

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

Małgorzata Czermińska

Małgorzata CZERMIŃSKA

„Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej¹

Mój temat mieści się w tej części obszaru badań narratologicznych, która dotyczy obecności typowo literackich struktur w narracjach niebędących 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*². 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 Ryszarda Nycza – ekscentrycznych albo sylwicznych), jak i – po trzecie – do tekstów już poza tradycyjną granicą literatury, to jest dokumentalnych bądź nauko-

^{1/} Jest to nieco zmieniona wersja referatu wygłoszonego na międzynarodowej konferencji naukowej *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, zorganizowanej przez Zakład Teorii Literatury i Poetyki oraz Zespół Antropologii Opowiadania Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (maj 2003 r.).

^{2/} 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; M. Głowiński *Nauka o literaturze wśród innych dyscyplin*, w: *Humanistyka przelomu wieków*, red. J. Koziński, Warszawa 1990; M. Głowiński *Poetyka wobec tekstów niefikcyjnych*, w: tenże, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1993; A. Zawadzki *Tekst filozoficzny jako przedmiot kompetencji poetyki historycznej*, w: tenże, *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.

Szkice

wych. Istotne znaczenie dla analizy kategorii punktu widzenia ma też konwencja gatunkowa, przyjęta w danym tekście narracyjnym bez względu na to, czy chodzi o gatunki *stricte* literackie czy pograniczne jak esej, autobiografia, dziennik, czy wreszcie o gatunki wypowiedzi naukowej jak rozprawa, traktat, monografia.

Wyraziste zarysowanie antropologicznego punktu widzenia najłatwiej zaobserwować wtedy, gdy wypowiedź narracyjna powstaje w sytuacji zetknięcia się różnych kręgów kulturowych i tylko takie przykłady będę tu rozpatrywać³. 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 przy jednoczesnej odmienności 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 nim.

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 istotnym 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 wariantach drugim, to znaczy swój do swoich o innych, którzy są wtedy pojmowani jako obcy. Wówczas wariant ten przybiera skrajną formułę: swój do swoich o wrogim (tym, co wrogiem).

Natomiast z tożsamością kulturową odbiorcy rzecz wygląda trochę inaczej niż w przypadku nadawcy i przedmiotu narracji, w praktyce często adres wpisany w tekst jest bowiem podwójny, zmieniać się może tylko hierarchia dwu typów czytelnika. Mówiąc o własnym świecie do innych, nie można przecież wykluczyć, że

³ Zajmuję się innym aspektem zjawiska niż Janusz Krzywicki w studium *Opowiadanie na styku kultur: przypadek literatur afrykańskich*, w: *Praktyki opowiadania...*

Czerwińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

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 przeznaczonych. Spektakularnym przykładem takiej niezaprojektowanej przez autora, ale wyraźnie przezeń uświadomionej, rzeczywiście zaistniałej podwójności odbiorcy jest *Rosja w roku 1839* Astolpha de Custine’a. Pokazują 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 pozytywne i o wielkiej wadze. Sądzę, że jeśli tak mi dyktuje sumienie, wolno mi nawet najsurowiej oceniać kraj, w którym mam przyjaciół.⁴

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, niż sobie przypisywałem; zaostriłem uwagę i ostrożność, rychło bowiem zdałem sobie sprawę z niebezpieczeństwa, na jakie mogła mnie narazić moja szczerość. Nie śmiejąc wysyłać moich listów przez pocztę, przechowywałem je wszystkie, ukryte z niezwykłą przezornością niby jakieś obciążające mnie dokumenty.

(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 niedrażnienia Rosji⁵. 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 znane poza Polską. Są to: *Rodzinną Europą* Czesława Miłosza, *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* Bro-

⁴ A. de Custine *Rosja w roku 1839*, przekł. przypisy i posłowie P. Hertz, Warszawa 1995, t. I, s. 22.

