

ISBN 97883-242-1164-7

Zofia Mitosek

Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych

universitas

© Copyright by Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków

TAiWPN UNIVERSITAS

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

www.universitas.com.pl

Zofia Mitosek

Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych

Opowiadać dalej...

Tom ten kontynuuje prace zespołu Antropologia Opowiadania. Ich pierwszym etapem był zbiór *Praktyki opowiadania*. Tym razem zaprosiliśmy do dyskusji kolegów z zagranicy. Wzbogacając tematycznie wyjściowy problem, przywołujemy nowe konteksty, ale też – można mieć nadzieję – wnosimy nowe rozpoznania. W tym, co napiszę teraz, chciałabym uzupełnić ustalenia i rozstrzygnięcia terminologiczne z poprzedniego tomu; wymaga tego nie tylko logika przedmiotu, ale też tytuł, jaki przyjęliśmy w naszych artykułach i spotkaniach. Chodzi o stosunek antropologii do badań porównawczych.

Samą antropologię pojmujemy jako poszukiwanie uniwersaliów, mechanizmów i struktur niezbywalnie związanych z *homo sapiens*, a zatem funkcjonujących od momentu powstania życia społecznego i kultury. Jej nowoczesną wersję przedstawił Claude Lévi-Strauss: „Dąży ona (antropologia – Z.M.) do uzyskania wiedzy, dającej się stosować do całokształtu rozwoju ludzkości od, powiedzmy, małą człokształtnych do współczesnych ras, i zmierza do sformułowania wniosków pozytywnych czy negatywnych, ale prawomocnych dla wszelkich społeczeństw ludzkich od wielkiego współczesnego miasta do najmniejszego plemienia melanezyjskiego”¹. Takim powszechnikiem dla ludzkich społeczeństw jest język. Jednakże już naj-

¹ C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Warszawa 1970, s. 455, rozdział *Miejsce antropologii wśród nauk społecznych i problemy związane z jej nauczaniem*.

wcześniejsze dzieje społeczeństw dowodzą obecności narracji. Antropolog zakłada, że poszukiwane uniwersalia nie mają natury transcendentnej: kształtując poszczególne zachowania i przedstawienia, same są ich wynikiem, wytworem działalności ludzkiej. Nie jest tak, że istnieje jakaś ogólna idea opowiadania, która spełniałaby się w konkretnych praktykach. To zróżnicowane praktyki są pierwotne, a ich powtarzalność i powszechność, stwierdzana poprzez porównanie prowadzi do przypisania im walorów uniwersalnych². Warto jeszcze powtórzyć za Lévi-Straussem, że „Niezależnie od tego, czy antropologia ogłasza się za ‘społeczną’ czy ‘kulturową’, dąży ona zawsze do poznania człowieka całościowego, przy czym ujmuje się go w jednym przypadku wychodząc od jego wytworów, w drugim zaś – wychodząc od jego przedstawień”³.

Te banalne przypomnienia nie są od rzeczy, jako że słowo „antropologia” robi w najnowszej humanistyce niesłychaną karierę. Stanowi niejako magiczne remedium na kłopoty różnych metodologii i różnych sposobów organizacji życia naukowego, na rozproszenie i prowizoryczność ujęć, wielotematyczność i wielopoziomowość dyskursów, sceptycyzm i relatywizm poznawczy, krytykę „wielkich narracji” czyli opowieści szukających uzasadnienia wiedzy w metafizyce. Dzisiaj antropologię pojmuje się jako sumę tego, co kiedyś określano jako socjologię kultury czy sztuki, badanie genezy i funkcji jej wytworów (także wytworów literackich), analizę dyskursu, poetykę historyczną i historię recepcji – zatem jako wiedzę ogniskującą te wszystkie dyscypliny, które sygnalizują dystans wobec immanentnego podejścia do tekstów kultury.

Mówi się także o antropologii literatury, podkreślając związek literaturoznawstwa z tzw. „badaniami kulturowymi”. W najnowszej, zaproponowanej przez Ryszarda Nycza wersji, chodzi o poszukiwania w tekstach literackich znaków kultury i – dialektycznie – w rozmaitych tekstach kultury cech dyskursu literackiego. Nawiązanie do antropologii jest jednak niepewne. Trudno traktować dyskurs literacki jako rzeczywi-

² Por. tamże, s. 445.

³ Tamże, s. 456.

stość niezbywalną dla wszystkich społeczeństw; wiemy dobrze, ile trudności sprawia sama definicja literatury. Natomiast kategoria opowiadania stanowić mogłaby dla takiego projektu dobre *tertium comparationis*: prace nasze dowodzą, że funkcjonuje ona w obydwu zakresach (kultury i literatury), a porównanie rozmaitych praktyk prowadzi nie tylko do lepszego opisu opowiadania jako takiego, ale – przede wszystkim – do wzajemnego oświecenia samych praktyk, w ich niepowtarzalnym konkrecie.

Bo przecież antropologia od konkretów wychodziła. Lévi-Strauss pokazuje kolejne stadia uogólnień: od obserwacji etnograficznej, poprzez porównania i uogólnienia etnologiczne aż do antropologicznej syntezy. Mimo że kognitywiści skłonni są przyznać narracyjności rangę schematu mentalnego, decydującego o rozumieniu i projektowaniu zachowań, antropologia opowiadania nie rezygnuje z analiz szeroko pojętej empirii. Obiektem jej staje się zarówno epos, jak i traktat filozoficzny, tekst literacki, jak i opowieść na użytek psychologa, scenariusz filmowy, reklama, historia z komiksu, utwór dokumentalny, wiadomości prasowe. Ale nie tylko. Ogląd jednego tekstu kultury przez inny, np. produkcji wizualnej przez linearność fabularnego zapisu, narracji historycznej przez figury retoryczne, opowieści literackiej przez polifonię muzyczną wskazuje na to, że konfrontacja tych wszystkich praktyk, tworzących globalną, ale zawsze historycznie określoną semiosferę, dokonywana w imię podobieństwa i różnicy, przynosi efekty poznawcze dotyczące nie tyle samych uniwersaliów, co dynamiki określonej formacji kulturowej.

Wskazane tu zakresy badań przejawiają się w naszych dociekaniach; ich celem jest odpowiedź na podwójne pytanie: „dlaczego opowiadanie i dlaczego antropologia opowiadania?”. Sprawą doniosłą jest strategia badawcza. Po pierwsze, o czym już wspomniałam, tworzenie opowieści, działalność narracyjna to jeden z niewielu przedmiotów badania, których status ontologiczny, empiryczny i historyczny są nie do zakwestionowania. Dopóki żyjemy w czasie, dopóki w tym czasie coś się zdarza i dopóki istnieje język, istnieć będzie opowieść. Co nie znaczy, że istnieć będzie literatura. Ta prosta oczywistość ginie niekiedy w obliczu trudności, jakie sprawia wielość opo-

wiadań, ich funkcji, uwikłań historycznych, artykulacji semiotycznych. Z tym wszystkim usiłują się uporać różne narratologie, od Proppa, poprzez Stanzla, aż do ujęć archetypicznych, w stylu Frye'a, i „retorycznych” w stylu White'a. Znamienne jest to, że bez względu na rezultaty, punktem wyjścia do tych teorii nie była – nawet w wypadku Stanzla – literatura piękna. Inna trudność jest poważniejsza. Chodzi o zanurzenie opowieści w uniwersum dyskursu; fenomen ten podważać może istnienie opowiadanej rzeczywistości na rzecz kreatywnej funkcji języka i schematów fabularnych. I wreszcie trzecia trudność: chodzi o wielorakie uwikłania podmiotu, tyleż osoby tworzącej opowiadanie, co badacza analizującego jego praktyki. Wszystkie te komplikacje antropologia opowiadania dzieli z innymi współczesnymi dyscyplinami, którym swoista nadświadomość metodologiczna często zamyka drogę do badania konkretnych tekstów kultury.

I tu właśnie możemy przejść do drugiego członu tytułu tego tomu. Jak rozumiemy badania porównawcze? Czy mają one coś wspólnego z komparatystyką pojętą filologicznie? Chyba niewiele. Wzmiankowany wyżej empiryczny wymiar porównania pozwala stwierdzić, że kategoria opowiadania spełnia rolę ogniskowej, skupiającej zróżnicowane pola badawcze. Antropologia jest tu zresztą dyscypliną wyjściową i ramową, potem ustępując miejsca analizie konkretnych tekstów.

Tradycyjnym tematem antropologii jest obraz Innego, jego bezpośrednia percepcja czy też literackie przetworzenie. Tak zrozumieli temat tego tomu koledzy z Francji, Niemiec, Holandii, którzy obiektem zainteresowania uczynili tyleż powieściowe obrazowanie, co próby naukowego opisu doświadczeń spotkania z Innymi, wymagające często narratologii odmiennej od europejskiej. Swego czasu zetknęłam się z tym problemem, pisząc do *Dictionnaire International des Termes Littéraires* hasło „mimesis”: proszono mnie o przedstawienie odpowiedników słowa i pojęcia w kulturach nieeuropejskich. Prace tego typu prowadzą europocentrycznego badacza do wielorakich rozczarowań: okazuje się, że pewne kultury w ogóle nie posiadają kategorii naśladowania, zaś w innych znaczy ona coś zupełnie odmiennego. Dostrzeżono także asymetrię opowiadania i ekspresji. Porównanie nie zawsze okazuje się moż-

liwe. Taką „komparatystyczną” przygodę przedstawił Jorge Luis Borges w opowiadaniu *Dociekania Awerroesa*.

Badania porównawcze mają wymiar etyczny: kategoria Innego ujawnia się nie tylko w relacjach o Obcym i w domaganiu się akceptacji tego Obcego wśród Swoich. Stanowi punkt wyjścia do ujęcia tożsamości, określonej poprzez różnicę i podobieństwo. Obcy czy Inny to niekoniecznie cudzoziemiec; narracje typu *gender* mówią o tożsamości przez płeć i ciało, a literatura dostarcza znakomitych przykładów dyskursów feministycznych. Przedstawiając konfrontacje na styku płci, kultur i tradycji, powieść staje się elementem walki o uznanie prawa do odmienności.

Etyka ujawnia się także w pamięci gatunku. Na przykład romans grecki wspiera się na autorytecie Biblii dla usankcjonowania transgresji etnicznych i religijnych, a sakralne źródła sprawiają, że świecki utwór można traktować jako „podprodukt” egzegezy, z jej symboliczną i moralistyczną funkcją.

Wszelako opowiadanie łączy się z porównaniem i szukaniem tożsamości także na wyższym, aniżeli tematyczny, poziomie. Procesy te określają każdą fabułę. W *Praktykach opowiadania* Bogdan Owczarek stwierdził, że modeluje ono pewną rzeczywistość, którą użytkownicy narracji pragną zmienić. Droga, którą przebywa bohater, prowadzi go, a wraz z nim czytelnika nie tylko do poznania, akceptacji czy odrzucenia Innego, ale przede wszystkim do refleksji nad własną sytuacją. Prace zawarte w naszym tomie dowodzą, że przekroczenie granicy, wykroczenie poza siebie i droga w kierunku innej przestrzeni określają każde opowiadanie, niezależnie od jego tematu i typu narracji. Kategoria podmiotu kształtuje się w relacji do innych podmiotów, jako perspektywa obserwatora czy uczestnika. Porównanie jest zatem wpisane w strukturę każdego opowiadania. W narracjach nieliterackich, które artykułują sytuację zetknięcia się różnych kręgów kulturowych, punkt widzenia staje się uniwersalium antropologicznym. I tak wracamy do autentycznych źródeł antropologii: jednym z omawianych w tomie tekstów jest dziennik Bronisława Malinowskiego. Jego analiza potwierdza ogólną tezę, że porównanie i praca pamięci w kontekście interkulturowym często oznaczają konfrontację i konflikt.

