataviques qui commencent à se créoliser ?» [143, c. 20]

«un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique» [153, c. 31]

C. 82-83

«Au fond, le terme de créolisation recouvre cette notion de transculture. Mais la notion de transculture suggère que l'on pourrait calculer et prévoir les résultantes d'une telle transculturation ; or, la créolisation selon moi est imprévisible. Elle produit du plus à chaque fois, c'est-à-dire que ce qui est produit est imprévisible par rapport aux composantes» [153, c. 32]

C. 83

«Cette partition ne comporte pas de frontière ; il y a des imbrications de ces trois Amériques. La Meso-America est présente au Québec et au Canada, de même

qu'aux États-Unis. [...] Dans ces continents et ces îles, les heurts et les conflits entre ces trois sortes d'Amériques se sont multipliés. Mais aussi, ce qui prédomine dans ce rapport, c'est qu'il y a de plus en plus de Néo-America, c'est-à-dire l'Amérique de la créolisation, en même temps qu'elle continue à emprunter à la Meso-America et à l'Euro-America, a tendance à influencer sur ces deux formes de la partition américaine. Et ce qui est intéressant dans ce phénomène de créolisation, dans le phénomène qui constitue la Néo-America, c'est que le peuplement de cette Néo-America est très spécial. L'Afrique y prévaut» [143, c. 13-14]

C. 84

«Les créolisations ont toujours existé mais n'ont pas de morale. Il ne s'agit pas pour les créolisations d'amener vers une humanité plus compatissante, plus policée, moins barbare. Ce qui se passe, c'est que la créolisation, qui a toujours existé, a toujours été refusée par les tenants de l'identitaire à racine unique. Ce qui se passe aujourd'hui, c'est que les phénomènes de créolisation commencent à démanteler ces raidissements de l'identité racine unique. Partout dans le monde contemporain où il y a eu des créolisations [...], partout dans le monde où il y a eu des phénomènes concrets de créolisation, les partisans de l'identitaire racine unique se sont acharnés pour essayer de les détruire» [153, c. 80]

«J'ai essayé d'expliquer que la rencontre, le métissage, la créolisation n'ont pas pour but d'aboutir à une soupe, à une sorte de melting-pot sans sens, qui serait une purée ou une bouillie de toutes les identités et de tous les lieux, mais qu'il y a une nécessité de définir le lieu et l'identité et tout de suite après une nécessité de l'ouvrir, c'est-à-dire de ne pas s'en tenir à des définitions. Par conséquent, c'est ce qu'on dit quand on dit qu'il y a une interdépendance. Cela ne veut pas dire que tout est mélangé. Cela veut dire qu'il faut qu'il y ait des indépendances et que ces indépendances consentent à des interrelations. Il y a au départ quelque chose qui n'est pas indifférencié et il y a à l'arrivée quelque chose qui n'est pas indifférencié parce que la totalité de ces rapports est régie par ce que j'appelle une « poétique de la Relation » ; ce n'est pas un système mais une ouverture permanente sur le plus d'extensions, de relations possibles» [153, c. 78-79]

C. 84-85

«La Créolisation [...] crée dans les Amériques des micro-climats culturels et linguistiques absolument inattendus, des endroits où les répercussions des langues les unes sur les autres ou des cultures les unes sur les autres sont abruptes [...]. Ces micro-climats culturels et linguistiques, que crée la Créolisation des Amériques, sont décisifs parce que ce sont les signes mêmes de ce qui se passe réellement dans le monde. Et ce qui se passe réellement dans le monde, c'est qu'il y crée des micro et des macro-climats d'interpénétration culturelle et linguistique» [143, c. 19]

C. 85

«Le monde se créolise, toutes les cultures se créolisent à l'heure actuelle dans leurs contacts entre elles. Les ingrédients varient, mais le principe même est qu'aujourd'hui il n'y a plus une seule culture qui puisse prétendre à la pureté» [153, c. 32]

«Pour moi, la créolité est une autre interprétation de la créolisation. La créolisation est un mouvement perpétuel d'interpénétrabilité culturelle et linguistique qui fait qu'on ne débouche pas sur une définition de l'être. Ce que je reprochais à la négritude, c'était de définir l'être : l'être nègre... Je crois qu'il n'y a plus d' «être». L'être, c'est une grande [...] et incommensurable invention de l'Occident, et en particulier de la philosophie grecque. [...] Je crois qu'il faut dire qu'il n'y a plus que de l'étant, c'est-à-dire des existences particulières qui correspondent, qui entrent en conflit, et qu'il faut abandonner la prétention à la définition de l'être. Or, c'est ce que fait la créolité : définir un être créole. C'est une manière de régression [...], mais qui est peut-être nécessaire pour défendre le présent créole» [153, c. 31]

C. 87

«Tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre» [146, c. 107]

C. 88

«des changeantes apparences de la terre au long du temps» [149, c. 53]

«Quelqu'un de mes amis prétend qu'aussitôt arrivé dans n'importe quel pays d'Amérique, il se sent chez lui. Il y distingue une ouverture, un allant [...]. Je m'émerveille comme un Martiniquais, livré à un si mesuré espace, a un tel sens de

l'ouverture d'un paysage. Le fait est là. Tout paysage américain, si limité soit-il, allume un paisible vertige d'infini, [...] peut-être parce que ce paysage n'est pas raviné d'Histoire [...]»[147, c. 447]

C. 89

«L'extermination des Caraïbes a fait la différence entre les Antilles et l'Amérique du Sud. La dimension du peuple indien ordonne toute vision que l'on peut avoir de l'Autre Amérique. [...] Toute cette Amérique en tout cas vit trois héritages : l'indien, l'africain, l'occidental. Aux Antilles, l'héritage indien a été réglé par les conquérants. [...] Il y a pourtant continuité, de l'archipel au continent. Civilisations du maïs, du manioc, de la patate douce, du piment et du tabac, cultures bâties à partir de la colonisation autour du système des Plantations [...] nos pays se rejoignent à partir de trois lieux : les hauts des Andes où la passion indienne perdure, le Mitan des plaines et des plateaux où le métissage s'accélère, la mer Caraïbe [...]. J'ai dit en introduction à ce livre que le paysage martiniquais (le Nord et le mont, la plaine du Mitan, les sables au Sud) reproduit en résumé de telles ambages» [147, c. 390-391]

C. 90

«Mon paysage est emportement, la symétrie du planter me gêne» [165, c. 19]

C. 90-91

«J'écrivais automatique l'«été» pour le feu, la chaleur, l'ardeur. Puis un jour je découvris le mot dans *la Lézarde* et j'en fus stupéfait. Quand je pris connaissance du texte de *Légitime Défense*, un des signes de l'aliénation m'y parut être l'usage multiplié de ce mot, chez des originaires de la Saison unique. Mais comment ? Ils avaient émigré depuis des temps [...]. Plus tard, j'ai recherché le même mot dans mes poèmes «martiniquais» : *Boises, Pays rêvé pays réel* : il n'y était pas [...]. Qu'a donc signifié de cette manière mécanique l'imaginaire du poème ? Le désir impossible de l'autre pays [...]. Quand on retrouve son paysage, le désir de l'autre pays cesse d'être aliénation» [147, c. 755-757]

C. 92

«Il n'est pas étonnant que pour ceux des Antillais qui au contraire se vouent à réconcilier, par-delà le désordre colonial, nature et culture antillaises, le rapport à Perse soit ambigu, réticent. Comment, pour nous, consentir à sa nature antillaise, quand il s'échappe de notre histoire et ainsi la nie ?» [147, c. 743-744]

«Car il n'est pas antillais. Il n'est pas impliqué à cette histoire : pour ce qu'il fut libre de s'en départir» [147, c. 745]

«La mer est pour toujours l'enveloppe et l'à-côté, ce qui est hors de tout et confine, mais qui cerne et précise en même temps» [146, c. 44]

C. 92-93

«Et le pays est un équilibre entre ces deux forces, une patience entre les rochers noirs et furieux de l'océan (à l'est) et les plages douces et bruissantes de la mer (à l'ouest)...» [146, c. 61]

C. 93

«Les arbres qui vivent longtemps secrètent mystère et magie. Comme s'ils pratiquaient dans leur grand âge de profonds mélanges de bonheur et de calamités, des relations de ciel et d'animalité, par quoi ils nous commandent et nous aident. La magie d'une herbe est périssable, elle ne sert qu'à potion pour le corps ou l'amour ou le dommage d'autrui. L'arbre est plus réticent à servir, quand même il nous permet de comprendre» [155, c. 13]

«Selon la loi du conte, qui est dans l'ordre des arbres secrets, je vivrai encore longtemps» [155, c. 194]

C. 94

«un paysage dont nous ne parvenions pas à réaliser le simple assemblage» [155, c. 18]

«J'avais quitté l'infini de ce pays minuscule pour le si minuscule infini que fait notre Terre dans cet univers [...]. Voulant éprouver, à l'encontre de notre penchant naturel [...] tant de paysages dissemblables dévalés dans un même charroi de monde. [...] Le mahogani et les ébéniers m'avaient suivi au loin. Je les avais reconnus [...] ; je revenais vers eux, ne les ayant jamais quittés» [155, c. 21]

C. 95

«L'Africain traité est le «migrant nu». Il ne pouvait emporter ses outils, les images de ses dieux, ses instruments usuels, ni donner de ses nouvelles à des voisins, ni espérer faire venir les siens, ni reconstituer au lieu de la déportation son ancienne famille. Bien entendu l'esprit ancestral ne l'a pas quitté ; il n'a pas perdu le sens du geste ancien. Mais il faudra des siècles de lutte pour qu'il en reconnaisse la légitimité» [147, c. 112]

C. 96

«Tu tombes dans le ventre de la barque. Une barque selon ta poétique n'a pas de ventre, n'engloutit pas, ne dévore pas, une barque se dirige à plein ciel. Le ventre de cette barque-ci te dissout, te précipite dans le gouffre-matrice» [163, c. 18]

«Supposez le vomi, les chairs à vif, les poux en sarabande, les morts affalés, les agonisants croupis» [163, c. 17]

C. 96-97

«Génératrice de ta clameur. Productrice aussi de toute unanimité à venir. Car si tu es seul dans cette souffrance, tu partages l'inconnu avec quelques-uns, que tu ne connais pas encore. Cette barque est ta matrice [...]. Enceinte de morts que de vivants en sursis» [163, c. 18]

C. 97

«Il y a poétique forcée là où une nécessité d'expression confronte un impossible à exprimer» [147, c. 402]

«névrose», «signe d'un manque»[147, c. 236]

«La mer, c'est toute une politique, disait Pablo. Avec elle nous vaincrons» [146, c. 44]

C. 98

«Ainsi un peuple lentement revient à son royaume. Et qu'importe de dire déjà : où, et comment ? Ceux qui, enfin, reviennent le savent bien. Ils connaissent la route, et qu'importe de dire : voilà, ils sont partis de tel endroit, et c'est ici qu'ils furent débarqués ? Le temps viendra de marquer le port, et le débarquement. Ceux qui, pendant des siècles, furent ainsi déportés (et ils ont conquis cette nouvelle nature,

ils l'ont peuplée de leurs cris retrouvés), ils diront une grande fois le voyage, oh ! ce sera une clameur immense et bonne sur le monde. Pour aujourd'hui, ils lèvent la tête, et se comptent. Ils sont une nouvelle part du monde...» [146, c. 53]

C. 99

«Je roule collage l'eau la vague l'écume je me lave roche moi roche la mer paresse dans mes golfes la mer inonde ma présence» [150, c. 29]

«Les fleuves passent à travers moi vers la transparence des terres me voilà» [150, c. 37]

«Sur nous quelle cette mer? [...] Je suis l'obscur témoin, le mandement. Vous êtes mains amères qui chantez dans l'amer tournoiement. [...] ... vous êtes la mutité le vide la tempête où crie le noir silence...» [150, c. 100].