⁵ Tamże (por. przypisy tłumacza, t. I, s. 525-526).

niśława 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, indywidualny los jako przykład zjawisk ogólniejszych, a znamienych dla jego stron rodzinnych, które wprawdzie należą do kręgu śródziemnomorskiego, chrześcijańskiego, ale stanowią nieznaną prowincję, leżącą na skraju świata Zachodu, a w dodatku – w momencie pisania – odciętym odeń żelazną kurtyną. Miłosz wyznaje, że pomysł książki skryształizował się nad 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 próbować.⁶

Książka Miłosza realizuje pierwszy z wyróżnionych wariantów, czyli „swoją o swoim dla innych”. Pisał, by ukazać czytelnikom z Zachodu coś, o czym nie wiedzą, ale pisał i wydal po polsku, a więc adresował podwójnie, przeznaczał swą opowieść również dla polskiego czytelnika, na początku – 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 *exemplum* zjawisk społecznych dodaje dyskretnie potraktowany wątek indywidualności, 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 części 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.

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

Czerwińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

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, uwzględniłam 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, który uwzględnił zaledwie połowę rękopisu – choć właśnie tą najważniejszą, bo dotyczącą badań terenowych w Nowej Gwinei i na Wyspach Trobrianda. 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 angielskiego przekładu) – jest nieporozumieniem⁷. 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 krajobrazu⁸. W *Dzienniku* ta pasja uczonego, skupionego z pełnym poświęceniem na swym przedmiocie badań, jest wyraźnie obecna i poczucie zbli-

⁷ Zob. G. Kubicka *Wstęp*, w: B. Malinowski *Dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu*, Kraków 2002; także J. Clifford *O etnograficznej autokreacji: Conrad i Malinowski*, przeł. M. Krupa, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998.

⁸ A. Zawadzki w swej książce o nowoczesnej eseistyce filozoficznej trafnie zauważa impresjonistyczny charakter opisów przyrody w *Dzienniku*. Nie zgadzam się jednak z jego opinią, że Malinowski nie dostrzegał odrębności egzotycznego krajobrazu i że nie wynalazł dla niego nowego języka. (A. Zawadzki *Nowoczesna eseistyka...*, s. 232-233).

Szkice

żania 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, niemających 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 warunkowaniami 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, 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. Autokrytycyzm i próby nieustannego napominania siebie samego przywodzą też na myśl *Pamiętnik* Stanisława Brzozowskiego.

Nie przestając być osobistym dziennikiem, pisany z dnia na dzień i prowadzonym przede wszystkim na własny użytek, zapiski Malinowskiego jednocześnie zawierają w sobie sposoby organizacji materiału właściwe powieści, i to powieści w czterech różnych odmianach gatunkowych: 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 tych miejscach (a jest ich wiele), w których 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 wścieklej tęsknoty za Europą do uwielbienia tropików („hemisfery południowej”, jak to nieraz określa). W autoanalizie nie cofa się przed upokarzającymi szczegółami, pasja poznawcza zdaje się przewyżczać obawę własnej 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. Mimo że bohatera *Dziennika w ścisłym znaczeniu tego wyrazu* śledzimy pomiędzy 24 a 34 rokiem jego życia, a więc w czasie, kiedy już dawno przekroczył wiek dojrzewania, w istocie głównym wątkiem jego zapisków jest rozpoznanie powołania i wkroczenie na drogę jego realizacji. Są to w istocie autora lata nauki i lata wędrówki.

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

Czerwińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

liryczną poetyzację i dosadną dosłowność. Wyraźny jest idiom młodopolszczyzny, jednak przed melodramatycznym kiczem ratuje diarystę skrótowość zapisu.