Ten organizujący narrację proces porównywania sprawia, że opowieść jest zawsze etyczna. Bez względu na to, czy narracja pojawia się w raporcie etnograficznym, w wywiadzie psychologicznym, w noweli czy w reportażu, walka o prawdę wypowiedzi toczy się na dwóch frontach: tożsamości Innego i tożsamości tego, który o Innym mówi. I w jednym, i w drugim wypadku narracja styka się ze stereotypami, ale moc opowiadania osłabia przesady opinii publicznej, także przesady europocentryzmu. Chyba, że jest to kłamstwo i skomplikowana gra kategoriami „swój – obcy”.

W tym kontekście raz jeszcze pojawia się problem narratologii i postawy narratologa. Konfrontacje antropologiczne podważają pewność siebie tego, kto się w nie zaangażował. Dlatego badania porównawcze stanowią lekcję tolerancji. Jej efekt jest dwójaki: świadomość, że opowiadanie zastępuje realne fakty, że tworzy ich komunikacyjną reprezentację, prowadzi do dystansu, do postawy ironicznej, do pytania o zasadność dyskursywnej prawdy. Ten dystans określa także nas, badaczy, którzy, zajmując się opowiadaniem i pisząc o nim, nieuchronnie wpisują je we własny teoretyczny dyskurs. Antropologia jest wiedzą rzetelną: nie kryje napięcia między wiarą w istnienie uniwersaliów a wywodzącym się z jej własnych doświadczeń otwarciem na dyskurs Innego, szacunkiem dla wielu postaw, wielu prawd, wielu metod pisanie – o opowiadaniu również.

Zofia Mitosek

Autorzy artykułów dziękują członkom redakcji „Prac Filologicznych”, profesorom: Małgorzacie Borowskiej, Alinie Nowickiej-Jeżowej, Jerzemu Mańkowskiemu i Rochowi Sulimie za lekturę i krytyczne uwagi.

Warszawa, kwiecień 2004

Inny / Etyka

Manfred Schmeling
(Saarbrücken)

Opowiadanie o konfrontacji: Inny w narracji współczesnej

Narracja i etnologizacja

Wszelkie opowiadanie stanowi – by wskazać najprostszy wspólny wyznacznik – konfrontację z fundamentalnie ludzkimi doświadczeniami przemieszczenia w przestrzeni i w czasie oraz spotkania z Innym. Bez względu na to, czy ten Inny jest żywiołem natury, istotą mityczną czy jednostką ludzką, od razu bywa traktowany podrzędnie. Tymczasem podmiot tworzy się dialektycznie w konfrontacji z Innym. Niezależnie od swego statusu wychodzi z tej konfrontacji odmieniony. Jurij Łotman – za chwilę przyjrzę się bliżej zaproponowanemu przezeń modelowi – uważał przekroczenie *granicy klasyfikacyjnej* za fundament wszelkiej struktury fabularnej¹. Wraz ze zmianą w przestrzeni dokonuje się w pewien sposób skok semantyczny – na przykład w konfrontacji bohatera ze złem, szkodnikiem, adwersarzem.

Co jednak właściwie znaczy konfrontacja z Innym w perspektywie narracji? Pojęcia obcości i odmienności urzekają nas – jak wiadomo – bogatą polisemią, w której zawierają się nie tylko interpersonalne konfrontacje powieściowe w ogóle (to, co stanowi podstawę jakiegokolwiek narracji), ale również – jak to obwieściła Julia Kristeva już w samym tytule książki, uchodzącej za ważne słowo w kwestii podmiotu² – *wewnętrzne* konfrontacje właściwe człowieczeństwu. Sprawa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy założymy wraz z teoretykami poznania,

¹ J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 338 i n.

² J. Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paryż, Fayard, 1988.

że każdy Inny jest tylko inną stroną konstytuującego się podmiotu, a to oznacza, że poza tą zależnością od perspektywy Ja nie posiada on właściwej sobie egzystencji. Zobaczymy dalej, jak narracja interkulturowa wykorzystuje estetycznie tę polisemię. Chodzi nam jednak również o ustanowienie, z punktu widzenia narratologicznego, dystynkcji między odmiennością strukturalną, która dotyczy całości, a obcością etnologiczną. Przez narrację interkulturową rozumiem konkretną konfrontację protagonisty z kulturą, która jest mu obca. Kiedy narracja zakłada, że oddzielająca od Innego granica została przekroczona, wówczas podróż lub pobyt w obcej kulturze mogą być uważane za *skondensowaną formę* (tematyczną i strukturalną) tego fundamentalnego doświadczenia. Dotychczasowa narratologia nie rozważała systematycznie tego tematu z estetycznego punktu widzenia. Można to tłumaczyć tym, że odmienność kulturowa objawia się raczej jako *konstrukcja*, która stawia przede wszystkim kwestie hermeneutyczne, a nie jako żywioł, który rządzi strukturalnymi prawami narracji. Dlatego też zajmowano się, jakże szczegółowo, powieścią podróżniczą jako podklasą powieści, choć interesowano się wówczas w zasadzie tylko motywami, kontekstem historycznym, związkami z biografią itd., pomijając na przykład pytanie o wzajemną zależność perspektywy narracyjnej i perspektywy odmienności. Istnieje zresztą wiele interesujących rozpraw o gramatyce narracyjnej lub o ogólnych problemach fikcjonalności; rzadko natomiast zastanawiano się nad relacją, jaka zarysowuje się między, z jednej strony, tymi ogólnymi prawami i warunkami produkcji narracji a, z drugiej strony, szczególnym doświadczeniem odmienności kulturowej.

Nowego spojrzenia w tej kwestii dostarczyła nam antropologia i wiedza o kulturze, choć ogół badaczy interesuje się bardziej poznaniem, jakie wnosi narracyjna konstrukcja tekstów etnologicznych, mniej natomiast poznawaniem narracyjności jako formy literackiej. Chciałbym zatem rozpatrzyć problem konstrukcji narracyjnej z literackiego punktu widzenia.

Zamierzam rozwijać mój temat na skrzyżowaniu synchronii i diachronii. Na początek pozwolę sobie na refleksję dotyczącą ewolucji opowiadania w ogóle: literatura modernizmu

i postmodernizmu objawia skłonność do etnologizowania narracji w tym sensie, że pojawia się w niej coraz więcej tematów interkulturowych. Przyczyny są złożone, choć oczywiście chodzi również o wzrastającą mobilność i globalizację. Istnieje przysłowie niemieckie: *Wenn einer eine Reise tut, dann kann er was erzählen*. Kto odbył podróż, ma dużo do opowiedzenia. I chociaż odmiennność kulturowa jest stałą antropologiczną, która od *Odysei* Homera czy *Medei* Eurypidesa naznaczyła literaturę, w XX i XXI wieku wydaje się ona przybierać nowe kształty, nie tylko ilościowe (powieści interkulturowe są w modzie), ale również jakościowe, w znaczeniu stałego przyrostu refleksyjności: politycznej (przekroczenie przesądów narodowych, perspektywy postkolonialne) i estetycznej (zakwestionowanie ustalonych modeli narracyjnych). Z tego powodu słusznie można mówić o „estetycznym oporze” literatury postkolonialnej.

Prowadzi nas to do drugiej refleksji: spokojną dyskursywność dochodzenia do interkulturowej świadomości dawnych czasów (*Utopia* Morusa czy *Robinson Kruzo* Defoe) zastępuje podwójna strategia: dążenie do strukturalnego i hermeneutycznego decentralizowania narracji, jak również coś, co mógłbym nazwać *dekonstrukcją dyskursu o odmienności*. W pewnej mierze chodzi tu o estetyczną konsekwencję zastrzeżeń, jakie wnosi współczesna krytyka percepcji i narracji, aczkolwiek faktem jest, że w coraz mniejszym zakresie pojawia się dziś dialektyczny pęd oferowany przez podróż, doświadczanie tego, co nowe i nieznane, czy też przez ideę – która jeszcze u Goethego wynika z pojęcia „literatury światowej” (*Weltliteratur*) – pojednania identyczności *sensu stricto* i odmienności, ideę, która determinuje narracyjną integralność, spójność perspektywy i linearny porządek opowiadania.

Inne niemieckie przysłowie mówi nam, że „podróż kształca” (*Reisen bildet*). W niemieckiej tradycji *Bildungsroman* podróż odgrywała zasadniczą rolę jako rozwojowy element organizujący narrację. Co się z nim stało? Wychodzę z założenia, że nie we wszystkich przypadkach chodzi o czystą dekonstrukcję, toteż potrzebne są pewne rozróżnienia: oprócz radykalnie postmodernistycznych form *écriture* w stylu Salmana Rushdiego, istnieją wciąż formy mimetyczne.

Granice

Opowiadać – to z góry zakładać istnienie struktury zdarzeniowej. „Zdarzeniem w tekście – pisze Łotman w *Strukturze tekstu artystycznego* – jest przeniesienie postaci przez granicę pola semantycznego”³. Ruch w przestrzeni byłby zasadniczo wyznaczany przez jednostki klasyfikacyjne, przez uporządkowania i waloryzacje semantyczne, które ze swej strony wywodzą się z języka i reprezentacji przestrzennej. Z tego względu opozycyjne pojęcia naszej epistemologii – na przykład góra i dół – choć zaczerpnięte ze słownika przestrzennego, często nie mają znaczenia spacjalnego i służą raczej ustanawianiu dystynkcji społecznych. Tekst fabularny organizuje zatem narrację nie tylko ze względu na dane uniwersum fizyczne, ale również na podstawie tego, co Łotman nazywa modelem świata pewnego typu kultury: „utożsamienie «bliskiego» ze zrozumiałym, swoim, pokrewnym, a «dalekiego» z niezrozumiałym i obcym – wszystko to składa się na pewne modele świata wyposażone w wyrażnie przestrzenne cechy”⁴. (Ciekawe byłoby pytanie, czy owe klasyfikacje i parametry spacjalne są ważne tylko dla kultur europejskich, czy też mają charakter uniwersalny.) Z drugiej strony narracja zdarzeniowa istnieje tylko pod warunkiem, że bohater nie pozostaje w przypisanej mu na początku przestrzeni, ale przeciwnie: wykracza poza granicę, wykracza poza siebie i zmierza ku innej przestrzeni – bądź ku przestrzeni Innego, by tam szukać zbawienia, chociaż może go czasem tam nie znajdować. W bajce, w opowieściach mitologicznych czy idealistycznych, ta pierwsza wyprawa – przebywanie w obcej przestrzeni (albo, metafizycznie, w „zaświatach”) – jest regułą: ów ruch, klasycznie powiązany z misją prowadzącą do przekroczenia tabu, może być nazywany rewolucyjnym. Choć częste bywa tu niepowodzenie: wówczas ruch przywraca dawny stan rzeczy. Łotman znakomicie pokazuje, w jaki sposób kategoria przekraczania granic pozwala ustanowić różnice między gatunkami fabularnymi a innymi rodzajami tekstów. Specyfiką książki telefo-

³ Łotman, s. 332.

⁴ Łotman, s. 312.

nicznej jest to, że akt lekturowy pozostaje bez *sjużetu*, zachodzi wewnątrz ustalonych granic. Przez „sjużet” rozumie on nie tylko fizyczny podmiot (*sujet*), ewoluujący w przestrzeni tekstualnej, ale również dokonującą się w tym ruchu konfrontację między przestrzeniami semantycznymi, kategorialną różnicę między dalekim a bliskim, dobrym a złym, sacrum a profanum. Mogą oczywiście rodzić się ruchy przeciwne: autochton wyrusza na spotkanie obcego, tak samo obcy wyrusza na spotkanie autochtona. Nasza wyobraźnia nie zna tu żadnych granic: nie ma strukturalnej różnicy między skierowanym ku Alkmenie pragnieniem Amfitriona, losem *enterprise* a przygodami cudzoziemskich robotników.