«L'expérience du gouffre est au gouffre et hors de lui. Tourment de tous ceux qui ne sont jamais sortis du gouffre : passés directement du ventre du négrier au ventre violet des fonds de mer. Mais leur épreuve ne fut pas morte, elle s'est vivifiée dans ce continu-discontinu : la panique du pays nouveau, la hantise du pays d'avant, l'alliance enfin avec la terre imposée, soufferte rédimée. La mémoire non sue de l'abîme a servi de limon pour ces métamorphoses» [163, c. 19]

C. 100

«La mer! [...] Oui. Ce bruit très lointain, et perceptible à cette heure seulement. C'est la mer. Elle appelle, et se referme sur vous. Elle est amante, mais sounoise. Dévouée, mais attentive trop : elle garde son coeur. Ce qu'elle rejette sur le rivage, ce n'est toujours que l'écume de la vie» [146, c. 28]

«Peut-être comprendrait-il, face à l'étincellement cruel qui s'exaltait des vagues, le sens de l'ouvrage que tous lui avaient dévolu, comme au meilleur et au plus sage. Et Thaël avançait à la rencontre des vagues avec une timidité franche, l'espoir de la libération, de la plénitude, du plaisir. Humble, il avouait l'impuissance de son être [...] à surnager, à dominer la masse liquide. Il adorait en silence le bleu éternel, cette sphère où il n'y avait pas de place pour lui (à moins que la place ne fût obscurément marquée, depuis toujours), cette limpidité où il ferait une tache, cet absolu qui le repousserait, du moins tant qu'il n'aurait pas appris l'équilibre et

l'amour dans la résolue clarté de l'abandon. Bras et jambes raides, mais le coeur léger [...] il connaissait le partage de tout son être distendu, et pour la première fois n'était pas maître de ses muscles. Au frisson qui le tenait, lorsque les bracelets d'écume serraient enfin contre ses chevilles leur douceur fragile, il comprenait qu'à jamais (déjà, déjà) il était prisonnier de cette force» [146, c. 46]

«Il savait que parfois la terre vous fait des traîtrises, auxquelles on doit consentir» [146, c. 57]

C. 101

«Et comment, dans quelle intimité vivaient-ils avec la terre? La terre ne leur appartenait pas, la terre était une rouge aspiration de l'être, un désir, une colère ! Voilà. Il avait compris que cette terre qu'ils portaient en eux, il fallait la conquérir. [...] Car la terre toujours se donne» [146, c. 58]

«La mémoire avait enfoui son plant dans la terre nouvelle [...]. Puisque la mer avait brassé les hommes venus de si loin et que la terre d'arrivage les avait fortifiés d'une autre sève. Et les terres rouges s'étaient mélangées aux terres noires, la roche et la lave aux sables, l'argile au silex flamboyant, le marigot à la mer et la mer au ciel : pour enfanter [...] un nouveau cri d'homme, et un écho neuf» [149, c. 329]

C. 101-102

«Une communauté coupée de ses liens ou de ses racines (et peut-être même [...] de toute possibilité d'enracinement) peu à peu souffre le paysage, mérite sa Nature, connaît son pays. Approfondir la signification, c'est porter cette clarté à la conscience. L'effort ardu vers la terre est un effort dans l'histoire. [...] Vous me déportez sur une terre nouvelle (c'est une île), vous me ravissez de l'esprit et jusqu'au tréfonds de moi la science de la terre ancienne, vous m'opposez que la terre nouvelle n'est qu'à vous, et ainsi dois-je descendre les âges, loin de terre. Voici alors (à force de piéter) que je sens la terre sous mes pieds : je repousse aussitôt dans l'hier, je tâte les fonds du temps irrémédiable, j'ensable l'oubli [...], je reconquiers ma mémoire et donne valeur à mon inspiration : c'est brasser la terre et planter son arbre» [154, c. 196].

C. 102

«La terre martiniquaise n'appartient, en absolu raciné, ni aux descendants des Africains déportés, ni aux békés, ni aux hindous, ni aux mulâtres. Mais ce qui était une conséquence de l'expansion européenne [...] est cela même qui fonde un nouveau rapport à la terre : [...] la complicité relationnelle. Ceux qui ont souffert la contrainte de la terre [...] ont commencé aussi d'entretenir avec elle ces liens nouveaux, où l'intolérance sacrée de la racine [...] n'avait plus part» [163, c. 161]

«Il devinait les poursuivants, chiens et chasseurs, dans le lointain des bois où ils s'étaient égarés. Il avait suivi la trace des ravines, quand les autres le cherchaient sur toutes les crêtes. D'en bas, il lui semblait parfois être le chasseur et il en riait sans se retenir. Il avait tracé un chemin, de cache en cache, et tournait en rond : c'était sa seule chance d'échapper aux autres ; se déplacer sans cesse. Il était devenu indistinct des branches et des boues, de la terre et des souches parmi lesquelles on eût pu le prendre pour un figuier-maudit aux branches-racines coupées mais qui tenait encore sur pied par des lambeaux de lianes rapiécées» [147, c. 276-277]

C. 104

«le noeud d'eau grise qui épie» [152, c. 129]

«A peine une île est apparue, qu'un séisme a portée, c'est une fleur des eaux, puis elle est retombée vers les profonds coraux» [152, c. 126]

C. 105

«La dernière île fut peuplée de cartographes, d'ingénieurs» [152, c. 125]

«[...] île d'amarrage où les rêves d'hier tuent au garrot les rêves de demain» [150, c. 149]

C. 106

«Parfois je rêve, je vois des îles, toutes ces îles autour de nous, je me dis : on ne peut pas, toutes ces îles pareilles, dans les mêmes deux mers. Il faudrait les réunir» [146, c. 198]

«l'arrachement au pays quotidien, aux dieux protecteurs, à la communauté tutélaire» ; «de tortures, de dégénérescence d'être» [163, c. 17]

C. 107

«Quand les régates donnent la chasse au négrier, le plus simple est d'alléger la barque en jetant par-dessus bord la cargaison lestée de boulets» [163, c. 18]

«[...] cette barque ne vogue-t-elle pas en éternité aux limites d'un non-monde, fréquenté de nul Ancêtre» [163, c. 18-19]

«Et ainsi l'inconnu-absolu, qui était la projection du gouffre [...] à la fin est devenu connaissance, [...] non pas seulement connaissance particulière, [...] mais connaissance du Tout, qui grandit de la fréquentation du gouffre et qui dans le Tout libère le savoir de la Relation» [163, c. 20]

«Mais nous éprouvons bien que cette mer est là en nous avec sa charge d'îles enfin découvertes. La mer des Antilles n'est pas le lac des États-Unis. C'est l'estuaire des Amériques. Dans un tel contexte, l'insularité prend un autre sens. On prononce ordinairement l'insularité comme un mode de l'isolement, comme une névrose d'espace. Dans la Caraïbe pourtant, chaque île est une ouverture. La dialectique Dehors-Dedans rejoint l'assaut Terre-Mer. C'est seulement pour ceux qui sont amarrés au continent Europe que l'insularité constitue prison. L'imaginaire des Antilles nous libère de l'étouffement» [147, c. 427]

C. 110

«Thaël [...] contemple la grande rue sans mystère, une simple lézarde en vérité dans le pâtis de toits, un autre fleuve, mais infécond. Rue sans profondeur» [146, c. 126]

«“Quel est ce pays?” – demanda-t-il. Et il lui fut répondu: “Pèse d'abord chaque mot, connais chaque douleur”» [146, c. 9]

C. 111

«Seule la route connaît le secret» [146, c. 12]

«Rompez, rompez tous les chemins qui mènent au crime» [146, c. 88]

«Et le conte dit qu'ils connurent le vaste monde, et que le monde était en eux...» [146, c. 162]

«Il tient un serpent dans sa main droite, dans sa main gauche une feuille de menthe, ses yeux sont des éperviers, sa tête une tête de chien» [146, c. 236]

C. 113

«[...] un officier du gouvernement avait été désigné pour étouffer les “mouvements” de Lambrienne» [146, c. 20-21]

«[...] un ancien habitant du pays, renégat et doublement criminel» [146, c. 21]

«supprimer l’officier [...], museler la bête» [146, c. 21]

«un homme des montagnes» [146, c. 23]

«Peut-être seras-tu l’homme qu’il nous faut? Peut-être l’es-tu déjà. Nous sommes des gens de ville, marqués par les trottoirs, le vide, les murs ... Mais nous n’avons pas besoin de toi – oui, c’est toi-même que tu attends» [146, c. 24]

«Il connaît les vieilles légendes. Il s’intéresse aux mystères. Il parle comme un prophète. [...] son nom est Thaël !» [146, c. 25]

C. 113-114

«Puisqu’il faudra tuer l’officier, Thaël, puisqu’il faudra. [...] Ne craignons pas de nous tenir sur le rivage, face au large, et de peser notre histoire. Nous venons de l’autre côté de la mer, rappelle-toi. Cherchons sous la surface, allons au fond !» [146, c. 31]

C. 114

«J’ai entendu ces mots, pourtant je n’étais encore qu’un enfant, et ils résonnèrent en moi. Je fus le témoin [...]. J’ai connu Thaël et Mathieu, et tous leurs amis [...]» [146, c. 18]

«J’ai entendu ce cri; j’étais près d’eux sur la place, ne comprenant pas encore tout cet assaut de mots. Je les ai vus sur la place, et je ne savais pas que ma vie à ce moment était prise, décidée, contaminée déjà par ce jeu» [146, c. 22]

«Mais la terre de Lambrienne avait revendiqué une sorte d’autonomie. Ses habitants étaient fiers de leur nouveau représentant : une éclatante habileté à l’art du discours, la force elliptique de ses formules, leur poésie à la fois sombre et mystérieusement évidente, cette manière de soleil qu’il prodiguait (disait-on) à chacune des réunions qu’il organisait, sa renommée déjà portée bien au-delà des frontières de la Province, contribuaient à en faire un demi-dieu ; et la jeunesse ne jurait que par lui. Mais c’était un pays qui bougeait, et il n’était pas seulement

question d'un homme ou de ses pouvoirs, ni des histoires ni du destin de quelques-uns...» [146, c. 18-19]

C. 115

«Le long isolement imposé par la guerre – qu'avait accompagné une réflexion sourde, irrésistible et continue, sur les destins de la cité, et qu'avaient suivi l'éblouissement d'une nouvelle ère, la sensation presque physique d'un trou d'air et d'une envolée – avait mûri ces jeunes gens. La politique était le nouveau domaine de la dignité. [...] ... toute cette génération avait abandonné la naïve crédulité des anciens, dépouillé le vêtement de l'illusoire ressemblance, pour affirmer enfin que l'homme d'ici n'était enfin qu'à sa propre semblance. Les mots prenaient dans ces bouches une saveur toute neuve: il y avait là du soleil, du rêve débridé, une passion de connaissance, et la rage de ceux qui savent contre ceux qui oppriment» [146, c. 19]

C. 115-116

« Deux hommes se détestaient; plus que le sel déteste l'eau, plus que Mangouste déteste Serpent, plus qu'un homme déteste avoir soif. L'un d'eux voulait tuer l'autre. Oui. Il voulait l'envoyer rejoindre les anges qui pleurent dans le ciel – à moins que ce soit en enfer [...]. Et voilà que ces deux hommes se rencontrent, et l'un veut tuer l'autre. Mais la mort c'est un arc-en-ciel dans l'orage et celui qui monte sur l'arc-en-ciel arrive au pays du rhum éternel. Et l'un dit à l'autre : tu es mauvais, je vais te tuer, mais continuons la rivière, je veux que tu partes avec la mer, dans l'oeil de la mer, et ta peau sera salée et le gardien du Pays refusera de te laisser entrer ; car ta peau ne sera pas pure et tes yeux seront brûlés. Et l'autre dit : tu n'as pas peur de moi, allons. Comme ça, ils descendirent la rivière, vers la mer sans fin. Qu'est-ce qui est plus immense que la mer ? – Le ciel au-dessus de la mer...» [146, c. 105]

C. 116

«maître de la nuit et du temps»[146, c. 80]

«Il y a deux hommes dans la nuit, ils te regardent. Un de ces hommes crie, ce n'est pas toi qu'il regarde vraiment. Il est triste, comme malade. Il y a ensuite un grand

éclair dans une prison longue et étroite, et l'autre homme est avec toi. Celui-là, il est vraiment pour toi [...]. Il y a ensuite un long chemin, avec de l'eau tout partout, et c'est tout gris [...], et l'homme qui est pour toi suit ce chemin avec un autre, je ne vois pas qui, et au bout de la mer, une grande lumière encore, et ... du danger, oui ... [...] Il y a des jours, pas beaucoup, tout heureux, tout crus, pas de nuit, c'est tout clair, et puis beaucoup de gens qui crient, une fête on dirait [...], comme une victoire... Il y a ensuite une route qui ramène dans la nuit, mais ce n'est plus la nuit, c'est tout la pureté, tranquille, un flamboyant... Puissances !... Qu'est-ce que je vois ?... Jeune fille (crie enfin papa Longoué, haletant), je vois des chiens !... Prends garde aux chiens !... Arrière... Prends garde, jeune fille ! » [146, c. 81]

C. 117

«Oui, tout est vague, tout est vague maintenant. Mais voici que nous allons connaître l'acte ! La rivière descend avec une précision nouvelle, c'est la Lézarde, c'est tout fleuve propice [...]. Et ensuite, notre delta ne sera pas sale ! En cela seulement la Lézarde nous a trahis. Mais nous lui ferons des digues, des canaux (nous apprendrons les techniques) ! Et un jour la Lézarde sera claire devant la mer. Comme un peuple assuré vient au-devant des autres peuples... » [146, c. 85]

C. 117-118

«Lorsque paraît le premier soleil, la Lézarde surprise en son détour semble là s'assoupir, guetter l'astre, jouer à la dame, prudente ; puis soudain elle bondit, c'est comme un peuple qui se lève [...], et elle rattrape bientôt les écumes qu'elle a laissées sur ses rives, avaricieuse, occupée de toutes ses richesses [...], elle ne laisse ni la lie jaune ni l'éclair bleu, et la voilà dans le grand matin, joyeuse et libertine, elle se déshabille et se réchauffe, c'est une fille nue et qui ne se soucie des passants sur la rive, elle baigne dans sa promptitude [...], et bientôt, comme femme mûrie dans le plaisir et la satiété, la Lézarde [...], ventre de feu sur les froides profondeurs de son lit, comblée, s'attarde et se repaît dans le cri de midi» [146, c. 33-34]

C. 118

«A l'ouest, la boucle tourmentée de la Lézarde: elle veut emprisonner la cité, mais soudain elle se reprend, elle refuse ce gardiennage, et vers l'est, passé les cannes

sinistres, elle se perd dans son delta. Sa goulée est parcourue de courants sales ; la Lézarde n'a pas une belle mort» [146, c. 33]

«Et aux abords de la ville, la Lézarde s'humanise. Elle aménage des bassins et des criques [...], bordés de roches. Les femmes viennent y laver le linge : elles s'en vont en procession, longeant la voie ferrée qui ne sert qu'à l'usine, elles s'installent près d'une pierre de table, l'eau sur leurs jambes noires se vêt de transparence. Et moi, enfant (l'enfant de cette histoire [...]), j'accompagne les femmes, je me roule sur le sable, je pêche sous les roches mon écrevisse du jour, que j'irai brûler sur un petit boucan, dans la savane. Je connais cette Lézarde des lessives» [146, c. 34]

C. 118-119

«Et moi, enfant de cette histoire, je ne sais pas encore que la Lézarde continue vers [...] la mer noire, ainsi accomplissant sa mort et sa science; que [...] la Lézarde n'a plus de secrets [...]. Je ne sais pas (je vais grandir en cette histoire) [...] que cette courbe autour de la cité est pour cerner un peu d'humanité, pour rassurer les hommes, les aider. Je ne sais pas que ce pays est comme un fruit nouveau, qui s'ouvre lentement [...] dévoilant peu à peu (par-delà les épaisseurs et les obscurités de l'écorce) toute la richesse de sa pulpe, offrant la richesse à ceux qui cherchent, à ceux qui souffrent. Je ne sais pas encore que l'homme importe quand il connaît dans sa propre histoire (dans ses passions et dans ses joies) la saveur d'un pays. Et, revenant de ces criques vers la ville, courant au long des rives, je ne sais pas encore que des légendes de la montagne où cette eau a grandi jusqu'aux réalités grises, précises, de la plaine, le chemin n'a pas de haltes (hormis ce lieu de nos lessives) ; ni que ce flot sans retour mène au delta de nos magies, qui est l'aube de la vraie et douloureuse science» [146, c. 34-35]

C. 119

«J'ai vu un enfant de quatre ans: il dirigeait un attelage de boeufs, au travers d'un champ stérile. Boeufs squelettiques, sillons sans rigueur, laboureur sans joie. Un enfant près des boeufs, et son père cloué à la charrue ! La forêt alentour n'était que splendeurs. Des flamboyants à l'orée, comme des sentinelles ! Des pommes d'eau près d'une source, pour saouler l'herbe de cris jaunes. Oui, la forêt vire très vite

dans ses couleurs ! Le ciel, si loin, semblait de glace : un miroir, une couche aride ! [...] Et pourtant le soleil déclinait vers le soir, tout doux, comme une fille près de son amant ! J'ai vu cela : une richesse impitoyable sur toutes choses, et la rivière, la Lézarde, qui menait de roche en roche son concert jaune» [146, c. 29]

C. 119-120

«J'ai entendu la Lézarde: elle criait (avec des boues et des poutres par tout son travers) une chanson chaotique et sauvage. Sûr, la Lézarde criait à la vie» [146, c. 29]

C. 120

«la chaleur, toute la chaleur» [146, c. 226]

«Fais-le comme une rivière. Lent. Comme la Lézarde. Avec des bonds et des détours, des pauses, des coulées, tu ramasses la terre peu à peu. [...] Comme une rivière avec ses secrets, et tu tombes dans la mer tranquille... [...] Fais-le comme un poème [...]» [146, c. 226]

«Le temps est venu de n'avoir plus peur. Ils nous ont enfermés dans la mer comme des rats dans un cagibi. Mais nous avons fécondé le cagibi, avec notre sueur et notre sang. [...] La misère est un vieux camarade. La question est claire comme de l'eau de roche. [...] Accepterons-nous longtemps encore d'assister à ce spectacle de leur indignité doublé du spectacle de leur impunité ? Tous, soyons les militants de notre foi» [146, c. 133]

C. 120-121

«Ne craignons pas de nous tenir sur le rivage, face au large, et de peser notre histoire. Nous venons de l'autre côté de la mer, rappelle-toi. Cherchons sous la surface, allons au fond !» [146, c. 31]

C. 121

«Oui, la mer qui bout et les îles qui sont l'écume de la mer. La terre qui est [...] une naissance. Un cri d'abord noué, obscur, et qui bientôt s'éclaire et sème. J'ai entendu cette parole, et elle était en moi fichée : c'était une racine. J'ai connu Mathieu et Thaël, et tous leurs amis : et ils furent mes frères, ils furent mes tuteurs dans la montée vers le monde et la vérité. J'ai connu Valérie, et voici, il y a en moi

cette racine [...]. Quand le souvenir sera [...] éparpillé en mots [...] : alors le lieu pour moi aura paru, [...] tout cela paraîtra sur la grève du vaste monde, comme un feuillage qui sur sa sève tire doucement ; comme un banyan qui entoure la mer selon le voeu multiple de ses branches» [146, c. 205-206]

«Et à mesure que l'ombre descendait sur la mer, elle voyait de plus en plus distinct le trait d'écume, comme une racine étalée, mais une racine dont la voix trouait aussi l'espace jusqu'à elle» [146, c. 207]

C. 121-122

«Ils continuèrent lentement, sans s'être concertés, vers la mer. C'était leur veillée, leur dernier temps incertain avant la vie de chaque jour. Ils ne furent plus qu'un seul corps dans la nuit de la mer. Ils oublièrent tout le chemin, toute la longue impatience, toute la complexe fureur. Ils furent tour à tour un voilier [...], une marée de forces, un tremblement de bonheurs. Ils vécurent mille ans sur cette plage, depuis le premier geste d'amour jusqu'à l'acte implacable de justice. Ils virent les pays de papa Longoué, et ils connurent les brasiers au fond de la grotte où l'instinct se réfugie [...], ils coulèrent dans le temps qui jusqu'à eux menait sa rivière sans crue, ils furent sur l'océan, ils furent dans la révolte, ils connurent le goût des fruits de la forêt marronne, ils revinrent ensemble dans le présent presque éclairci, presque adouci [...]» [146, c. 208-209]

C. 122

«Ils se levèrent; mais au moment de partir la mer les retenait encore. Ils écoutèrent le fragile murmure. Ils sondèrent la noire couche, ça et là traversée d'éclairs bleus et verts, parfois striée d'éblouissements blancs. Thaël voulut marcher dans les vagues. Valérie courait, elle était le flot de la terre, elle baignait la terre» [146, c. 209]

C. 123

«- La mer des Caraïbes! La mer des Caraïbes... Tu ne trouves pas que c'est trop long ? Il faudrait un nom plus saisissant...