W tej kwestii strukturalne teorie narracji grzeszą krótkowzrocznością. Łotman wychodzi wyłącznie od struktur inwariantnych i wyodrębnia co najwyżej kilka podgrup, takich jak przekroczenie granic w powieści pikarejskiej, którą prezentuje jako specyficzną manifestację formalną tej klasyfikacji. Perspektywiczność – na przykład relacja narracyjnego punktu widzenia wobec obcej perspektywy: wewnętrznej czy zewnętrznej? – wydaje się ważna, jako że szczególnie przyczynia się do etnologizowania narracji. Dotyczy to również różnorodnych płaszczyzn, na których gatunki interkulturowe ewoluują i przekraczają ustalone granice. A z przekroczeniem granic przestrzennych następuje też przekroczenie granic mentalnych, społecznych i etycznych: doświadczenie obcej powierzchowności, obcego języka, obcych tekstów, obcej percepcji tego, co uchodzi za swoje.

Porównanie

Co więcej, kontekst historyczno-biograficzny oraz właściwe autorowi empiryczne doświadczenie przestrzeni odgrywają często determinującą rolę w perspektywicznym ujmowaniu i kształtowaniu przekroczenia granic interkulturowych. Autor, narrator i protagonista–obserwator są uchem igielnym, którego przejście nadaje kształt tożsamości i odmienności. Tym samym można mówić o sytuacji „porównania”, które zachodzi w akcie narracyjnym. Autor empiryczny bowiem, sam prze-

chodzący od jednej do drugiej kultury, *przekazuje* rolę obserwatora obcej kultury pewnej komunikacyjnej instancji tekstowej, narratorowi lub protagoniście, instancji obdarzonej własnymi spostrzeżeniami i własnym dyskursem. Podmiot obserwujący mieści się w porównaniu „tu” i „tam”, „daleko” i „bliisko”, „ego” i „alter”. „Inny”, „obcy” w żaden sposób by nie zaistniał bez więzi, która sprowadza go do perspektywy obserwatora. Wynika stąd, że odmienność nie jest własnością rzeczy lub ludzi, ale trybem relacji.

Porównanie jest niczym innym niż „trybem relacji”. W powieści Swifta olbrzymi zamieszkujący wyspę Brobdingnag wydają się Guliwerowi wielcy, a zatem obcy, jedynie przez porównanie z jego własnym wzrostem. Porównanie ustanawia relację między rodzajami, między etapami akcji, między opozycjami semantycznymi, w obrębie których ewoluuje bohater. Większość gatunków interkulturowych, w szczególności literatura na wygnaniu i literatura emigracyjna, żywi się napięciem między kulturową pamięcią a bezpośrednim doświadczeniem obcej kultury narratora bądź protagonisty. I tak w „amerykańskiej” powieści Franza Kafki, *Der Verschollene* (Człowiek, który zniknął), porównanie staje się podstawowym modelem strukturalnym, który rządzi przede wszystkim percepcją przestrzeni: Karl Rossman (bohater Tych, Którzy Zniknęli) opisuje wysokość nowojorskich drapaczy chmur poprzez reaktywację własnej pamięci kulturowej, to znaczy przez przywołanie wąskich uliczek i relatywnie niskich domów Pragi, swojego rodzinnego miasta. To tło uwyrażnia monstrualność drapaczy chmur i nadaje kształt odmienności. Ważne jest jeszcze i to, że ich opis dokonuje się w kategoriach ekspresjonistycznych: sprawiają one na bohaterze wrażenie „domów o kanciastych zarysach”⁵. Kulturalna specyfika perspektywy nie pozostaje bez konsekwencji stylistycznych.

Tę strukturalną podstawę porównania można zaobserwować również na nowszych przykładach. Chiński powieściopisarz Ya Ding, żyjący i piszący w Paryżu, wysyła bohatera swo-

⁵ F. Kafka, *Ameryka*, przeł. J. Kydryński, Londyn, Puls, 1993, s. 43. [*Der Verschollene* to tytuł, który Kafka zamierzał nadać swojej „amerykańskiej powieści”; w Polsce powieść ta znana jest pod nadanym przez Maxa Broda tytułem *Ameryka*. Przyp. tłum.]

jej powieści *Le cercle du petit ciel* z Francji do Chin, albowiem w kartezjańskiej Francji prześladowa go duch matki (symbol starej religijnej tradycji chińskiej). Pamięć o korzeniach, która nie chce opuścić bohatera, wyrwa mu z piersi pytanie: „Obłąd. Czyż nie najlepszym sposobem, żeby oszaleć, jest siedzieć okrakiem na dwóch kulturach?”⁶ Zobaczymy niebawem, że postawiony tu problem hybrydyczności kulturowej może mieć również szczególne konsekwencje narratologiczne.

Porównanie i praca pamięci w kontekście interkulturowym oznaczają często konfrontację i konflikt. W powieściach emigrantów i w pewnych tekstach postkolonialnych charakterystyczne jest to, że ich protagoniści, aczkolwiek dawno przekroczyli granice, ciągle zderzają się, przynajmniej do czasu, z granicami, by tak rzec, wewnętrznymi, wyznaczanymi przez pochodzenie i minioną tożsamość kulturową.

Perspektywy

Mówiłem wyżej o uchu igielnym, przez które podmiot ogląda obcego. Istnieją często powody biograficzne – losy pewnych pisarzy, którzy podróżują, emigrują, żyją w regionach pogranicznych i w obrębie wielokulturowego społeczeństwa – powody, które skłaniają pisarzy do ujęć perspektywicznych, kształtujących doświadczenie odmienności. Perspektywy narracyjne to więcej niż τεχνη, są one wyrazem wizji świata, która je ukierunkowuje. Ogólnie można powiedzieć, że w tradycyjnej literaturze podróżniczej perspektywa jest pochodną dominującej kultury. Thomas Morus, opisując swój utopijny wszechświat, wychodzi z jednej strony od współczesnych mu odkryć, z drugiej zaś od tego, co portugalski podróżnik opowiada na temat dotychczas nieznannej Utopii, na temat zamieszkującej ją wspólnoty, na temat jej zasad i polityki, wojny i handlu, zwyczajów, religii itd. Wszystko to w końcu jest tylko rozwinięciem jednego parametru na skali wartości. Oczywiście nie ma tu opowieści o podbojach (chyba że samych

⁶ Ya Ding, *Le Cercle du petit ciel*, Paryż, Denoel, 1992, s. 9.

mieszkańców Utopii), ale intelektualna kolonizacja przez Europejczyków jest oczywista. Portugalczyk z dumą opowiada, z jaką łapczywością mieszkańcy Utopii podchodzą do nauki technik drukarskich i rozumienia literatury greckiej. Na glebie Utopii wykiełkował humanizm.

W *Robinsonie Kruzo* Daniela Defoe pierwszym wyrażeniem, jakiego uczy się dziki Piętaszek, jest słowo „pan”. Potem uczy się jeść gotowane w rosole mięso, przez co zostaje niejako odkanibalizowany. Podczas gdy Piętaszek sprawia na interesownym narratorze wrażenie, że skórę ma „w jaśniejszym odcieniu”, a twarz „dobrotliwą”, w której jest „coś z Europejczyka”⁷, wszyscy inni, kanibale, to w oczach narratora „dzikusi”. Granica, o której mówiliśmy wyżej, nie zostaje przekroczona. („Perspektywa”, przez którą Robinson ogląda scenę okrucieństwa, symbolicznie wyznacza dystans i zakaz pójścia dalej.) Drzwi również przybierają walor symboliczny, oddzielając w jaskini posłanie Piętaszka od posłania Robinsona; otwierają się tylko do wewnątrz, „tak więc Piętaszek nie mógł dostać się do mnie w obręb wewnętrzznego wału”. Inaczej mówiąc: granicy przestrzennej odpowiada granica kulturowa. Jednakże stopniowo będzie powstawało zbliżenie między obiema postaciami, co prawda ograniczone, którego prawa ustala Robinson.

Całości nadaje kształt perspektywa narracyjna, która, jak powiada przedmowa fikcyjnego wydawcy, przedstawia zdarzenia „w duchu chrześcijańskim” i „żeby dowieść Opatrzności Bożej”. Technicznie oznacza to uprzywilejowanie wszechwiedzącego punktu widzenia (fokalizacja zerowa) i retrospekcję (punkt widzenia kogoś, kto już dotarł do kresu narracji). Z niewielką dozą przesady można by rzec: podtrzymywany i inspirowany przez Opatrzność Bożą narrator suwerennie – niczym Bóg – spogląda z wysoka na obce sobie stworzenia i pejzaże. Dominacja kulturowa i dominująca perspektywa wiążą się wzajemnie w wyspiarskiej utopii.

⁷ D. Defoe, *Przypadki Robinsona Kruzo*, wydanie pod redakcją J. Kotta, Warszawa 1957. Wszystkie mikrocytaty na podstawie tego wydania (s. 226–230), z wyjątkiem dwóch ostatnich, bo polskie przekłady nie zawierają przedmowy fikcyjnego wydawcy.

Ów model perspektywy eurocentrycznej zaznaczył się również w *Listach perskich* Monteskiusza, w których percepcja obcości prezentowana jest nam jedynie poprzez wielość perspektyw perskich korespondentów. Jediną funkcją podróżyujących po Europie perskich kupców jest przedstawianie z pewnym dystansem europejskiego życia. Spojrzenie Orientu zostaje zinstrumentalizowane. Powołuje technikę kulturowego i tym samym estetycznego ustanawiania dystansu. Ktoś mógłby jednak mówić o autoportrecie Orientu. Na przykład tego, czego dowiadujemy się o organizacji haremu, dowiadujemy się dzięki listom Persów; w istocie jest to jednak fikcyjny punkt widzenia, odpowiadający temu, co Edward Said nazwałby dzisiaj „orientalizmem”⁸. Ostatecznie chodzi tu o zachodnie wyobrażenie tego, czym bywa Orient.

To spojrzenie, aczkolwiek nie relatywizujące do końca dominującej kultury, ustanawiające jednak wobec niej dystans, charakteryzuje również powieść Woltera *Kandyd*, w której potencjalny racjonalista ujawnia się w sposób bardziej bezpośredni dzięki szczególnej strukturze rodzajowej i narracyjnej ironii. Szybkość, z jaką Kandyd przemierza kontynenty i krainy, zostawia niewiele miejsca dla antycznej *curiositas* podróżników i zdobywców: przeciwnie, ta forma konfrontacji z odmiennością i przygodą obraca się w pustkę. Zamiast dotrzeć do najlepszego ze światów, jak to obiecuje Pangloss/Leibnitz, Kandyd mnoży zgubne doświadczenia. Powieść Woltera jest antypowieścią, parodiującą formę charakterystyczną dla powieści podróżniczej i przygodowej. Powrót do ojczyzny i postanowienie, by „uprawiać nasz ogródek”⁹, oznaczają w końcu odrzucenie dawniejszych form tego, co dziś nazywamy globalizacją i wyrażają między innymi odrzucenie kolonializmu. W Surinam Kandyd spotyka „murzyna”, niewolnika holenderskiego farmera, uprawiającego trzcinę cukrową: „Kiedy pracujemy w cukrowniach i tryby chwycą nam palec, ucinają nam rękę: kiedy próbujemy uciekać, ucinają nogę: mnie zdarzyło się jedno i drugie. Oto cena, za którą jadacie cukier w Europie.” „– Ach – odparł Kandyd – to obłęd dowodzenia, że wszyst-

⁸ E. Said, *Orientalizm*, Warszawa, 1991.