- Mais c'est plus juste ! Ils ont été massacrés... Qu'au moins la mer garde leur souvenir...

- Alors, dit Thaël, qu'elle garde aussi notre mémoire [...]» [146, c. 209]

«[...] peut-être enfin comme cette terre et cette roche s'ouvre-t-elle [Mycéa] à la déchirante passion des mers, à l'appel de ces deux mers (une furie, un plaisir) qui de chaque côté tirent; qui sollicitent le pays, l'accablent ou le caressent, voulant en cette furie le ravir vers le large ou au contraire par ce plaisir et cette caresse l'amuser, l'endormir, afin de le couvrir moitement, à demeure, sans ouverture. Et peut-être Mycéa [...], perçoit-elle la succion acharnée de l'océan, sa rage d'attirer, d'emporter et qui, en effet, emporterait tout (les mornes, les labours noirs, et l'odeur brune du bois d'Inde, les chiens gris sombre) si de l'autre côté la mer tranquille ne retenait par tous les subterfuges de la séduction. Et le pays est un équilibre entre ces deux forces, une patience entre les rochers noirs et furieux de l'océan (à l'est) et les plages douces et bruissantes de la mer (à l'ouest), une droiture qui, livrée à elle-même en elle-même trouve sa vaillance et sa raison, méconnaissant la lutte dont elle est l'enjeu» [146, c. 61]

C. 123-124

«Un matin, ils allèrent enfin à la rencontre de la mer. Si proche ; on l'oubliait ; mais sa pensée en secret se maintenait, nourrissait l'être. Puis, brusquement, sans raison sûre, le vœu s'impose ; il faut la voir, il faut marcher vers elle [...]. Juste au moment de sombrer, vous verrez, nous agripperons le monde. C'est la mer : on coule, et soudain on est à flot. Pourquoi ? Parce qu'on ne s'est pas laissé faire!» [146, c. 44]

C. 124

«Mais Thaël pense à l'autre versant de terres, à l'océan qui inlassable frappe, à la ténèbre des roches gardiennes de houles! Il préférerait l'océan pour ce travail. Le rugissement conviendrait ici. La nuit aussi, qui est refuge et volonté. Le sable est trop limpide, c'est comme une trahison. Il faudrait ici le corps tourmenté des falaises. Mer, mer, pourquoi m'as-tu choisi ? Ta douceur me dénonce, ton repos m'accuse» [146, c. 145]

«Le fleuve a joué, c'est au tour de la mer. La Lézarde. La mer. Une histoire inévitable» [146, c. 145]

«[...] la mer qui dans sa balance prend la vie de l'un et la mort de l'autre» [146, c. 146]

«[...] la mer livre combat. Il n'y a plus que l'écume, dans un grand noeud de bruit et de clameurs. [...] Et la seconde [...] pénètre la chair de la mer défiée» [146, c. 147]

«[...] la rivière oppose à la barre sa puissance souterraine. [...] ... la mer a vaincu Garin. [...] L'eau de mer brûle, oui, elle brûle. [...] ... la mer est en lui, pesante, bruissante [...]» [146, c. 147]

C. 125

«Ainsi découvrirent-ils la longue avenue qui mène à la ville. Et Mathieu s'était présenté avec un geste large dans la direction des maisons, comme s'il avait voulu signifier que *cela* s'appelait Mathieu (non Lambrienne), ou que lui (Mathieu) résumait par son nom toute la réalité éclosée là-bas, sur l'ardeur des toits rouges ; comme s'il avait voulu, une fois pour toutes, affirmer qu'il n'était point là par hasard [...]» [146, c. 16]

«enraciné dans cette terre» [146, c. 19]

«plein d'ivresse» [146, c. 15]

«d'une épuisante splendeur» [146, c. 14]

C. 126

«[...] tout homme est créé pour dire la vérité de sa terre [...], avec des mots, [...] avec du sang, [...] qui est de vivre avec la terre, patiemment, et de la conquérir comme une amante» [146, c. 107]

C. 126-127

«A mesure que les champs labourés se couvrent de cannes (toujours de cannes), l'homme affamé se souvient d'une plus haute faim, parmi des terres stériles ou profondes, qui lui parlaient. A mesure que les cannes poussent (jusqu'à dépasser la tête d'un homme) le travailleur frustré regarde ses enfants au ventre lourd, nourris de fruits à pain (mais de fruits verts) et pense, tout au fond, à une plus haute misère, dans des forêts lointaines, révolues. [...] Mais à mesure que les cannes mûrissent, quand les enfants n'y tenant plus s'échappent à la tombée du jour, loin

de la case, et vont chaparder un bon bout, au risque de se faire attraper et cravacher par un commandeur (ou, pire, un gèreux à cheval), et ils sucent le bâton de mort, plus sucré déjà que le café du matin, et ils s'arrachent les lèvres sur l'écorce, et ils s'engourdissent les mâchoires, trompant ainsi la faim, oui, à mesure que les cannes inexorablement mûrissent, le maudit des récoltes sempiternelles doucement s'en va dans une révélation recommencée, dans une récolte nouvelle et séculaire, et sans le savoir, debout là contre la tôle de la cabane, il entre dans la vérité de son soleil» [146, c. 52-53]

C. 127

«Elle n'a pas de racines – qui est-elle? – mais elle a plongé dans notre source, elle a remonté le temps, et connu cette puissance originelle. Je sais qu'elle pleure sur moi : j'ai oublié le noir pouvoir. Et qui sommes-nous, et quoi, si nous ne le disons pas, ici, à la face des mornes ? Voici ce qui m'attache à elle : un silence qui se hait, le muet tumulte» [146, c. 42-43]

«Faut-il que cette terre bondisse maintenant sur l'écume de ses mers, et se clame ?» [146, c. 205]

«Histoire de la terre qui s'éveille [...]. Voici la fécondation mystérieuse, la douleur nue. Mais peut-on nommer la terre, avant que l'homme qui l'habite se soit levé ?...» [146, c. 20]

«La terre qui apprenait la violence nouvelle du monde, après tant de violences oubliées; et elle criait...» [146, c. 22]

«J'aime la terre pesante. Oui. J'aime ce goût de fadeur qu'elle a sur la peau. Je suis sombre comme la terre, et misérable, et comme elle fabuleux. Mais je suis aveugle. Je ne vois pas la sève couler dans les entrailles de la terre. Je suis sourd, et les mots n'ont pas connu le toucher de la roche, l'amour de la terre noire. Pourtant je suis assis au plein de ce bouillonnement, je crie dans cette naissance. Et nul ne m'entend. Je veux dire cette naissance et ensemble cela qui naît. Je veux conclure, signaler» [146, c. 43]

C. 128

«avait poussé tout seul comme un arbre de la montagne» [146, c. 187]

«un arbre misérable mais tenace qu'un vent peu à peu bouleverse» [146, c. 140]

«un arbre qui tente d'usurper toute la fécondité de la Lézarde, ou au moins de salir quelque chose, la rivière, les champs, les hommes» [146, c. 98]

«Les arbres, les oiseaux et les fleurs, et tout le délire de couleurs lâché sur cette terre, semblaient s'ouvrir autour de lui. Cette grâce qui habite tout paysage, qui en celui-ci vaguait prisonnière de la seule immuable chaleur, sur le point d'éclorre offrait ses prémices...» [146, c. 39]

«Elle était là, pourtant je n'ai pas bougé. Elle criait, et je suis demeuré silencieux. Elle appelait, et je n'ai point répondu. La houle de ses mots, autour de moi, comme une clairière dans ma forêt. Ses arbres clairs parmi mes arbres noirs !...» [146, c. 42]

«Devant l'homme, l'allée de pierres continue vers l'argile du sentier ; un flamboyant à cette place élève sa masse rouge [...], le lieu où les rêves épars dans l'air se sont enfin rencontrés» [146, c. 13]

«Il lui sembla voir, comme du haut du manguier qui domine la maison, l'échiquier sans ordre des tôles où le soleil joue chaque jour sa partie solitaire et jamais gagnée» [146, c. 13]

«Plus bas encore [...] il aperçut bientôt [...], la masse du prunier qui, à cette place, marque de jaune (c'est un prunier moubin) la limite extrême du connu [...]» [146, c. 13]

C. 129

«Entre la ville et les hauteurs, voici la route, gardée par le terrible fromager» [146, c. 33]

«"C'est mon pays et je ne le connais pas, c'est ma terre, et voilà, je découvre cette usine ; incroyable, je n'en ai jamais vu", et il flairait l'air, apprenant ce parfum tenace de la mort. [...] Et Thaël, comparant cette monotonie, ce pont plat, et l'usine, aux détours de sa première route, aux trois arbres qui en avaient marqué les étapes (flamboyant, prunier moubin, fromager : l'arbre de gloire, l'arbre des misères, l'arbre des contes – rouge, jaune pâle, gris lointain), confrontant cette banalité présente et la splendeur du souvenir, Thaël pensa qu'à la fin il avait quitté

la légende, qu'il était entré, oui, dans les espaces ingrats du quotidien, qu'il allait apprendre non pas la démesure de la souffrance, mais enfin la rigueur des misères communes» [146, c. 74]

C. 129-130

«Le long des sables, les cocotiers brûlés par le soleil – quand on connaît la force terrible de leurs racines, [...] ce moment d'éternel équilibre entre ce qui demeure et ce qui déjà s'en va. Avec eux la terre s'ouvre vers le large ; par eux la mer décide du visage de la terre. Lieu de reniement et d'acceptation, cette couronne d'arbres est dépositaire de l'essentiel, enseigne la mesure pesante en même temps qu'elle suscite l'audace irréfléchie» [146, c. 45]

C. 131

«Thaël quitta sa maison, et le soleil baignait déjà la rosée mariée aux points de rouille du toit. Première chaleur du premier jour ! Devant l'homme, l'allée de pierres continue vers l'argile du sentier ; un flamboyant à cette place élève sa masse rouge, c'est comme l'argile de l'espace, le lieu où les rêves épars dans l'air se sont enfin rencontrés. Thaël marcha loin de l'allée, s'arracha de la splendeur de l'arbre. Résolument il enfonça dans la boue, et accompagna le soleil. Mais il s'arrêta, et d'en bas fit comme un signe de connivence et d'adieu. [...] Alors il connut le frisson de ceux qui pleurent doucement un bonheur enfui» [146, c. 13]

«Or tout se défait en Thaël, à mesure qu'il descend. Il accède à la conscience [...]» [146, c. 14]

C. 132

«Lorsqu'il s'immobilisa, dans le prolongement de la main apparut – comme un enfantement de la vitesse et du vertige [...] – Mathieu» [146, c. 15]

«[...] pour être venu au-devant de l'invité, au jour et à l'heure marqués» [146, c. 16]

C. 133

«vers le ciel ébloui» [146, c. 17]

«initiation» [146, c. 118-119]

«il avait quitté la légende» [146, c. 74]

«Et qui le tue, ce chien ? Nous, nous tous ! Crois-tu à la damnation, au sang qui retombe sur la tête ? Nous le tuons, nous tous. Parce qu'il le faut» [146, c. 48]

«Nous ne l'avons pas appelé. Il est venu» [146, c. 111]

«la passion» [146, c. 194]

«comme un initié qui se prépare pour les cérémonies» [146, c. 98]

«bénit le jour» [146, c. 99]

«neuf d'une sorte de dignité ; on dirait que ses crimes passés, ses trahisons, son ignorance sont lavés, acquittés, effacés par l'eau qui descend» [146, c. 113]

C. 134

«Les cathédrales souveraines de la nuit et de la terre s'ouvrent devant la jeune fille aveugle, elle monte par la nef de mystères, entre les lourds manguiers, la profusion des voûtes grimpantes, le hourvari du vent (qui est comme une architecture plus subtile), vers l'autel du matin. [...] Elle est seule entre les piliers d'où le ciel tombe comme une draperie sans fin. [...] La grande communion a pris fin, les cathédrales ont disparu. Voici le temps de la souffrance qui illumine» [146, c. 60-61]

«revient à son royaume» [146, c. 53]

«La lumière nouvelle qui se répand sur les mains du monde» [146, c. 54]

«Ce peuple, si étroit dans ses îles, si abandonné, terré sous le manteau de mépris et d'oubli, il est venu au monde» [146, c. 224]

«Voilà, nous sommes en septembre 1945, le 14, un peuple neuf et attentif» [146, c. 225]

«L'histoire de notre peuple est à faire [...] , et ainsi nous nous connaissons» [146, c. 83]

C. 135

«Les hommes esclaves qu'on a tués, mutilés, affamés. Les hommes qu'on parque, qu'on abrutit. Tout un pays rejeté dans la nuit, depuis des siècles» [146, c. 204]

«non-histoire» [147, c. 224]

«le raturage de la mémoire collective» [147, c. 224]

«Il ne suffisait peut-être pas de savoir, qu'il fallait peut-être crier aussi cette science» [146, c. 207]

«L'homme sait que le premier travail est de lever la tête, il la lève ; de réclamer son pain, il le réclame» [146, c. 53-54]

C. 135-136

«[...] après la dure lutte quotidienne, c'est la lumière nouvelle qui se répand sur les mains du monde. C'est l'oeil qui réapprend, c'est la voix qui soudain lève, c'est un vent, et les humains étonnés se redressent, hument longtemps et disent : "Sentez ce vent, entendez cette voix. " [...] C'est la chaleur et le soleil [...]. C'est une ville, un atome de terre, avec tout son entour de cannes, de marais, de mer lointaine, de boues proches. Et la Lézarde, qu'on ne peut oublier, car elle déborde souvent» [146, c. 54-55]

C. 136

«Et il avait dérangé l'ordre solennel des légendes, il avait troublé le puissant sommeil des Esprits, il avait voulu remonter jusqu'aux sources, jusqu'à la fontaine noire où tout un peuple accoutumé aux dieux avait festoyé dans la nuit. Maintenant il était là, seul survivant du festin, parmi ses frères oublieux, lui, avec tant de fureurs nouvelles, qui lui équarrissaient l'âme !» [146, c. 40]

«le nouveau domaine de la dignité» [146, c. 19]

C. 136-137

«[...] quand on vole à un peuple son âme, qu'on veut l'empêcher d'être lui-même, qu'on veut le faire comme il ne l'est pas. Alors, il faut qu'il lutte pour ça [...]» [146, c. 228]

C. 137

«manteau du corps secret, dernier refuge de la solitude tout unie, que la passion n'éclaire ni n'embrume» [146, c. 14]

«les vieilles légendes» [146, c. 25]

«ces histoires d'un autre âge» [146, c. 159]

«signifiantes, et caduques» [146, c. 63]

«[...] il sourit à la ville. Lambrienne l'attendait» [146, c. 16]

C. 138

«la splendeur» [146, c. 74]

«les espaces ingrats du quotidien» [146, c. 74]

«apprendre [...] la rigueur des misères communes» [146, c. 74]

«cette gésine de son peuple» [146, c. 183]

«Ne soyons pas romantiques [...]. Oublions ces légendes d'un autre âge, tout a croulé dans les siècles [...]» [146, c. 94-95]

«Thaël, Mathieu, Garin: [...] non pas hommes seulement, mais destins poussés à l'extrême du pays et tenus en exemple» [146, c. 108]

«le réel s'imposait d'une nouvelle façon» [146, c. 218]

«un autre travail» [146, c. 95]

«[...] dénombrer les plaies. Avec patience et ténacité» [146, c. 218]

«Voyons nos blessures, voyons nos maladies» [146, c. 225]

C. 139

«Et aucun de nous ne connaît ce qui s'est passé dans le pays là-bas au-delà des eaux, la mer a roulé sur nous tous [...]. Nous appelons cela le passé. Cette suite sans fond d'oublis avec de loin en loin l'éclair d'un rien dans notre néant [...]» [149, c. 68]

«chanter l'histoire: impénétrable incomprise» [147, c. 20]

C. 139-140

«Je dédie ce livre à la mémoire d'Albert Béville, 1917-1962. Nous parlions de la Maison des Esclaves ; nous évoquions les bois sculptés grâce à quoi on repérait les marrons ; il me montra les fers qu'on leur attachait aux chevilles. Mais il regardait aussi vers l'avenir [...]. Son nom et son exemple sont pour moi inséparables de la quête que nous y menons» [149, c. 9].

C. 140-141

«Comme ils se dirigeaient [...], les deux officiers, [...] vers le poste de commandement où le maître de bord offrait à boire en l'honneur de l'heureux arrivage, à ce moment précis éclatèrent le tumulte, l'incroyable désordre dans le lot, qui d'abord firent croire à une mutinerie (en sorte que Senglis exhiba soudain un pistolet tandis que le second se précipitait vers la chambre d'armes) et dont on vit tout aussitôt qu'ils n'annonçaient pas une révolte, [...] mais, pour stupéfiant que

cela pût paraître, une rixe parmi les nègres, autant dire un règlement de comptes» [149, c. 29].

C. 141

« - Je ne comprends pas, murmura Duchêne. Non. Comment peuvent-ils avoir la force de se battre ? Comment donc ? Et le désir ? Pour quel motif ? Quelle raison ? - Il n'y a pas de raison, chuchota Senglis, vous ne les connaissez pas ! » [149, c. 31]

«Et le capitaine qui n'aurait pas eu peur d'une révolte, surtout dans cette rade, [...] demeura pétrifié devant cette constatation : deux esclaves se battaient, ils roulaient et boulaient parmi leurs compagnons. Or ceux-ci ne s'écartaient pas, et tombant parfois sous le choc de l'un ou de l'autre, se redressaient sans un murmure, sans un cri ; comme s'ils n'avaient pas été bousculés par ces deux-là mais par un accident fortuit qui ne valait pas d'être pris en considération, ou plutôt par une puissance, tellement dangereuse qu'il était préférable de la subir sans essayer de l'expliquer, à plus forte raison de s'y opposer [...] » [149, c. 30]

«Le nègre bavant et écumant était à grand-peine retenu sous des cordes et des chaînes par deux marins placides. La Roche le regarda longuement ; l'esclave soutint ce regard. Le colon lui saisit la tête et le fit basculer devant lui. On vit seulement la nuque ensanglantée, le dos lacéré, maintenus sous la botte » [149, c. 31]

C. 142

«Celui-ci se releva, face à l'homme qui était déjà son maître. Il regarda autour de lui, prit une aspiration profonde, leva le bras et sourit presque : comme s'il prenait son parti de l'histoire, avec un air de dire qu'il remettait à plus tard les règlements, après quoi il traça dans l'air un signe de menace contre le colon, d'un geste rapide et semi rituel. Puis il se tint droit, immobile et lointain sous la pluie de juillet qui semblait non pas le mouiller mais surgir de son corps noir et nu, comme une rosée secrète » [149, c. 32]

«La rage les jeta au-devant de Béluse et de Longoué, lesquels furent assaillis de deux grappes humaines, suspendues à leurs corps noirs comme deux essaims de larves. Mais il n'y avait pas encore de Béluse ni de Longoué, du moins pas sous

cette appellation toute nouvelle : il n'y avait que ces deux lutteurs, emportés d'un bord à l'autre. [...] Il fallut près de cinq minutes pour les mater, sanglants, les enchaîner» [149, c. 30]

«Et ainsi se termina la première bataille, qui fut la plus courte. Sèche et ardente comme un vaillant charbon de bois. La première bataille silencieuse» [149, c. 33]

«[...] les Béluse avaient toujours suivi les Longoué au long du temps, comme pour les rattraper. [...] ... comme si ces Béluse depuis le jour de l'arrivage, après la longue agonie sur la mer, avaient voulu éteindre, en l'égalant, l'indomptable violence des Longoué» [149, c. 19-20]

C. 143

«[...] les Béluse et les Longoué s'étaient en quelque sorte ralliés dans un même vent, avec une furie d'abord venue des Longoué, une force, mais qui s'était enracinée dans l'incroyable patience Béluse» [149, c. 21]

«Pourtant je la sens, pensait papa Longoué. Depuis si longtemps. Depuis le premier bateau, quand ce commerce n'était encore qu'une aventure dont nul ne savait si les profits seraient convenables, jusqu'à la *Rose-Marie*, à l'époque où c'était devenu une affaire fructueuse, oui, jusqu'à ce matin qui vit les deux ancêtres débarquer de la *Rose-Marie* pour commencer l'histoire qui est vraiment l'histoire pour moi. Je la sens, cette odeur. Stéfanise ma mère me l'a enseignée, elle la tenait de son homme. Apostrophe qui la tenait de Melchior qui la tenait de Longoué lui-même le premier monté sur le pont du négrier...» [149, c. 27-28]

C. 145

«Pas une paille ne bougeait sur le toit de la case. Celle-ci était comme un bloc de boue et d'herbes figé au milieu du terre-plein – sur cet emplacement dont les eaux avaient creusé la surface de lames hérissées [...], tellement les rigoles avaient dressé la terre sur leurs bords et tellement la sécheresse avait ensuite durci ces crêtes coupantes – oui, une masse calcinée mais qui par un prodige de chaleur bruissait dans le matin comme un arbre obscur. Et alentour (quand l'un des deux personnages en présence se tournait vers les fougères et les bambous qui cernaient l'endroit et qu'il tâchait de prendre le vent, de surprendre le secret de cette richesse

[...]) on pouvait respirer les éclats d'un parfum si brûlant et si tenace qu'il semblait vraiment jaillir de la case crépitante, comme si ces éclats fusaient d'un brasier dont la case eût figuré le coeur roide et palpitant» [149, c. 14]