⁹ Wszystkie cytaty z *Kandyda* w tłumaczeniu T. Boya-Żeleńskiego.

ko jest dobrze, kiedy nam się dzieje źle. Tak mówił Kandyd i wylewał obficie łzy spoglądając na murzyna...”

W słowach niewolnika dominacja europejska zostaje zakwestionowana, przynajmniej na moment. Perspektywa odwraca się, narrator oddaje swój krytyczny głos podbitej kulturze. Można powiedzieć, że granice przestrzenne i klasyfikacyjne – kultura dominująca *versus* kultura zdominowana – zaczynają być przepuszczalne.

Oczywiście dotyczy to w największym stopniu modernistycznych i postmodernistycznych form narracji interkulturowej. W tekstach tradycyjnych – można wśród nich umieszczać jeszcze teksty Kafki – przestrzenie kulturowe są w miarę ściśle odgraniczone. Przemieszczenia dokonują się w obrębie logiki przestrzenno-czasowej. Tożsamości, mimo kontaktów z obcymi, są łatwe do uchwycenia.

Powieściopisarz niemiecki Sten Nadolny opublikował w 1990 roku powieść o emigrancie tureckim *Selim oder die Gabe der Rede*¹⁰ (Selim albo dar mowy). Powieść, opowiadająca historię Selima, walecznego Turka i jego niemieckiego przyjaciela Alexandra, ma strukturę podwójnego opowiadania o życiu zdecentrowanym. Czas akcji mieści się między 1965 a 1988 rokiem, to znaczy obejmuje jedno pokolenie robotników–imigrantów, dwadzieścia lat, w czasie których dojrzewają obaj bohaterowie. Akcja rozgrywa się początkowo w Niemczech i opisuje proces socjalizacji tureckiego robotnika, raczej ze wzlotami niż upadkami. Alexander jest osobą, pozwalającą praktycznie stworzyć narratorowi obraz relacji interkulturowej między dwoma przyjaciółmi, co staje się szczególnie jasne w momencie, gdy Selim ląduje w więzieniu z powodu kontaktów z przestępcami i zostaje odesłany do Turcji. Od czasu pobytu w więzieniu eks-student, który tymczasem został profesorem retoryki, specjalistą od dyskursu, pisze dziennik z komentarzami, które służą mu za materiał do napisania powieści – tej, którą ma przed sobą czytelnik. Dowiadujemy się, że w wiele lat później Alexander odbywa podróż do Turcji, by

¹⁰ S. Nadolny, *Selim oder die Gabe der Rede*, Monachium, Piper, 1990.

odszukać przyjaciela. Rzeczywiście go odnajduje, a po pełnym wspomnień spotkaniu ma wypadek samochodowy, w którym ginie Selim i jego syn.

W powieści tej konfrontacja z Innym dokonuje się przede wszystkim na płaszczyźnie języka, język jest bowiem umiejętnością (τεχνη), której brakiem żywią się przesady społeczne i kulturalne. Nadolny opowiada historię „kolonizacji” we własnym kraju, to bowiem, co uznaliśmy wyżej za quasi-antropologiczny problem przekraczania granic kulturowych i wkraczania do zakazanej strefy, przedstawiane jest tu z odwróconego punktu widzenia zdominowanego socjalnie robotnika tureckiego. Nie przypadkiem Nadolny wybiera formę dziennika: niemiecki narrator, składający Turkowi wizytę w więzieniu, zapisuje to, co ten ostatni opowiada mu na temat swojego doświadczenia z Niemcami, i wykorzystuje ten materiał do napisania powieści, którą czytamy. Przedstawienie Innego bywa tym samym przerywane przez narrację i perspektywicznie relatywizowane. Na poziomie teoretyczno-literackim jesteśmy przy okazji konfrontowani z odkryciami etnologii współczesnej, które wychodzą od dyskursywnego charakteru i możliwości interpretacyjnych tego, co nazywamy odmiennością kulturową. Dla tej strategii autorskiej charakterystyczna jest zmiana perspektywy w znaczeniu narratologicznym. Czytelnik słyszy często słowa samego Selima, jako że – dzięki wewnętrznej focalizacji i mowie zależnej – przekazywane są mu liczne uwagi tej osoby. Należy dodać jeszcze, że w drugiej części powieści autor wyprawia niemieckiego narratora do Turcji, gdzie ten na sobie doświadcza obcości: „Czy rzeczywiście jeszcze tydzień temu uważał, że chce żyć w Turcji? Jak taka myśl mogła mu przyjść do głowy? Im dłużej trwał pobyt, tym bardziej obce, beznadziejne, nieszczęsne wydawało mu się otoczenie”. Strategia narracyjna wraz z różnorodnym traktowaniem perspektyw, chociaż pozostaje wewnątrz logiki przyczynowej form przyjmowanych przez przekraczanie granic, osiąga w tej powieści wymiar krytyki ideologicznej nawiązującej do problematyki akulturacji.

Narracja i hybrydyzacja kulturowa

Zupełnie inaczej jest w dziełach, które uchodzą za teksty artystyczne. Teza, mocno lansowana w ostatnich dziesięcioleciach, według której kultura jest z natury hybrydą, znalazła ostateczną refutację w estetyce, którą można nazwać postmodernistyczną. Przypisać jej można powieść postkolonialną pojętą jako paradygmat historyczno-krytyczny. Dochodzi w niej do takiej hybrydyzacji, że system relacji binarnych, służący za kryterium porównywania kultur – ego i alter, tu i tam itd. – wydaje się zakwestionowany. Uniwersum powieści zostaje również zainfekowane przez coś, co protagonista Salmana Rushdiego w *Szatańskich wersetach*, Gibril, opisał jako „multiform, plural, representing the union-by-hybrydisation of [...] opposites”¹¹. Te cechy konfrontowane są z czystością, siłą, ekstremizmem, jednością – albo, jeśli ktoś woli, z fundamentalizmem.

W tym groteskowym dziele żyjącego na wygnaniu pisarza hybrydyczność i mieszanina łączą się z motywem metamorfozy. „Metamorfoza” – ze swej strony powiązana intertekstualnie z dziełem Owidiusza – spełnia funkcję leitmotivu, który reprezentuje nie tylko niestałość i hybrydyczność kultury, ale równocześnie decyduje o zdecentrowanej strukturze akcji i nieustannych zmianach perspektywy w strumieniu świadomości narratora. Paradygmat metamorfozy przemieszcza się równolegle na syntagmatycznej osi narracji. Powieść Salmana Rushdiego właściwie nie opowiada już o przekraczaniu granic kulturowych ani o doświadczaniu obcych przestrzeni jako o ruchu dialektycznym i teleologicznym (a tak widziała to klasyczna definicja narracyjności). Londyn czy Bombaj, być Hindusem czy Anglikiem, mieszkańcem ziemi czy rajy – to kategorie wymienne. Co się zatem dzieje z różnicą między tożsamością a odmiennością? Zamiast pokonywać granice dychotomii przestrzennych, lingwistycznych, egzystencjalnych itd., jak to przewiduje model Łotmana, podmiot trwa na granicy. Z tego

¹¹ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, Londyn, Viking-Penguin, 1988, s. 319. [Polski przekład *Szatańskich wersetów*, bez nazwiska tłumacza i miejsca wydania, ukazał się w 1992 roku].

względem powieści ta stanowi inscenizację postkolonialnej krytyki kultury, która nie szuka w niej substancjalności i jedności, ale widzi ją jako nieustanny ruch, jako *in-between* (Homi K. Bhabha).

Kolejne przykłady świadczą, że chodzi tu o prawdziwy program narracyjny, a nie o pojedynczy przypadek: mieszkaniac Martyniki Patrick Chamoiseau odwołuje się do podobnych pojęć w powieści *Texaco*, w której problemem jest „kultura mozaikowa”, „nowa tożsamość: wielojęzyczna, wielorasowa, multihistoryczna, otwarta, wrażliwa na różnorodność świata”¹². Assia Djebar opowiada w *Les Nuits de Strasbourg* o miłosnych nocach Algierki i Francuza w pogranicznym francusko-niemieckim regionie, jakim jest Alzacja. Gra słów „Elsalgérie” (kontrakcja Alzacji i Algierii) staje się dla niej symbolicznym wyrażeniem hybrydyczności kulturowej¹³.

Postmodernistyczne procedury narracyjne, których krytyka nie bez powodu nie opatruje pojęciem „oporu estetycznego” – pojęciem, które rozpowszechniło się w Europie zachodniej w niezwykle rewolucyjnych latach sześćdziesiątych – te procedury odsyłają oczywiście do dawniejszych tradycji (por. manierystyczne formy u Joyce’a). Są one jednak dzisiaj odzyskiwane przez pisarstwo, które ujmuje problem tożsamości kulturowej w nowy sposób. A tłem tej refleksji są konkretne fabuły interkulturowe, to znaczy realny świat pisarzy, którzy w taki bądź inny sposób stali się wędrowcami. W swoim rewolucyjnym dziele *Podbój Ameryki. Problem Innego*¹⁴ Tzvetan Todorov idzie po śladach niegdysiejszych narracji podróżniczych. Odnajdujemy w tych opowiadaniach w jakiś sposób prekursorów naszych dzisiejszych narratorów, z tą różnicą, że dziś *curiositas*, zaufanie do wiedzy ze względu na własną (zachodnią) perspektywę i przestrzenny imperializm narracji zostały zastąpione przez, bardziej lub mniej okazywany, sceptycyzm narratologiczny. A ten w pierwszym rzędzie pojawia się wraz ze zwątpieniem, czy odmienność może być przedsta-

¹² P. Chamoiseau, *Texaco*, Paryż, Gallimard, 1992, s. 243.

¹³ A. Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*, Paryż, Actes Sud, 1997, s. 353 i 372 passim.

¹⁴ T. Todorov, *Podbój Ameryki. Problem Innego*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa, Aletheia, 1996.

wiona w autentyczny sposób (mówi się o kryzysie reprezentacji). Druga wątpliwość dotyczy coraz większej bliskości tego, co obce, bliskości, która strukturalnie ma wiele wspólnego z symultanizacją następstwa, historycznie zaś – z postępami globalizacji. W czasach, kiedy zabrakło dziewiczych ziem do odkrywania i nie da się już pisać tradycyjnych romansów przygodowych, te właśnie intelektualne i filozoficzne kwestie mogą skłonić pisarzy do przywoływania odmienności w ciągle nowych strukturach narracyjnych.

Przeł. z francuskiego *Tadeusz Komendant*

Małgorzata Czermińska

(Gdańsk)

„Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej

Mój temat mieści się w tej części obszaru badań narratologicznych, która dotyczy obecności typowo literackich struktur w narracjach nie będących bynajmniej dziełami artystycznymi. Najbardziej znane dziś badania tego rodzaju wiążą się z koncepcją metahistorii, którą sformułował Hayden White. Wśród polskich badaczy pierwszym, przez którego przemówił podobny literaturoznawczy „duch czasu” był chyba Michał Głowiński, kiedy pisał studium *Dokument jako powieść*¹. W tej ramie mieści się interesująca mnie szczegółowa kwestia, to jest pojęcie „punktu widzenia” jako kategorii zarówno narracyjnej, jak i antropologicznej, która da się stosować nie tylko w badaniu form tkwiących w tradycyjnie pojmowanym centrum literackości, ale – po drugie – także do form pogranicznych (czyli używając terminu R. Nycza, ekscentrycznych albo sylwicznych), jak i – po trzecie – do tekstów już poza tradycyjną granicą literatury, to jest dokumentalnych bądź naukowych. Istotne znaczenie dla analizy punktu widzenia ma też konwencja gatunkowa przyjęta w danym tekście narracyjnym, bez względu na to, czy chodzi o gatunki stricte literackie, czy

¹ M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński i inni, Wrocław 1982; por. też: *Wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1982; A. Zawadzki, *Tekst filozoficzny jako przedmiot kompetencji poetyki historycznej*, w: tegoż, *Nowoczesna eseistyka filozoficzna w piśmiennictwie polskim pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2001; A. Ochocki, *Historia filozoficzna*, w: *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski, Kraków 2001; K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.

pograniczne jak esej, autobiografia, dziennik, czy wreszcie o gatunki wypowiedzi naukowej jak rozprawa, traktat, monografia.