C. 146

«[...] regardaient le feu devant eux, les trois pierres noircies, le charbon de bois sous sa cendre, les braises à vif, les soudaines bouffées de fumée quand le vent, tellement léger et insensible, arrivait enfin par le treillis des bambous. Et seule l'immobilité de toutes choses – la clairière, la terre labourée mais sèche et ardente, la case, le feu devant la case, les deux statues accroupies près du feu – donnait par contraste une apparence de vitesse à la fumée paresseuse dans l'air. Et le pétilllement même du charbon ne semblait qu'un écho affaibli, un reflet intime et frissonnant du grand cri du soleil, lequel à cette heure flambait déjà haut dans le ciel» [149, c. 15]

«[...] quand l'un des deux personnages en présence se tournait vers les fougères et les bambous qui cernaient l'endroit et qu'il tâchait de prendre le vent, de surprendre le secret de cette richesse [...]»[149, c. 14]

C. 146-147

«Et ils regardaient aussitôt vers la terre, devant eux striée de ces lames parallèles que le vent avait régulièrement inclinés vers la porte en bois de caisse, ils contemplaient seulement la terre rouge, peut-être craignant de se trouver distraits de leur propos par tout ce bouleversement végétal autour d'eux. Attachés, plus qu'ils n'eussent voulu l'avouer, à leur muette recherche, ils redoutaient surtout l'irréremédiable puissance des mots dits à haute voix, – s'en remettant pour le reste à leur commune ruminantion des choses denses et obscures du passé» [149, c. 15]

C. 147

«Tout ce vent, dit papa Longoué, tout ce vent qui va pour monter, tu ne peux rien, tu attends qu'il monte jusqu'à tes mains, et puis la bouche, les yeux, la tête. Comme si un homme n'était que pour attendre le vent, pour se noyer [...], pour se noyer une bonne fois dans tout ce vent comme la mer sans fin...» [149, c. 13]

«Le vent commençait à pousser sur l'emplacement. Mathieu le sentait doux sur ses jambes [...]. Mais il poussait, ce vent, déboulé par sa propre force dans le goulet devant les arbres, il poussait dur : une mauvaise herbe qui bientôt prendrait appui sur la poitrine des deux hommes. C'était une eau qui montait dans la cuve de chaleur, jusqu'à vouloir noyer le soleil» [149, c. 21]

C. 148

«[...] derrière la première rangée de bambous ténébreux et silencieux, les mille brisures des fougères [...], et plus loin encore la netteté tragique de la plaine apparue entre les trous du feuillage» [149, c. 14]

«Vraiment, ce vent montait. Les braises du feu s'avivaient en poussées rythmées mais qui s'éteindraient bientôt, consumées dans la violence de l'air. Le chaudron semblait vaciller sur les trois pierres noires. La terre elle-même bougeait : on eût dit que les lames d'argile tanguaient vers la case. Le vent [...] montait avec régularité.

- Ce vent-là, dit Longoué. Oui ! Ce vent-là ! C'est ça que tu demandes !» [149, c. 23]

C. 149

«Là le fugitif avait su qu'en atteignant le morne il serait sauvé. Il écouta les chiens, sans arrêter de courir ; tâchant d'évaluer au bruit la distance qui le séparait des chasseurs. Il lui semblait que les échos venaient de cette brousse devant lui autant que de la campagne derrière. Il ne pouvait être sûr de son calcul, la seule certitude était que les chiens gagnaient du terrain. L'air était trop libre, la nuit trop claire. Pas assez d'eau. Les traces. Les hautes herbes, meilleur que le sentier» [149, c. 49]

C. 149-150

«La pente était si raide, les souches si rapprochées qu'il s'accrochait parfois à la branche [...]. Un acacia lui laboura la peau. Sans s'arrêter, il ramena le bras et suçait la blessure, haletant, étouffant à moitié. Le sang et la sueur mêlés lui rafraîchirent les lèvres, en même temps qu'il sentait la lointaine douleur (comme s'il avait souffert cette blessure dans un monde antérieur) et, par-dessus, le picotement de la

sueur dans la plaie. Mais il savait déjà [...] qu'il avait gagné, contre les chiens. Il ne fallait plus que monter toute la nuit dans cette forêt» [149, c. 50]

C. 150

«Et il sentit le vent : non pas autour de lui ni sur tout le corps indistinctement, mais qui suivait comme une rivière les sillons des coups de fouet. Comme si ce vent remontait un chemin à travers son dos, empruntant toutes les goulées à la fois, chaque travée sanglante, chaque route ouverte dans la peau. [...] Il ne fut plus qu'un seul cri de rage et de faiblesse dans l'épaisseur feutrée du morne, avec au loin les abois désespérés des chiens. Il comprit très vite que le vent ne montait pas en tourbillon mais vague après vague, inlassable. Il se coucha sur le ventre. Il se coucha, pour ne pas souffrir la brûlure du vent chaud dans la chair à vif. [...] ... et toute la nuit, la première, il allait monter, flamber à partir de ce corps déchiré, avant de retomber brusquement sur la plaine pour recommencer son ascension [...]» [149, c. 51]

«implacable splendeur du ciel, de la terre, des humbles choses» [149, c. 15]

«Le vent le vent ô le vent. Il avait atteint le toit de la case, quittant la scène plate ; il faisait maintenant fleurir les pailles. La case était une torche plantée dans la sécheresse, dont le vent était à la fois l'âme et l'invisible porteur. Ou plutôt c'était ô le vent un cavalier sans limites labourant les flancs du toit. Et la torche n'éclairait pas – si ce n'est que le vent semblait se moquer des deux hommes traqués au sol par l'incertitude, par l'oubli, par la mémoire elle-même quand elle ne répondait plus à l'espoir ; – si ce n'est que le vent paraissait vouloir tout brouiller, tout confondre dans son emportement vers le ciel» [149, c. 43-44]

C. 151

«La *Rose-Marie*. Elle était attendue avec impatience; on manquait de bras dans le pays. Il avait fallu toute la science du maître de bord pour que parviennent à *bon port* les deux tiers des esclaves embarqués. La maladie, la vermine, le suicide, les révoltes et les exécutions avaient ponctué la traversée de cadavres. Mais les deux tiers, ça faisait une excellente moyenne. Et le capitaine avait échappé aux navires anglais. Un marin remarquable» [149, c. 24]

C. 151-152

«La pluie lavait les bois, les toiles, les cordages; elle soulignait encore la tache noire qui marquait l'emplacement de la tôle. On voyait les striures de bois noirci, gonflées par l'eau, là où la tôle chauffée avait été dressée, près du brasero. Et on voyait encore les traces épaisses de sang, autour de la tôle. Car la tôle servait à faire danser [...] les insoumis qui avaient refusé de marcher pendant la demi-heure hygiénique, sur le pont. Et la tôle elle-même était là, tordue, bossue, noircie, sanglante, et l'eau de pluie battant contre elle avec un crépitement allègre ne pouvait laver la lourde suie de sang et de rouille brûlés qui s'y était agglomérée» [149, c. 24]

C. 152

«A la proue, roulée comme un serpent gavé de proies gisait la corde. [...] Et la corde, chacun des misérables de la cale, quand ils surgissaient dans l'aveuglante clarté, après les premiers moments de ciel cru, [...] ne pouvait s'empêcher de la regarder longuement, et parfois avec une volontaire, pesante concentration. Plus que la tôle, la corde avait mesuré la largeur de l'océan, lâchant à chaque fois ou presque, au fond des abîmes, son poids de viande noire...» [149, c. 24]

C. 153

«La pluie lavait, apprêtait pour la vente, absolvait. Dans la cale cependant l'odeur s'épaississait. L'eau charriait des pourritures, des excréments, des cadavres de rats. La *Rose-Marie*, à la fin lavée de ses vomissures, était vraiment comme une rose, mais qui tire sa sève d'un vivant fumier» [149, c. 25]

«Il était dix heures. Parce que l'heure importe dans cette cérémonie de l'arrivage par quoi s'ouvrait l'existence nouvelle. Non pas l'existence, ho ! mais la mort, sans espérance. Et pourtant l'espérance est à la fin venue» [149, c. 25]

C. 153-154

«Parce que les heures, après la longue nuit de cale, étaient quand même un ornement, un luxe inouï pour ceux qui sans fin avaient respiré la mort, au fond de l'indistincte marée des vagues. Parce que les heures, de simplement passer dans le ciel flambant, ouvraient peut-être une trouée vers quelque chose, une autre chose,

qui ne serait pas, qui ne serait plus la poutre basse et pourrie d'une cale» [149, c. 25]

C. 154

«Ils remontèrent donc des profondeurs de cette cale. Quand ils titubaient sur le pont, chacun attaché au précédent par les chaînes de fer, on leur versait dessus un grand seau d'eau. Un marin leur frottait le corps au moyen d'un balai à long manche, raclant les plaies, arrachant des lambeaux de ce qui n'était déjà que bribes de toiles souillées. Un grand coup d'eau sous l'eau de la pluie, comme un baptême pour la vie nouvelle. Les hommes d'équipage se moquaient de ces gribouilles noirs et déments, deux fois trempés, par l'eau de mer et l'eau du ciel. La *Rose-Marie* épouillait son fumier» [149, c. 26]

«Présage de vente [...] quand il pleut à l'arrivage!... C'est toute une moitié de la lessive et du récurage ! Belle journée. Les hommes sont contents, la *Rose* est propre !...» [149, c. 27]

C. 154-155

«Bientôt le pont fut encombré de cette troupe silencieuse et qui ne regardait même pas vers la côte, quoique celle-ci marquât sans aucun doute la fin du voyage. Les mâles, les femelles et les rejetons, serrés l'un contre l'autre baissaient la tête vers le pont, oui, comme si ce pont avait été une terre [...] propice [...]» [149, c. 26]

C. 155

«le bateau ainsi débarrassé de ses signes d'enfer» [149, c. 27]

«Il s'établit dès lors une paix profonde sur la *Rose-Marie* [...]. La pluie avait cessé, comme satisfaite d'avoir avec ponctualité rempli son office. L'eau verte et jaune de la rade était agitée de remous de plus en plus violents. La *Rose-Marie* tanguait, balançant ses mâts : c'était le symbole du calme et de la sérénité. Le navire méprisait la violence grandissante des flots, lui qui avait reçu le bain lustral de la pluie» [149, c. 32-33]

«Il y avait toujours cette odeur de vomi, de sang et de mort que même la pluie ne pouvait effacer si vite. Mais le nettoyage avait été bien fait, l'odeur passerait ;

jusqu'au prochain voyage. Jusqu'à la prochaine fadeur de mort qui s'ancrerait dans la rade» [149, c. 27]

C. 156

«Comme ce soleil et cette lune à la fois sur ta tête [...]. Tu aurais cru que c'est un seul feu un seul éclat, tu ne sais pas lequel éclaire l'autre. Si c'est la magie qui te fait comprendre le passé ou si c'est la mémoire la suite logique par-dessus le nuage qui devant toi brillent ?» [149, c. 86]

«Il n'était pas étonnant qu'ils eussent tous dans ce pays oublié la *Rose-Marie*, sans compter la mer qu'elle avait traversée, et le pays d'où elle était venue et où elle avait ramassé sa cargaison de chair. Oui. Tout cela oublié dans chaque jour qui passait, avec chaque jour la main tendue vers les manières d'un autre dont on ne saurait jamais imiter tout à fait le geste ni la voix» [149, c. 36]

C. 157

«le découvreur du pays nouveau» [149, c. 28]

«C'était l'épilogue du grand combat: la délivrance de papiers qui consacraient l'entrée dans l'univers des hommes libres. [...] Les anciens esclaves des Plantations étaient là, y compris les femmes. Mais aussi, majestueux dans leurs haillons, traînant comme une parure de dignité leur boue et leur dénuement, et les seuls d'ailleurs à être armés de coutelas, les marrons. Dans le contexte de loques et de hardes, ils trouvaient moyen d'être à la fois les plus démunis et les plus superbes. [...] Leur particularité (en plus du coutelas) était qu'une fois arrivés près de la table, ils annonçaient d'eux-mêmes leur nom et celui de leurs proches, au contraire de la masse qui eût été généralement bien en peine de proclamer des noms ou d'exciper d'une vie familiale» [149, c. 203-204]

C. 157-158

«Et Mathieu ne remarquait pas qu'à ce moment précis, dans l'emportement de la parole, il avait commencé la chronologie et posé la première borne à partir de laquelle mesurer les siècles. Non pas l'écart de cent années déroulées l'une après l'autre, mais l'espace parcouru et les frontières dans l'espace. Car chaque jour ils affirmaient sans y penser autrement, pour marquer l'irritation ou l'admiration à

l'égard de quelqu'un : « Ce nègre-là, c'est un siècle ! » – mais aucun d'eux n'avait encore dit, la main en visière devant les yeux : « La mer qu'on traverse, c'est un siècle. » Oui, un siècle. Et la côte où tu débarques, aveuglé, sans âme ni voix, est un siècle. Et la forêt, entretenue dans sa force jusqu'à ce jour de ton marronnage, simplement pour qu'elle s'ouvre devant toi et se referme sur toi, elle qui ensuite va lentement dépérir, [...] est un siècle. Et la terre, peu à peu aplatée, dénudée, où celui qui descendait des hauts et celui qui patientait dans les fonds se rencontrèrent pour un même sarclage, est un siècle. Non pas enrubannés dans l'artifice savant d'un tricentenaire, mais noués au sang méconnu, à la souffrance sans voix, à la mort sans écho» [149, c. 309-310]

C. 158

«les changeantes apparences de la terre au long du temps» [149, c. 53]

C. 159

«le noir pouvoir» [146, c. 43]

C. 160

«le petit volume vert, de seize pages ou à peu près, qui rapportait à sa manière l'histoire du pays: *la Découverte, les Pionniers, le Rattachement, la Lutte contre les Anglais, le Bon naturel des natifs, la Mère ou la Grande Patrie*» [149, c. 294]

«tous oublié ensemble» [149, c. 66]

C. 162

«L'histoire est connue, qu'on aille débattre avec ceux qui ont vu le pays dans ce temps-là. C'était de la folie, mais quelle folie ! L'histoire dit que de cette sorte de folie que nous est venue notre présence d'esprit» [146, c. 106]

««J'aime la terre pesante. Oui. J'aime ce goût de fadeur qu'elle a sur la peau. Je suis sombre comme la terre, et misérable, et comme elle fabuleux. Mais je suis aveugle. Je ne vois pas la sève couler dans les entrailles de la terre. Je suis sourd, et les mots n'ont pas connu le toucher de la roche, l'amour de la terre noire. Pourtant [...] je crie dans cette naissance. Et nul ne m'entend. Je veux dire cette naissance et ensemble cela qui naît. Je veux conclure, signaler. Et cela qui naît, qui est moi et

qui me dépasse [...] ne m'entend pas. Folie, folie de l'esprit ! Maintenant, j'irai au soleil» [146, c. 43]

C. 162-163

«Le délire verbal coutumier nous apparaît comme un des signes de cette non-résolution critique des rapports de classes. Il est donc le signe manifeste d'une non-histoire. Mais, parce que cette non-histoire (l'inadéquation de formes sociales et d'un dynamisme social) est notre histoire (notre réalité, imposée par un processus qui n'a pas et n'est pas une dynamique), le délire verbal coutumier apparaît aussi comme l'acte signifiant d'individus [...] souffrant de cette non-détermination. On pourrait ainsi dire qu'un petit-bourgeois martiniquais n'est en fait ni petit-bourgeois (il n'a pas d'objectifs autodéterminés) ni martiniquais (il ne se détermine pas)» [147, c. 633-634]

C. 163

«La menace se précise d'une disparition pure et simple de la collectivité martiniquaise en tant que complexe original – ne laissant en place qu'une collection d'individus dominés, qui n'entretiendraient que cette relation de dépendance à l'autre, ne partageraient ni un mode approprié de relation au monde, ni à plus forte raison une réflexion quelconque sur cette relation» [147, c. 627]

«Il y a toujours dans le monde quelque chose que tu connais et quelque chose que tu ne connais pas. (Pythagore Celat)»; «Parce que la parole a son histoire qu'il faut fouiller longtemps comme un plant d'igname loin au fond de la terre. (Papa Longoué)» [144, c. 9]

C. 164

«Elle roulait les yeux et brusquement elle fixait votre figure ou vos mains, vous ne saviez pas où vous mettre. Quand on lui adressait la parole, elle bougeait la bouche en même temps que vous, comme si elle lisait sur vos lèvres, et d'un seul coup elle souriait en disant quelque chose que personne ne comprenait» [144, c. 13]

C. 164-165

«Les problèmes qui se posent sont ni plus ni moins ceux qu'on rencontre en Métropole. La maladie mentale [...] frappe partout, de la même façon. [...] Un plan

a été établi pour développer la médecine de secteur [...]. C'est là une nouvelle organisation du service des soins, déjà mise en pratique en Métropole, avec des résultats très encourageants. [...] La compétence du personnel est satisfaisante. De nombreux séminaires d'études, organisés autour des spécialistes et des professeurs en provenance de l'Hexagone, permettent une formation continue. [...] Ajoutons – et ce sera la meilleure des conclusions – que notre hôpital psychiatrique nous est envié dans toute la Caraïbe et que certains des gouvernements indépendants du voisinage ont entrepris des démarches auprès de nos services, ainsi qu'au ministère à Paris, en vue d'obtenir ici l'hospitalisation de grands psychotiques qu'ils ne peuvent faire soigner chez eux, étant donné les moyens dont ils disposent» [144, c. 205-206]

C. 165

«Les habitants de ce pays furent transportés d'Afrique dans ce qu'on appelait le Nouveau Monde sur des bateaux négriers où ils mouraient en tas. On n'ose estimer à près de cinquante millions le nombre d'hommes de femmes et d'enfants qui furent ainsi arrachés à la Matrice et coulèrent au fond de l'Océan ou furent échoués comme écume au long des côtes américaines. Le sud-ouest de l'actuelle Guinée pourrait avoir donné le principal de notre peuple. [...] ... toutes choses depuis ce jour du transbord se sont émues [...], la mémoire de tous se serait renforcée ; que les années se suivirent et s'entassèrent tranquilles dans le morne à secrets où chaque peuple garde la trace de sa route. Mais l'amas de nuit pèse et nous couvre. Nous disons que c'est folie. [...] Voilà que le monde avance, si déformé dans nos songes, si vrai dans nos visions» [144, c. 19-20]

C. 165-166

«[...] un temps où toute métamorphose était possible, rien n'étant emboué comme aujourd'hui de ces agaceries de plaisir mort où nous coulons. Et bien plus tard, nous dûmes convenir qu'il nous avait manqué peu de chose pour aller vraiment au vrai, et que ce peu de chose dont nous ne pouvons estimer en quoi, où ni comment il s'était dérobé, nous devinions que Marie Celat dans son écart l'avait réchauffé entre ses mains» [144, c. 146]

C. 166

«Le pays était comme éclairé de ces ardeurs de l'après-guerre. C'était là une occasion de monter vraiment sur les mornes, de sonder le temps qui s'y était amassé, de regarder sur la mer vers ces autres îles dont nous ne supposions même pas comment leurs habitants les peuplaient. Mais nous avons choisi au lieu de cela [...] de courir en imagination, et par consentement de tous, au loin de cette mer et de ses couis de terre» [144, c. 147]

«Marie Celat s'était donc arrêtée au bord de ce gouffre où nous avons jeté tant de roches, dessouchées du temps. Peut-être regarda-t-elle plus loin qu'aucun de nous dans le gouffre» [144, c. 145]

C. 166-167

«Marie Celat courait aux endroits des bords de mer d'où par temps découvert on reconnaissait la Dominique au nord, avec l'accompagnement rugueux des côtes en escarpe et des vagues déchirées, ou Sainte-Lucie au sud, qui semblait se découper sur les sables tranquilles et l'eau verte étalée; elle apostrophait les îles. Répondez, la Dominique. Je vous appelle à conférence. Nous ne connaissons pas les hauteurs sur la mer. On m'a pris yoles [...], on m'a pris le chemin du soleil, ho répondez Jamaïque. Venez à la naissance et appelez dans la danse, Haïti ho Haïti. Et toutes sortes de tirades qu'elle improvisait en actrice inspirée, riant d'elle-même et de ces simagrées. Comprenant toutefois que si elle parlait à ces pays comme à des personnes vivantes, ombrageuses ou bonnes, c'est parce qu'elle était restée si longtemps à venir là se baigner au soleil sans jamais lever les yeux sur l'horizon où les mêmes mornes là-bas se profilaient» [144, c. 181]

C. 167-168

«Il saute sur un pied, il casse la tête en arrière, il crie: *Odono! Odono!* Les voitures klaxonnent, les passants rient sans s'arrêter. L'homme, sorcier de midi, entrevoit par pans. Ce qui remonte non pas à sa mémoire mais au long de son corps disloqué, ce qui le dévore [...], ce n'est certes pas le clair dessin du passé, ni les lieux ni les dates ni les filiations en ordre [...]» [144, c. 19]

C. 168

«Et ils s'étaient secrètement donné, les deux jeunes hommes, le même nom : Odonno ; et ils avaient publiquement reconnu qu'ils étaient frères. Ce que les anciens du peuple avaient accepté avec gravité. Mais la bête soudain de l'envie et de la jalousie avait mordu dans leurs chairs. Sans raison apparente, sans cause connue. [...] Odonno vendit Odonno. Un frère trafiqua son frère pour le déportage : il ne fut pas lui-même épargné» [144, c. 141]

«Donc, il y avait deux frères pour un seul jardin. C'est la situation sans lendemain» [144, c. 57]