Wyraziste zarysowanie antropologicznego punktu widzenia najłatwiej zaobserwować wówczas, kiedy wypowiedź narracyjna powstaje w sytuacji zetknięcia się różnych kręgów kulturowych i tylko takie przykłady będę tu rozpatrywać². Należy wziąć pod uwagę tożsamość kulturową autora wypowiedzi, charakter kręgu kulturowego, który jest przedmiotem obserwacji oraz tożsamość kulturową odbiorców, do których wypowiedź jest adresowana. Możliwe są różne warianty:

1. Wspólna tożsamość autora i opisywanego środowiska, natomiast odmiennność adresata. Wówczas autor mówi o świecie własnej kultury, by przedstawić ją innym.
2. Autor mówi o świecie innym, by przedstawić go czytelnikom z własnej wspólnoty, którzy nie mieli okazji poznać odmiennego kręgu kulturowego.
3. Autor mówi o świecie, który nie jest jego własny, i pragnie czytelnikom z tego świata przedstawić swoje opinie o nich.

Za każdym razem układa się inna konfiguracja, którą możemy w uproszczeniu określić jako:

1. Swój o swoim do innych (tożsamość nadawcy i przedmiotu, inność czytelnika)
2. Swój o tym co inne do swoich (tożsamość nadawcy i odbiorcy, inność przedmiotu)
3. Swój o tym co, inne do tych innych (inność nadawcy zarówno wobec przedmiotu, jak wobec czytelnika)

Dla bardziej przejrzystego przedstawienia problemu biorę w nawias przypadki złożonej tożsamości kulturowej, kiedy antropologiczny punkt widzenia autora wyraźnie ukształtowany jest na przykład przez dwie kultury jednocześnie, albo przedmiotem opowieści staje się celowo wybrany fenomen wielokulturowości. Mając na myśli jednolitą tożsamość nie zakładam jednocześnie, że jest ona zamknięta, taka byłaby bowiem istot-

² Zajmuję się innym aspektem zjawiska, niż Janusz Krzywicki w studium: *Opowiadanie na styku kultur: przypadek literatur afrykańskich*, w: *Praktyki opowiadania*, ed. cit.

nym utrudnieniem w samym kontakcie kulturowym, a więc i w powstaniu narracji o świecie odmiennym od własnego, lub narracji adresowanej do czytelnika spoza własnej wspólnoty. Zamkniętość możliwa jest w zasadzie tylko w wariancie drugim, to znaczy kiedy swój mówi do swoich o innych, którzy są wtedy pojmowani jako obcy. Wówczas wariant ten przybiera skrajną formułę: swój do swoich o wrogim (tym, co wrogię).

Natomiast z tożsamością kulturową odbiorcy rzecz wygląda trochę inaczej, niż w przypadku nadawcy i przedmiotu narracji, w praktyce bowiem często adres wpisany w tekst jest podwójny, zmieniać się może tylko hierarchia dwu typów czytelnika. Mówiąc o własnym świecie do innych nie można przecież wykluczyć, że czytelnicy z własnej wspólnoty dowiedzą się, jak zostali innym przedstawieni przez rodaka. I odwrotnie – mówiąc do swoich o odmiennym świecie nie można być pewnym, że czytelnicy z opisywanego kręgu kulturowego nigdy nie poznają narracji sobie poświęconej, choć w założeniu nie dla nich przeznaczona. Spektakularnym przykładem takiej nie zaprojektowanej przez autora, ale wyraźnie przezeń uświadomionej, rzeczywiście zaistniałej podwójności odbiorcy jest *Rosja w roku 1839* Astolpha de Custine. Ukazują to jego zdania z *Przedmowy*, zredagowanej w trzy lata po napisaniu książki, ujętej w formę listów z podróży po państwie carów.

Nigdy nie zapominam, że piszę przede wszystkim dla Francji, i uważam, że powinienem ukazywać jej fakty dla niej pożyteczne i o wielkiej wadze. Sądzę, że, jeśli tak mi dyktuje sumienie, wolno mi nawet najsurowiej oceniać kraj, w którym mam przyjaciół (...)”³.

O tym, że autor już w trakcie pisania wyraźnie uświadomił sobie istnienie drugiego obok rodaków i zupełnie odmiennie nastawionego kręgu swych przyszłych czytelników świadczy nieco wcześniejszy passus z tejże *Przedmowy*:

Niezwykle zainteresowanie, jakie moja praca wzbudzała u Rosjan, wyraźnie zaniepokojonych powściągliwością okazywaną przeze mnie w rozmowach, dała mi do myślenia, iż rozporządzam siłą większą,

³ A. de Custine, *Rosja w roku 1839*, przeł., przypisami i posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1995, t. 1, s. 22.

niż sobie przypisywałem; zaostrzyłem uwagę i ostrożność, rychło bowiem zdałem sobie sprawę z niebezpieczeństwa, na jakie mogła mnie narażić moja szczerość. Nie śmiejąc wysłać moich listów przez pocztę, przechowywałem je wszystkie, ukryte z niezwykłą przezornością niby jakieś obciążające mnie dokumenty”. (tamże, s. 22)

O tym, jak trafnie de Custine już w trakcie pisania rozpoznał, iż musi liczyć się z dwoistością odbioru, świadczy późniejsza burzliwa historia recepcji, być może nie mniej ciekawa, niż samo dzieło. Kolejne nakłady rozchwytywano z takim entuzjazmem, że dochodziło do wydań pirackich, a z drugiej strony zaciekle zwalczano de Custine’a w inspirowanych przez rząd carski broszurach, publikowanych we Francji i Niemczech, oraz w artykułach tej części prasy francuskiej, która kierowała się doktryną niezadrażniania stosunków z Rosją⁴. Tak więc nawet jeśli ograniczymy się do przykładów jednoznacznej tożsamości kulturowej zarówno nadawcy jak i przedmiotu narracji, musimy się pogodzić z tym, że po stronie odbiorcy w praktyce nieuchronna jest bardziej lub mniej wyrazista podwójność adresu, pod który tekst dociera.

Sięgnijmy teraz po kilka różnorodnych gatunkowo przykładów niepowieściowych narracji, powstających na styku odmiennych kręgów kulturowych. Wybrałam teksty dość znane, tłumaczone na różne języki i czytane poza Polską. Są to: *Rodzinna Europa* Czesława Miłosza, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Bronisława Malinowskiego i wybrane reportaże Ryszarda Kapuścińskiego. Od razu widać, że dystans kulturowy różnie się kształtuje na skali umownej odległości. Czym innym jest na przykład dla Europejczyka poczucie różnic kultur narodowych i regionalnych w obrębie Starego Kontynentu, a czym innym kontakt z egzotyką Azji, Afryki czy Australii. Książka Miłosza jest przykładem prezentacji takiej niezbyt odległej inności wewnątrz Europy. Pisarz opowiada o swoich życiowych przypadkach, traktując własny los indywidualny jako przykład zjawisk ogólniejszych, a znamiennych dla jego stron rodzinnych, które wprawdzie należą do kręgu śródziemnomorskiego, chrześcijańskiego, ale stanowią nie-

⁴ Por. przypisy tłumacza w: op. cit., t. 1, s. 525–6.

znaną prowincję, leżącą na skraju świata Zachodu, a w dodatku – w momencie pisania odciętym odeń żelazną kurtyną. Wyznaje, że pomysł książki skryształizował się na Lemanem, na strychu starego szwajcarskiego domu, którego zapach

był swojski, taki sam jak w kątach znanych w dzieciństwie, ale kraj, z którego przychodziłem był daleko (...). Niewątpliwie i tu była moja ojczyzna, ale wyrzekająca się, jakby na mocy narzuconego sobie nakazu, wiedzy o sobie, jako całości, (...) Korzenie moje są tam, na wschodzie. Jeżeli trudno albo przykro tłumaczyć, kim jestem, trzeba mimo to próbować⁵.

Książka Miłosza realizuje pierwszy z wyróżnionych wariantów, czyli „swój o swoim dla innych”. Pisał, by ukazać czytelnikom z Zachodu coś, o czym nie wiedzą, ale pisał i wydał po polsku, a więc adresował podwójnie, przeznaczał swą opowieść również dla polskiego czytelnika, na początku przynajmniej emigracyjnego. Sytuacja tożsamości kulturowej narratora i przedmiotu narracji doskonale mieści się w formule gatunkowej autobiografii, zwłaszcza autobiografii szeroko uwzględniającej genealogię. Poprzez historię rodziny narrator może ukazać głębokie zakorzenienie osobistej historii w dziejach całej wspólnoty kulturowej, a następnie opowiadanie o swym dojrzewaniu połączyć z prezentacją przemian, którym ta wspólnota podlegała w czasach mu współczesnych. I tak właśnie wygląda w najogólniejszym zarysie formuła gatunkowa opowieści Miłosza. Wewnątrz tej ramy pisarz dokonuje dalszych zróżnicowań. Wątek dojrzewania nie służy mu tylko do ukazania przemian życia zbiorowego. Do autobiografii wspartej o genealogię i potraktowanej jako egzemplum zjawisk społecznych, dodaje dyskretnie potraktowany wątek indywiduacji, właściwy powieści rozwojowej. W tej perspektywie pojawia się jednostkowy punkt widzenia, nacechowany jakimś rysem odrębności, powodującej ograniczenie poczucia identyfikacji ze zbiorowością. Jak w obiektywie aparatu fotograficznego zmienia się ogniskowa i z grupy pozującej do zdjęcia zbiorowego wyodrębniona zostaje tylko jedna twarz. Wyrazistym przykładem takiego osobistego zdystansowania się wobec czę-

⁵ Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Warszawa 1990, s. 6.

ści własnej wspólnoty są rozdziały dotyczące lat gimnazjalnych i uniwersyteckich czyli *Wychowanie katolickie* i *Narodowości*, w których Miłosz pisze o narodzinach swej krytycznej postawy wobec powierzchowności obrzędowego katolicyzmu i o gwałtownej niechęci do niezmiernie popularnej ideologii endeckiej. „Posuwając się w tym tłumie albo stojąc na skwerku, byłem naładowany nienawiścią aż do pęknięcia”. (s. 84)

Narracyjny punkt widzenia także ulega pewnym zmianom. Forma pierwszej osoby pojawia się nie tylko w liczbie pojedynczej, podstawowej dla autobiografii, ale niekiedy w mnogiej, jak w przypadku identyfikacji z grupą rówieśniczą środowiska studenckiego i literackiego. Często jednak narracja nawet mimo gramatycznego „ja” sprawia wrażenie bezoosobowej. Dzięki „zmiennej ogniskowej” oddala z pola widzenia los jednostki na rzecz przedstawienia dziejów całej „wschodniej prowincji” Europy, widzianej z dystansu epickiego wszechwiedzącego narratora, którego punkt widzenia wykracza poza ograniczoną perspektywę postaci.

Inny model gatunkowy przydatny jest dla drugiego wariantu międzykulturowej narracji, w którym mamy do czynienia z opowiadaniem nie o własnym, ale odmiennym świecie, niekiedy bardzo odległym. Kulturowa inność podmiotu i przedmiotu opowieści dochodzi do głosu na przykład w sytuacji podróży. Tradycja piśmiennictwa wykształciła tu całą gamę możliwości w zakresie form gatunkowych: opis podróży, listy z podróży, dziennik podróży, reportaż. Przyjrzyjmy się przykładom bardzo wyrazistym dzięki dużej odległości kulturowej pomiędzy podmiotem a przedmiotem. Są to wspomniane wyżej narracje tworzone z antropologicznego punktu widzenia Europejczyka o świecie kultur egzotycznych. Wybierając Malinowskiego i Kapuścińskiego uwzględniam dwa różne gatunki: dziennik osobisty i reportaż.

Pasjonującego materiału do analizy dostarcza pełne polskie wydanie dziennika Malinowskiego, wcześniej (od 1967 r.) znanego tylko w przekładzie angielskim. Odbiór *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* jako tekstu kompromitującego i skandalicznego, ponieważ ukazywał ludzkie słabości wielkiego uczonego (a tak przyjęła go część opinii po publikacji an-

gielskiego przekładu) jest nieporozumieniem⁶. Nie można tu mówić o obłudzie dzieł etnograficznych, przeciwstawionej szczerości wyznań, czynionych w dzienniku. Jest to ambiwalencja immanentnie tkwiąca w antropologicznym punkcie widzenia Malinowskiego. W pracach naukowych przedstawia on kulturę wyspiarzy z Pacyfiku, dążąc do jej zrozumienia i opisanie w kategoriach ujmujących jej istotę. Jest też wyraźnie zafascynowany pięknem miejscowego krajobrazu. W *Dzienniku* ta pasja uczonego, skupionego z pełnym poświęceniem na swym przedmiocie badania, jest wyraźnie obecna i poczucie zbliżania się do tubylców (o których diarysta mówi wymieniając ich z imienia, a nie bezosobowo) rośnie w miarę upływu czasu, spędzonego wśród nich. Jednocześnie coraz wyraźniej dochodzi do głosu to wszystko, co stanowi trudność w badaniach terenowych, nie mających przedtem precedensu, a więc uciążliwość tropikalnego klimatu dla Europejczyka, kłopoty ze zdrowiem, ujemne skutki długotrwałej rozłąki z ludźmi własnego kręgu kulturowego. Ekspresja związanych z tymi uwarunkowaniami negatywnych uczuć wywołała niezmiernie krytyczne oceny zapisków Malinowskiego. Tymczasem ambiwalencja podejścia do tubylców, wyrażająca się w zainteresowaniu i sympatii z jednej strony, a w zniecierpliwieniu, niechęci a chwilami nawet pogardzie i wściekłości z drugiej, zostaje w istocie zniesiona w nadrzędnej perspektywie obserwatora i badacza. Malinowski–antropolog z równą uwagą obserwuje mieszkańców wysp na Pacyfiku jak siebie samego, żyjącego wśród nich. Przeprowadza odważną i bezlitosną autoanalizę, dającą się w polskim piśmiennictwie autobiograficznym porównać chyba tylko z tą, której dokonał w swych dziennikach Karol Irzykowski.

Nie przestając być osobistym dziennikiem, pisanym z dnia na dzień i prowadzonym przede wszystkim na własny użytek, zapiski Malinowskiego jednocześnie zawierają w sobie sposoby organizacji materiału właściwe powieści, i to powie-

⁶ Pisze o tym Grażyna Kubica, która opracowała polską edycję, w swym wstępie do: B. Malinowski, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, Kraków 2002 oraz J. Clifford, *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, przeł. M. Krupa, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów* pod red. Ryszarda Nycza, Kraków 1998.

ści w czterech różnych odmianach gatunkowych. Są to: 1) powieść psychologiczna, 2) powieść o szukaniu drogi życiowej i budowaniu siebie, a więc Bildungsroman, 3) romans przedstawiający zarówno idealną miłość duchową jak i namiętności cielesne; 4) powieść podróżnicza. Powieść psychologiczna, z natury rzeczy najbliższa dziennikowi osobistemu, może się przypomnieć czytelnikowi zapisków Malinowskiego we wszystkich miejscach (a jest ich wiele), kiedy diarysta dokonuje autoanalizy. Przykładem to co pisze o swoich relacjach ze „Stasiem” (Witkiewiczem), to jak podczas pobytu na Ceylonie w drodze do Australii z nutą autoironii przyłapuje się na wewnętrznym przekonaniu o wyższości wobec tubylców, bo czuje się „sahibem”, czy wreszcie to, jak uświadamia sobie gwałtowną huśtawkę nastrojów od wściekłej tęsknoty za Europą do uwielbienia tropików („hemisfery południowej”, jak to nieraz określa). W autoanalizie nie cofa się przed upokarzającymi szczegółami, pasja poznawcza zdaje się przewyższać obawę śmieszności. Psychologiczna introspekcja przeważnie podporządkowana jest wnioskowi, które mają prowadzić do rozwijania i przekształcania siebie w poszukiwaniu drogi życiowej, prowadzącej do wielkich celów – w ten sposób podszyta Freudem powieść psychologiczna nabiera rysów powieści rozwojowej.

Typowe dla romansu wątki miłosne rozgrywają się w *Dzienniku* na dwu planach: wzniosłych uczuć i fizjologii seksu, którym odpowiada stylistyczne rozdwojenie na liryczną poetyzację i dosadną dosłowność.

Omówione trzy modele gatunkowe da się odnieść do całości *Dziennika*, natomiast wzorzec powieści podróżniczej stanowi kontekst dla drugiej tylko połowy, rozpoczynającej się w 1914 roku od przygotowań wyjazdu w tropiki. Z uwagi na temat podróży na morza południowe narzuca się pytanie o powieści Conrada. Obrazy egzotycznego świata – zarówno opisy przestrzeni, jak opowiadania o żyjących w niej ludziach i własnych kontaktach z nimi – zajmują w zeszytach *Dziennika* z czterech lat pobytu na Trobriandach stopniowo coraz więcej miejsca obok obecnych nadal pozostałych trzech wątków. Ale to „conradowska” sceneria, a nie conradowska narracja. W sposobie opowiadania narrator *Dziennika w ścisłym*

znaczeniu tego wyrazu bynajmniej nie przypomina Marlowa. Analogii pomiędzy obydwoma autorami należy szukać na innej płaszczyźnie, jak zrobił to James Clifford porównując reguły, według których obaj budowali swoje biografie. Zauważył on też, że *Dziennik* „czasami powtarza i przerabia tematy z *Jądra ciemności*”⁷. Tematy – z pewnością tak, ale nie struktury narracji.

W *Dzienniku* nie widać śladów, które pozwalałyby sądzić, że cztery modele gatunkowe są świadomie obranymi wzorcami. Malinowski był namiętnym czytelnikiem powieści różnego rodzaju i również różnej klasy artystycznej: od Dostojewskiego i Conrada po zwykłe czytadła. Pochłaniał powieści jak narkotyk, zwłaszcza podczas prac badawczych na archipelagach Pacyfiku. *Dziennik* pełen jest wzmianek o tym nałogowym czytaniu, tak więc nie brakowałoby diaryście modeli, zarówno z literatury wysokiej jak popularnej, gdyby chciał dokonywać powieściowych stylizacji. Trzeba jednak przyznać, że dokonana przez niego samego kwalifikacja gatunkowa dziesięcioletnich zapisków świadczy o najtrafniejszym rozpoznaniu. W istocie jest to „dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu”.

Możliwy kontekst czterech odmiennych modeli gatunkowych i zróżnicowanie rejestrów stylistycznych nie pociągają za sobą zróżnicowania narracyjnych punktów widzenia. *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* od początku do końca prowadzony jest przez tego samego pierwszoosobowego narratora. „Ja” rozwija się i zmienia w toku rozlicznych przeżyć tylko jako bohater zapisków, natomiast jako „ja” opowiadające stale zachowuje tę samą perspektywę narratora jednoznacznie i wyraźnie obecnego w tekście.

Problematyka kontaktu międzykulturowego pojawia się dopiero w drugiej części *Dziennika*, w sytuacji pobytu w tropikach. Diariusz prowadzony jest z perspektywy Europejczyka gromadzącego wiedzę o tubylcach, by pisać o nich dzieła antropologiczne przeznaczone dla ludzi Zachodu (swoich dla swoich o innych). Wewnętrzne zróżnicowanie Starego Kontynentu, stanowiące podstawowy wyróżnik antropologicznego punktu widzenia w *Rodzinnej Europie*, w narracji diarystycznej

⁷ J. Clifford, s. 246.

Malinowskiego nie odgrywa żadnej roli. W początkowych częściach zapisków diarysta pisze o sobie i jest u siebie zarówno na Wyspach Kanaryjskich jak w Krakowie, w Lipsku, Zakopanem i Londynie.

Podróże Ryszarda Kapuścińskiego, nie mniej egzotyczne, niż badacza Wysp Trobriandzkich, owocowały przez lata reportażami. Do klasycznego warsztatu tego gatunku pisarz włączył niektóre chwytły kompozycyjne i zabiegi stylistyczne właściwe nowoczesnej, wyrafinowanej formalnie prozie powieściowej oraz poezji. Najpierw jednak zatrzymajmy się na konsekwencjach wynikających z faktu, że Kapuściński jest polskim reporterem, poruszającym się w Trzecim Świecie. Nie chodzi tu oczywiście o polskość w sensie etnicznym, ale o kulturowe i historycznie określone doświadczenie człowieka urodzonego i wychowanego w Europie Środkowo-Wschodniej.

Rolę tego doświadczenia ujawnił w całej pełni dopiero w jednej ze swych późnych książek, a mianowicie w *Imperium*. Pisał w jej pierwszym rozdziale o swoim osobistym i bezpośrednim zetknięciu z reżimem Stalina po zajęciu przez Armię Czerwoną wschodnich ziem Rzeczypospolitej Polskiej we wrześniu 1939 roku⁸. Mniej lub bardziej wyraźne ślady tego doświadczenia są jednak obecne w pisarstwie Kapuścińskiego przez cały czas, poczynając od książkowego debiutu.

Doświadczenie, które uformowało go w miejscu jego dzieciństwa i młodości, otworzyło przed nim szansę, której nie mieli reporterzy i podróżnicy ze świata Zachodu. Przedstawiając w książkach *Jeszcze dzień życia*, *Wojna futbolowa* i *Heban* migracje przerażonych cywilów, wyniszczanych kolejną rewolucją czy wojną domową w Afryce lub Ameryce Łacińskiej, Kapuściński puentuje opisy wspomnieniem, że takie dworce kolejowe oblężone przez masy udręczonych, zrozpaczonych ludzi, tułających się w poczuciu chaosu i bezradności widział

⁸ Kapuściński kilkakrotnie mówił o znaczeniu doświadczeń ze swych stron rodzinnych w wywiadach, udzielanych po 1989 roku. Najdobitniej przedstawił ten problem w wykładzie po przyznaniu mu godności doktora honoris causa przez Uniwersytet Wrocławski, szerzej mówiąc o kształtującej roli krajobrazu dzieciństwa, o Europie regionów i o roli Europy w świecie postkolonialnym. Skrócona wersja wykładu została opublikowana w miesięczniku „Odra” 2002 nr 1 po tytule: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy?*

już w Polsce pod koniec wojny. Wówczas mówi: „Sam byłem uchodźcą” Wieloletnie doświadczenie życia w sowieckim systemie totalitarnym okazało się nie mniej pouczające, niż sama wojna. Doświadczenie życia w tak zwanej „gorszej Europie”, pod władzą sowieckiego imperium, osobista znajomość warunków życia na zabitej deskami prowincji, ubóstwa wsi, zmagającej się na co dzień z bezwzględnością natury, pomagały reporterowi poruszać się po afrykańskim interiorze, z dala od stolic i poza granicami parków narodowych.