C. 168-169

«Et un des frères a monté sur une roche devant la mer, et il a chanté : "Ô poisson-chambre ! [...] Viens prendre l'un, car l'autre a goûté au jardin. Le jardin est tout doux [...] Viens au secours ! [...] La fleur d'aucune heure a laissé son odeur. Ô frère tac tacalic, tu vas voyager tou. La femme du jardin a séparé les deux frères. Le jardin de la femme va rattacher les deux frères." Alors chantant il prend dans sa gueule le frère endormeur aussi bien que la femme enlacée, chantant il porte dans son boyau le frère endormi et la cause trahie. Eh bien bon, quel était ce pays d'où les deux frères sont partis, l'un dans le noir dedans, l'autre sur la bouche en écumes avec la femme près de lui ?» [144, c. 57-58]

C. 169

«Si c'était le trahissant ou le trahi?» [144, c. 141]

«Aa s'était gagné une réputation en forçant l'amitié des vieux Indiens, lesquels considéraient avec combien de mépris ces hommes noirs qui acceptaient l'esclavage. Il leur avait expliqué que la distance d'océan ne permettait pas au plus grand nombre de résister. Il leur montrerait maintenant qu'un petit nombre pouvait se battre. Nous ne connaissons pas les autres hauteurs, nous ne manions pas les pirogues, nous avons laissé nos dieux là-bas. [...] ... je veux me planter dans la terre d'ici» [144, c. 119]

«Les tourmenteurs [...] l'avaient traîné au petit jour, entouré des chiens étrangement silencieux, jusqu'à l'emplacement de ce four, et ils se vantaient que

jamais âme qui vive ne saurait ce qu'il était advenu de lui, qu'on l'oublierait bientôt partout aux alentours ; qu'il n'avait qu'à parler pour abrégé ses souffrances» [144, c. 139]

C. 169-170

«[...] il répondait (si c'est répondre) dans sa langue maternelle, les autres hurlèrent que qu'est-ce que c'était que ce charabia de moricaud, est-ce qu'il ne pouvait pas parler une langue de chrétien, avait-il reçu le saint baptême [...] ils le baptisaient sur le front et la poitrine avec un tison arraché du four. Aa cependant leur disait dans sa langue obstinée qu'il avait mené une guerre dans son pays, une autre sur ce bateau, une autre encore dans la terre d'ici ; qu'il avait toujours gagné ses guerres [...] que les hommes déportés, parce que c'étaient des femmes et des hommes et non des bêtes qu'ils opprimaient ainsi, lèveraient une autre guerre, pour survivre ; que ces gens oublieraient Aa mais que son cri coulerait dans leur poitrine comme un beau flambeau ; [...] que c'était là sa victoire et qu'aucun four dans aucune forêt du monde n'était assez grand ni brûlant pour l'engloutir ni la ravager. Que c'étaient là ses Actes de guerre. Puis il se tut [...]» [144, c. 139-140]

C. 170

«[...] comment soupçonner que le mot Odonno (à peine un mot: un son) pût avoir un sens, cacher quelque allusion à un rare événement? Comment pister, sur tant de houles d'océan, la trace de quelque chose, tas hurlant de viandes à vif, qui se fût appelé Odonno ? Comment repérer, trouver, où, par quel calcul [...]?» [144, c. 19]

«Quand elle restait ainsi prostrée, demandant à chacun: As-tu vu Odonno? – nous étions quelques-uns à deviner qu'elle ne cherchait pas là son dernier-né, mais le premier d'une lignée sans déroulement, venu tout adulte depuis combien de temps dans le pays, et dont la trace s'était perdue hormis pour quelques tourmentés, dont elle était. Il nous apparaissait que ce pays à son tour (les arbres dessouchés, les noms perdus, les voix altérées, les rythmes éteints) s'était en elle accroupi, ensommeillé de ce vide incernable qui lancinait partout [...]. Et un jour elle cria que nous avions depuis toujours tué nos enfants, que les mères les étouffaient à la naissance, que les frères trafiquaient les frères» [144, c. 189]

«non-histoire» [147, c. 224]

C. 171

«[...] elle fut fascinée par Raphaël Targin, lequel perdit sa femme par la faute des deux chiens qu'il gardait chez lui, seul de tous à fréquenter de tels molosses. C'est que Thaël portait un air des bois ; et nous savions que Marie Celat était attirée par les hauts. Elle avouait qu'elle aimait à être perdue dans la nuit et à sentir le noir sur son dos comme une laine» [144, c. 146]

«faiblesse» [144, c. 159]

«[...] produisait en idées ou en mots ce que Mycéa gardait au plus intouchable d'elle-même» [144, c. 159]

C. 172

«Marie Celat et Mathieu Béluse, sans se le dire, allaient ensemble au fond de cet oubli. Mais à mesure qu'ils s'avançaient ils s'écartaient l'un de l'autre. [...] Car ce qu'on devine en idées ou qu'on expose en mots devient tellement étranger à ce qu'on accumule en soi comme roches. Plus Mycéa et Mathieu se trouvaient d'accord, plus ils s'estimaient insoutenables. Marie Celat en particulier ne supportait pas d'entendre "discuter"» [144, c. 159-160]

«Nous n'avons jamais su au juste si Marie Celat et Mathieu Béluse, pour respecter l'idée de papa Longoué, se sont mariés» [144, c. 166]

«[...] fut enlevée par la grand-mère paternelle, qui voulut "assurer son éducation"» [144, c. 166]

«Les enseignants martiniquais ont pu constater (aujourd'hui) une démission généralisée des parents (alors même que toute l'énergie des mères, entre 1850 et 1950, se consacrait, là où c'était possible, à l'«élévation par la connaissance» de leurs enfants ou au moins de l'un d'entre eux qui bénéficiait des sacrifices des autres) : cette démission n'est pas déclenchée comme ailleurs dans le monde par les ravages de la «modernité», elle est le produit généralisé d'un sentiment d'irresponsabilité dans l'organisation de la structure familiale. Nous sommes là en présence d'une société en vérité «syncopée» dans sa formation» [147, c. 169]

C. 173

«Celui-ci était là un matin, le soir on le disait déjà rendu à Paris ou Bordeaux»
[144, c. 166]

«Marie Celat regardait ses enfants et songeait effarée: est-il possible que je sois une mère dénaturée ? Il lui semblait qu'elle ne les aimait pas de toute l'ardeur souhaitable. Par moments ils l'exaspéraient et elle avait envie de les planter là pour partir, pour partir où ? Je n'étais pas taillée pour la maternité» [144, c. 172]

«Possiblement, avait dit Pythagore, que je voudrais un garçon. Ç'avait été une fille. Et Pythagore [...] s'était vu, comme les autres hommes du morne l'auraient ressenti à sa place, pour ainsi dire démuni par l'arrivée de cette fille, première-née. Tout de même, pensa-t-il, et à tout le moins qu'elle élèvera les autres qui viendront par après» [144, c. 21]

C. 174

«[...] on la jette dans le réduit aux odeurs de vomi et de sel de mer où elle croupit le temps de ce qu'il fallait bien appeler le voyage. Et dès ce moment les marins la violèrent, jour après jour et nuit après nuit, ainsi que les deux femmes, l'une contre l'autre. Aucune ne criait» [144, c. 131]

C. 174-175

«Une fleur soutint son corps et sa pensée pendant cette agonie. La dernière fleur qu'elle eût aperçue avant qu'on l'enfourne dans ce bateau [...]. Une volée de feu marquée d'éclairs blancs, qui flotta devant elle [...]» [144, c. 131]

C. 175

«Elle avait su tout de suite qu'elle portait un enfant, et avait commencé de se détester» [144, c. 131]

«[...] elles examinaient avec attention les herbes et les plantes de ce pays, cachant sous les bouts de toile qui leur servaient de vêtement ce qu'elles sélectionnaient et mettaient à sécher, ce qu'elles pilaient avec soin, ce qu'elles faisaient mariner dans une lèche de tafia au creux d'un morceau de chaudron cassé. Porter un enfant ne posait pas problème, aucune des autres ne s'en souciait vraiment ; il suffisait de trouver les herbes qu'il fallait» [144, c. 132]

«La “famille” en Martinique a d’abord été une “antifamille”. Accouplement d’une femme et d’un homme pour le profit d’un maître. C’est la femme qui a murmuré ou crié : “[...] la terre pour être stérile, la terre pour mourir” . C’est la femme qui a ainsi parfois refusé de porter dans ses flancs le profit du maître. L’histoire de l’institution familiale à la Martinique est boutée sur ce refus. Histoire d’un énorme avortement primordial : la parole rentrée dans la gorge, avec le premier cri» [147, c. 166]

C. 176

«[...] pourtant elle ravageait à sa manière son corps. Elle s’offrait de nuit à tous les esclaves du quartier des cases. [...] Dehors les ombres accroupies attendaient que l’ombre précédente fût sortie et couraient toutes courbées vers la porte entrebâillée. [...] C’était là un défilé de vingt ou cinquante par nuit. La femme écrasait ainsi le corps dont elle ne disposait pas» [144, c. 132]

«Le propriétaire attendait la naissance du nouvel esclave, tout ravi de cette augmentation de capital qui n’avait entraîné aucune dépense ni demandé quelque aménagement que ce fût» [144, c. 132-133]

«Au fur que son ventre poussait, les amateurs nocturnes se faisaient rares» [144, c. 133]

«Les bruits couraient, jusqu’aux autres Plantations. Il y avait une femme montée qui n’arrivait pas à se défaire de la Puissance en elle» [144, c. 133]

«La femme essayait maintenant de poser la fleur (grandie devant elle) sur ces arbres nouveaux. Elle s’arrêtait longuement sous une branche, penchant la tête dans tous les sens ; [...]. Elle murmurait des choses douces, dont on percevait de loin la musique, aux plantes et aux souches» [144, c. 133]

«[...] ramènerait la mère des territoires perdus où elle s’était isolée» [144, c. 135]

C. 177

«[...] la femme [...] s’était étendue sur la paille avec le petit tas, dont on ne sait pas comment elle avait coupé le cordon. Elle l’avait allongé, l’essuyant et le caressant. Et les acolytes muets près de la porte jurèrent que malgré cette nuit de quatre heures du matin *ils virent* épouvantés qu’elle étouffait l’enfant, cherchant à

le faire souffrir du moins possible; et les regardant tour à tour comme pour les prendre à témoins ou garants. Ils virent son regard. Elle se tourna bientôt vers la cloison de torchis de la case. Elle cherchait la fleur. Mais toutes couleurs avaient disparu, le rouge de nuit, le bleu à l'odeur forte, le mauve consolant ; la fleur était dorénavant fleur d'aucune heure» [144, c. 136]

«Les amis du propriétaire le plaisantaient sur son peu de clairvoyance [...]. Ils convinrent avec lui que la mère s'était tuée à cause de l'enfant, [...] ils ne pouvaient pour autant méconnaître l'extraordinaire d'un sentiment maternel aussi puissant chez des êtres d'ordinaire si frustes» [144, c. 136-137]

«désespoir de l'esclave» [147, c. 167]