Zarazem Kapuściński nie tai również, że jego wielka szansa na wniknięcie w głąb życia Trzeciego Świata ma też swoje ograniczenia. Nieraz się zdarza, że reporter pisze o swojej bezradności wobec jakiegoś zjawiska i ani pomoc miejscowych przyjaciół, ani wiedza z książek znakomitych badaczy, ani odwołanie się do własnego doświadczenia – nie zdają się na nic. Natrafia czasem na takie obszary doświadczenia, w których zaczyna błędzić. Dla Kapuścińskiego lokalny wymiar własnego doświadczenia nie jest bowiem przedmiotem opisu, ale narzędziem analizy, pozwala mu budować skalę porównawczą, zawierającą niezbędne punkty odniesienia. Doświadczenie lokalne nie ogranicza go, ale przeciwnie: otwiera perspektywę poznawczą, pozwalając formułować uogólnienia, które prowadzą nie do pustej abstrakcji, ale do rozumienia innego konkretnego. Wiele bezpośrednich analogii pomiędzy kolonializmem w krajach Trzeciego Świata a totalitaryzmem w Europie pojawia się w *Hebanie*. Metodyczny głód, jakim rząd Sudanu walczy ze zbuntowanym południem kraju jest przedstawiony jako ten sam mechanizm, którym Stalin doprowadził miliony Ukraińców do śmierci głodowej w latach trzydziestych. Reżim więzień w Addis Abebie przypomina reporterowi reguły, panujące w archipelagu Gułag, a oficjalny język niejednego afrykańskiego dyktatora pobrzmiwa znajomym tonem sowieckiej nowomowy.

Określony antropologicznie i socjologicznie punkt widzenia rzeczywistości przekłada się na trzy różne metody zdobywania materiałów i na odpowiadające im struktury narracji. Świat przedstawiony w książkach Kapuścińskiego oglądany jest z punktu widzenia świadka, który stara się zbliżyć do punktu widzenia uczestnika wydarzeń tak bardzo, jak to jest

możliwe. W tym celu reporter wielokrotnie podejmuje daleko idące ryzyko, wskutek czego znajduje się czasem w sytuacji bezpośredniego zagrożenia śmiercią (zwłaszcza podczas wojen w Afryce, przykłady znajdziemy w książkach *Jeszcze dzień życia*, *Wojna futbolowa*, *Heban*). Najwyżej ceni sobie własne świadectwo naoczne. Gdy to niemożliwe w przypadku wydarzeń minionych, zdobywa relacje bezpośrednich świadków i uczestników wydarzeń. Wówczas ich punkty widzenia zostają uwzględnione we własnej narracji reportera. Dopuszczając do głosu wielu swoich informatorów Kapuściński organizuje niekiedy cały chór. Tworzy konstrukcję polifoniczną, w której różne punkty widzenia uzupełniają się albo rywalizują ze sobą, tak że mogą nawet przytłumić głos reportera. Wówczas jednak pozostaje mu rola dyrygenta, albo - używając innej metafory - reżysera, który wprowadzając kolejnych solistów na scenę zastrzega sobie nadal prawo zabrania głosu. Tak skonstruowana jest na przykład całość narracji *Cesarza*. W innych utworach metoda ta stosowana jest częściowo.

W sytuacjach, kiedy nie ma dostępu do naocznych świadków, Kapuściński sięga do źródeł pisanych lub innych dokumentów (jak np. fotografie) by rekonstruować minione wydarzenia podobnie jak historyk. W sposobie prowadzenia opowiadania postępuje jednak jak narrator wszechwiedzący powieści, mówiący o świecie fikcyjnym. Proponuje czytelnikowi zawarcie paktu o zawieszeniu niewiary i przyjęcia proponowanej wersji wydarzeń na takiej zasadzie, jak w klasycznej powieści historycznej, budującej iluzję naoczności minionego czasu. Tak dzieje się na przykład w początkowych partiach *Szachinszacha*, w rozdziale *Dagerotypy*, kiedy wokół fotografii, przedstawiających poszczególne sceny, rozwinięta zostaje opowieść o losach i charakterach postaci.

Trzem różnym źródłom wiedzy o świecie (naoczna obserwacja własna, relacja innego świadka, powstałe wcześniej dokumenty) odpowiadają trzy różne techniki opowiadania: 1) sprawozdawcza opowieść odautorska, będąca narracją pierwszoosobową, 2) głosy uczestników zdarzeń, funkcjonujące jak wypowiedzi bohaterów powieści, a wreszcie 3) rekonstrukcja źródeł, posiłkująca się konwencją wszechwiedzącego trzecioosobowego narratora. Czerpanie ze źródeł pośrednich, dokumentów

i opracowań naukowych jest oczywiście niezbędne, ale sednem dzieła Kapuścińskiego nie są jego rozległe lektury. Prawdziwym krwistym mięszem jego pisarstwa, niepodrabialnym i nie dającym się zastąpić żadną książkową wiedzą, jest doświadczenie własne, uzupełniane zdobytymi relacjami naocznych świadków. Tekst, który trafia do rąk czytelnika, zawiera ten materiał poddany mistrzowskiej literackiej obróbce.

Kluczowy problem stanowi to, iż reporter–autor i jego informatorzy–bohaterowie wydarzeń patrzą na to co się dzieje z różnych antropologicznie punktów widzenia. On przychodzi z innego kręgu kulturowego i ten dystans nie może zupełnie zniknąć, nawet w sytuacji bezpośredniej obserwacji i uczestnictwa. Oni natomiast należą do świata, o którym opowiadają, więc ich świadectwo ma już wbudowany filtr ich mentalności, który dla reportera staje się problemem samym w sobie, tematem do namysłu. Dla nich jest narzędziem interpretacji, dla niego nie tylko narzędziem ale i obiektem do zinterpretowania, jako część świata afrykańskiego, azjatyckiego, latynoskiego. Najważniejszą strategią reportera, starającego się opisać świat, tak bardzo inny niż jego własny, ale opisać go możliwie najwierniej, zbliżając się maksymalnie do wewnętrznych kategorii tego świata, jest technika narracyjna, opisana w teorii powieści jako mowa pozornie zależna⁹. Odpowiada ona najściślej istocie antropologicznego punktu widzenia, wybranego przez Kapuścińskiego. Pisarz jest wyraźnie osadzony we własnej tożsamości kulturowej (historia formalnie opowiadana jest przez narratora), jednak nie jest to tożsamość zamknięta, a przeciwnie: dialogowa, otwarta na zrozumienie innej kultury (w narrację odautorską włącza się punkt widzenia postaci, cechy stylistyczne jej wypowiedzi zostają uwzględnione w stylu narracji). Pisarz często też posługuje się tym mechanizmem, ale działającym jakby w odwrotnym kierunku, to jest buduje wypowiedź postaci, ale przepuszcza ją przez filtr stylizacji, najczęściej ironicznej, która sugeruje czytelnikowi intencje interpretacyjne narratora. Na wielką skalę i w mistrzowski sposób ta metoda została użyta w *Cesarzu*, do czego jeszcze powrócę.

⁹ W. Tomasiak, *Od Bally’ego do Banfield i dalej. Sześć rozpraw o mowie pozornie zależnej*, Bydgoszcz 1992.

Oprócz mowy pozornie zależnej Kapuściński stosuje jeszcze inne sposoby mediacji pomiędzy punktem widzenia własnym, a punktami widzenia swoich rozmówców z Trzeciego Świata. Operuje całą gamą form osobowych w narracji. Posługuje się neutralną formą narracji trzecioosobowej, wprowadza bezpośrednio „ja” reportera–świadka, „ja” postaci, a wreszcie różne rodzaje „my”. Zależnie od sytuacji, którą kontekst użycia form osobowych zawsze wyraźnie ujawnia, „my” określa albo punkt widzenia kultury europejskiej (niekiedy z doprecyzowaniem, że chodzi o doświadczenie Europy Środkowej), albo też wyraża pewną formę utożsamiania się punktu widzenia reportera z jakąś grupą mieszkańców Trzeciego Świata. W tym drugim przypadku „my” nie obejmuje pewnych aspektów tożsamości europejskiej, mianowicie tych, które pozostają zupełnie nieprzenikliwe, zamknięte wobec realiów afrykańskich, azjatyckich czy latynoskich. Jednocześnie owo „my” nie ogarnia też pewnych postaw, napotkanych w Trzecim Świecie. W pierwszym zdaniu reportażu z Angoli *Jeszcze jeden dzień życia* pisze: *Trzy miesiące mieszkałem w Luandzie, w hotelu „Tivoli”*. Opowieść o władcy Etiopii zaczyna się od zdania: *Wieczorami słuchałem tych, którzy znali dwór cesarza*. W *Szachinszachu* najpierw opisuje bałagan w swoim pokoju hotelowym, zarzuconym wycinkami gazet i notatkami. Dopiero poprzez ten swój dziennikarski śmietnik wprowadza czytelnika w świat irańskiej rewolucji.

Ale zaraz po takim osobistym początku pisarz rozwija cały wachlarz różnych punktów widzenia. Zaczyna się balet wszystkich form osobowych, budujących w wyobraźni czytelnika obraz bogaty, zróżnicowany, pełen niuansów i stopniowania odcieni. Zawsze jednak obraz ten ujęty jest w ramę nadrzędnej perspektywy porządkującej, której czytelnik może nie uznać, poznając inne, obecne w narracji punkty widzenia, ale do której zawsze może się odwołać. Kapuściński nie narzuca własnej interpretacji, ale nigdy nie unika określenia własnego poglądu. Osiąga ten efekt nie tylko dzięki technice zmiennych punktów widzenia w narracji, ale także umiając nadać nowy kompozycyjny kontekst wcześniej napisanemu utworowi oraz stosując szereg zabiegów stylistycznych.

Pora przejść na koniec od problematyki genologicznej do

kilku spostrzeżeń, odnoszących się do stylu prozy Kapuścińskiego. Stylizacja, prowadzona w ramach podwójnego punktu widzenia w mowie pozornie zależnej, w najbardziej wyrafinowany sposób zastosowana została w *Cesarzu*. Niektórzy krytycy uznali to za pójście tropem groteskowego stylu Witolda Gombrowicza w powieści *Trans-Atlantyk*. Okazało się jednak, że pisząc *Cesarza* Kapuściński jeszcze nie znał *Trans-Atlantyku*, a podobieństwo wyniknęło z sięgnięcia do tego samego źródła, mianowicie do stylu staropolskich pamiętników szlacheckich, głównie z okresu baroku¹⁰. Szukając właściwego sposobu dla oddania anachronicznej mentalności ludzi cesarskiego dworu, reporter znalazł idealny wzorzec w stylu siedemnastowiecznych pamiętnikarzy, żyjących w świecie sztywno zhierarchizowanym, ceremonialnym, przestrzegającym skomplikowanych rytuałów towarzyskich i językowych¹¹. Wyostrzając te cechy do przesady, pisarz nadał językowi swoich rozmówców, dawnych ludzi cesarza, charakter groteskowy. Z ich punktu widzenia wypowiedzi mają charakter serio, natomiast czytelnik, dzięki zabiegom stylistycznym narratora, dostrzega nie uświadamianą przez mówiących autoironię.

Wyliczenie (enumeracja) jako środek stylistyczny wydaje się nie stwarzać specjalnych artystycznych możliwości, a jednak Kapuściński posługuje się nim w sposób zwracający uwagę. Jednym z najbardziej oryginalnych przykładów jest fragment z *Wojny futbolowej*, związany z poszukiwaniem pokoju do zamieszkania na początku pięcioletniego pobytu w Ameryce Łacińskiej w rozdziale *Czas najwyższy, abym zaczął pisać następną, nigdy nie napisaną książkę*. Zamiast opisowej charakterystyki obyczaju i mentalności chilijskiego mieszczaństwa pisarz daje wyliczenie przedmiotów, wypełniających wnę-

¹⁰ J. Jarzębski, *Kapuściński: od reportażu do literatury*, w: *Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku*, red. L. Burska i M. Zaleski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2001.

¹¹ Niezależnie od kontekstu stylu staropolskich pamiętników szlacheckich i ich groteskowej parodii, dokonanej przez Gombrowicza, T. Rafferty spostrzegł ironię stylu Kapuścińskiego w *Cesarzu*, porównując konstrukcję wypowiedzi postaci do ceremonialnego tańca dworskiego. Porównaj: T. Rafferty, *Portrait of the journalist as a young man*, Voice Literary Supplement [Ireland], February 1987.

trza oglądanych mieszkań w Santiago de Chile. By oddać styl rozbuchanej secesji, która stoczyła się już do poziomu kiczu, pisarz bawi się grami językowymi z pogranicza pure-nonsensu, układa sekwencje po kilka rzeczowników rymujących się ze sobą, ujmuje je w ramy paralelizmów składniowych. Podobny, jeszcze bogatszy przykład znajdujemy w *Lapidarium*. Jeden z fragmentów stanowi wyliczenie przedmiotów, wyrzucanych na wielki śmietnik poza miastem. Są one uszkodzone, a więc pozbawione swej funkcji a na dodatek pomieszane ze sobą w najprzedziwniejszy sposób. Pisarz układa wyliczenie tak dobierając kolejność nazw, by ich sąsiedztwa budziły najbardziej zaskakujące skojarzenia, godne śmiałej wyobraźni surrealistów. A zarazem po przeczytaniu całości rodzi się nieodparte przekonanie, że spoza tego oszałamiającego chaosu odsłania się w istocie precyzyjny, metaforyczny skrót obrazu naszej współczesnej cywilizacji, pogrążonej w szaleńczej, nieumiarkowanej konsumpcji.

Dzięki wyobraźni i doświadczeniu pisarza enumeracja, będąca techniką stylistyczną prostą i skrótową, nabrała w jego prozie niezwyklej dynamiki i ekspresji. Stała się narzędziem wyrażania grozy i śmieszności świata, oszałamiającego, chaotycznego bogactwa jego różnorodności, które pisarz ukazuje w swych reportażach. Literackie opracowanie faktograficznego materiału okazuje się równie ważne dla przekazu, niesionego przez twórczość Kapuścińskiego, co jego antropologiczny punkt widzenia, ukształtowany dzięki doświadczeniu człowieka z Europy Środkowo-Wschodniej.

Pozostał do rozważenia trzeci możliwy wariant narracji powstającej na styku kultur: pisanie ze swego punktu widzenia o innych do tych innych. Dzieje się tak wówczas, kiedy przybysz z zewnątrz, znalazłszy się w jakiejś wspólnotcie, tworzy o niej narrację przeznaczoną przede wszystkim dla niej właśnie, a nie dla wspólnoty własnej, którą miałby o czymś nieznanym uwiadomić. Wariant ten jest znacznie rzadszy od dwu poprzednich, w których po stronie tożsamości były zawsze dwa punkty, dostarczające wyraźnych motywacji dla powstania opowieści. Jakże natomiast mogłyby być raczej zapisywania o innych narracji do nich samych skierowanej? Wydaje się, że w takiej sytuacji tkwi jakieś założenie wyższości (choćby i sta-

rannie ukrywanej) narratora wobec przedmiotu i zarazem adresata narracji. Na przykład: trzeba im napisać coś, czego sami o sobie nie wiedzą. Albo: sami nic zapisać nie potrafią. Tego rodzaju motywacja może stać za opowiadaniem pouczającym, perswadującym lub po prostu narzucającym punkt widzenia narratora wspólnocie, która ma zostać podporządkowana w rezultacie konfliktu. Natomiast w sytuacji pokojowej koegzystencji kultur może powstać narracja wolna od dążenia do dominacji, respektująca samoświadomość wspólnoty, będącej przedmiotem i odbiorcą. Taka perspektywa możliwa jest w narracji spisanej przez badacza, etnografa czy innego przedstawiciela kultury pisma, przybywającego do społeczeństwa posługującego się tylko przekazem ustnym, mającego swoje opowieści legendowe, baśniowe, mityczne.

Narracja kolonizatora lub okupanta, o ile w ogóle zachce on stworzyć narrację o kolonizowanej zbiorowości, a nie tylko posługiwać się typową dla dyskursu władzy formą nakazu i zakazu, jest do pomyślenia wówczas, kiedy chodzi o to, by obok uległości wobec przemocy militarnej i administracyjnej osiągnąć posłuszeństwo uwewnętrznione przez członków podbitej społeczności. Tworzenie narracji o poddanych dla poddanych byłoby wówczas motywowane dążeniem do skolonizowania świadomości, wyłączenia zbiorowości z jej własnej tradycji i wprowadzenia na to miejsce wersji spreparowanej dla uzasadnienia obcej dominacji. Tego rodzaju mechanizmy „zniewalania umysłów” pojawiają się nie tylko w sytuacji kontaktu odmiennych kultur, ale i wewnątrz tej samej kultury (cywilizacji) pomiędzy odmiennymi systemami politycznymi. Zamiast ogólnego, antropologicznego punktu widzenia obserwujemy wówczas jeden tylko aspekt, choć może on być trudny do wypreparowania, kiedy opcja polityczna odczuwana jest jako połączona albo krzyżująca się z opcją kulturową (narodową, regionalną). Przykładów można by szukać wśród podręczników historii Polski lub historii literatury polskiej, stworzonych w czasach komunizmu z naruszeniem elementarnych rygorów postępowania naukowego, skrajnie podporządkowanych ideologii, według absurdalnej zasady podziału na elementy „postępowe” i „wsteczne”. Narracja historyczna, w której dana zbiorowość jest przedmiotem i odbiorcą, ale nie narra-

torem, może być bez przeszkód poddana perswazyjnym zabiegom propagandy, jeśli istnieje polityczna wola dokonania manipulacji ideologicznej. W sytuacji, kiedy zbiorowość została pozbawiona swojego narratora, jej członkom nie pozostaje nic innego, jak słuchać i dowiadywać się „kim byli i kim są”, a raczej – kim mają się stać według woli Nadawcy (któremu służy narrator obecny w tekście). Te same mechanizmy dotyczą nie tylko kolonizatora i okupanta, ale również rodzimego tyra.

Po dygresji dotyczącej dyskursu władzy powróćmy do rozważań na temat narracji prowadzonej z antropologicznego punktu widzenia spoza danej kultury, ale o niej i dla niej. Przykładem opowieści spisanej przez autora z zewnątrz, ale bez intencji narzucenia obcej dominacji, może być *Kronika* Galla Anonima. „Wyższość” narratora wobec bohaterów i adresatów mogłaby dotyczyć tylko jednego, ściśle określonego względu, mianowicie umiejętności posługiwania się pismem i łaciną. Świadomość odrębności sytuacji językowej narratora wobec głównych adresatów opowieści jest wpisana w jego przekonanie, że „niniejsze dzieło powinno być na głos tłumaczone”¹². Kronikarz zwraca się z tym do biskupów stanowiących ówczesny episkopat, a więc swych możliwych protektorów na książęcym dworze, należących jak i on sam do międzynarodowej klasy ludzi wykształconych średniowiecznej Europy.

Wśród motywów spisania historycznej narracji na pierwszy plan wysuwa się potrzeba zdobycia wynagrodzenia od tych, którzy rządzą opisywaną społecznością, narrator znajduje się więc w sytuacji kogoś takiego, jak cudzoziemski ekspert, zgłaszający się w ramach międzynarodowej współpracy. Daje też do zrozumienia, że posiada swoje zawodowe ambicje, ponieważ wśród motywów pisania wymienia między innymi chęć „aby jakiś owoc mej pracy zabrać ze sobą do miejsca mych ślubów zakonnych, (...) by unikać próżnowania i zachować wprawę w dyktowaniu.” (tamże, s. 115). Jednocześnie nie rezygnuje z przypomnienia o własnej kulturowej odrębności

¹² Anonim tzw. Gall, *Kronika polska*, przeł. R. Grodecki. Przekład opracował, wstępem i przypisami opatrzył M. Plezia, Wrocław 1982, BN seria I nr 59, s. 118.

wobec przedmiotu i odbiorców. We wstępie do *Księgi III* nazywa siebie „wśród was obcym pielgrzymem”, który podjął swą pracę, „by za darmo nie jeść chleba polskiego” (tamże, s. 115) Wydawca dodaje w przypisie, że to słynne powiedzenie, nie-raz później powtarzane, stało się w wieku XIX mottem pracy innego cudzoziemskiego historyka, austriackiego profesora na lwowskim uniwersytecie, H. Zeissberga, który opatrzył nim swą książkę *Dziejopisarstwo polskie wieków średnich* (1873).

Określony w ten sposób antropologiczny punkt widzenia klerka, pisarza, uczonego – od Galla do Zeissberga – wyklucza perspektywę dominacji i przemocy w narracji przybysza napisanej o miejscowych i dla miejscowych.

Jan Kordys

(Warszawa)

Sekret i kłamstwo

Zacznijmy od *Urszene* kooperacji, spotkania dwóch osobników, dwóch grup, z których każda musi podjąć decyzję – oddalić się czy nawiązać kontakt. Obcy postrzegany jest jako wróg lub partner (potencjalny albo rzeczywisty) – po pierwszej udanej ‘próbie’, gdy uznaje się go za godnego zaufania, relacja mogłaby ulec przedłużeniu. Wzmianka o tej ‘archetypowej’ sytuacji pojawia się u Marcela Maussa: „Dwie grupy ludzi, które się spotykają, mogą tylko albo rozejść się – a jeśli żywią do siebie nieufność, czy rzucają sobie wyzwanie: bić się – albo traktować się dobrze”¹. Sprawozdania etnografów pokazują strach i niepewność wynikające z niemożności przewidzenia reakcji innych oraz sposoby redukcji lęku przez rytualizację aktów:

Zachowanie dwóch grup, które wiedzą, że sąsiadują ze sobą, jest szczególnie godne uwagi. Indianie równocześnie boją się i pragną takiego spotkania. Otóż nie jest możliwe, by było ono dziełem przypadku; przez wiele tygodni grupy te mogą uważnie śledzić dym unoszący się pionowo z ognisk obozowisk, widoczny w parze zimowej na bezchmurnym niebie z odległości wielu kilometrów. A jest to jedno z najbardziej uderzających widowisk rozgrywających się na terytorium Nambikwara – budzące niepokój dymy, które nagle pod wieczór zaludniają horyzont, sprawiający wrażenie wymarłego. Indianie wznoszą pełne lęku spojrzenia ku niebu, przejrzystemu przed zachodem słońca: «To obozowisko Indian...»; ale jakich Indian? Czy grupa, która zbliża się jest nastawiona pokojowo czy wrogo? Przy ogniskach toczy się długa dyskusja, jak należy się zachować. Spotkanie wydaje się nieuchronne, najlepszym rozwiązaniem będzie więc, bez

¹ M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, przeł. M. Król, K. Pomian, J. Szacki, PWN, Warszawa 1973, s. 328.