Omówione trzy modele gatunkowe da się odnieść do całości *Dziennika*, natomiast wzorzec powieści podróźniczej stanowi kontekst dla drugiej tylko połowy rozpoczynającej się w 1914 roku od przygotowań wyjazdu w tropiki. Gatunek ten, który ważną rolę odgrywał w powieści XVIII-wiecznej, później zbliżył się raczej do literatury rozrywkowej lub przeznaczonej dla młodzieży, jeśli łączył elementy edukacyjne i sensacyjno-przygodowe. Takich cech gatunku nie znajdziemy w *Dziennikach* Malinowskiego, natomiast 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 obydwojma 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*”⁹. 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 namiętym czytelnikiem powieści różnego rodzaju i również różnej klasy artystycznej: od Dostojewskiego i Conrada po zwykle czytał. 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 i popularnej, gdyby chciał dokonywać powieściowych stylizacji. Trzeba jednak przyznać, że przeprowadzona przez niego samego kwalifikacja gatunkowa dziesięcioletnich zapisków świadczy o najtrafniejszym rozpoznaniu. W istocie jest to „dziennik w ścisłym znaczeniu tego wyrazu”. Co nie przeszkadza, że czytelnik tej ogromnej, bogatej całości może na nią nakładać filtry znanych powieściowych gatunków, które pomagają wyodrębnić składające się na nią wątki i tonacje stylistyczne.

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.

⁹ J. Clifford *O etnograficznej...*, s. 246.

Szkice

Sytuacja kontaktu międzykulturowego pojawia się oczywiście 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 (swoją dla swoich o innych). Wewnętrzne zróżnicowanie Starego Kontynentu, stanowiące podstawowy wyróżnik antropologicznego punktu widzenia w *Rodzinnej Europie*, w narracji diarystycznej Malinowskiego nie odgrywa żadnej roli. W początkowych częściach zaskisków 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. Kapuściński, młodszy o jedno pokolenie od Czesława Miłosza, pochodzi z bliskich poecie okolic, bo jego miasto rodzinne, Pińsk, leży na terenie dzisiejszej Białorusi. I, podobnie jak Miłosz, Kapuściński pamięta, że na historyczne losy mieszkańców tych stron znaczący wpływ wywierała obecność potężnego sąsiada, jakim była Rosja, najpierw carska, potem sowiecka. Rolę tego doświadczenia ujawnił w całej pełni dopiero w jednej ze swych późnych książek, a mianowicie w *Imperium*. W pierwszym rozdziale pisał o swoim osobistym i bezpośrednim zetknięciu z reżimem Stalina po zajęciu przez Armię Czerwoną wschodnich ziem Rzeczypospolitej Polskiej we wrześniu 1939 roku¹⁰. Mniej lub bardziej wyraźne ślady tego doświadczenia są jednak obecne w pisarstwie Kapuścińskiego przez cały czas, poczynając od książkowego debiutu. Czytelnik odnajdzie pierwsze echo wspomnień z dzieciństwa już w debiutanckiej książce tego autora, opublikowanej w 1962 roku pod tytułem *Busz po polsku*. Jest to zbiór króciutkich reportaży z życia polskiej prowincji w PRL lat 60., napisanych – co ciekawe – już po pierwszych wielkich podróżach do Afryki i na Daleki Wschód i po sukcesach prasowych publikacji cyklów reportaży z Ghany i Konga. Kapuściński był już wówczas znany jako autor piszący o krajach bardzo dalekich i bardzo egzotycznych. Miał też za sobą dramatyczne przeżycia w prawdziwym afrykańskim buszu. Nie brakowało mu ekscytujących, egzotycznych tematów, więc może się wydać zaskakujące, że jego

¹⁰ Kapuściński w wywiadach udzielanych po 1989 roku kilkakrotnie mówił o znaczeniu doświadczeń ze swych stron rodzinnych. Najdobitniej przedstawił ten problem w wykładzie wygłoszonym z okazji przyznania mu godności doktora *honoris causa* przez Uniwersytet Wrocławski (mówił o kształtującej roli krajoobrazu dzieciństwa, o Europie regionów i o roli Europy w świecie postkolonialnym). Skrócona wersja wykładu została opublikowana („Odra” 2002 nr 1) pod tytułem: *Skąd przychodzimy? Kim jesteśmy?*

Czerwińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

pierwsza książka zaczyna się tekstem zatytułowanym *Cwiczenia pamięci* i zawierającym wspomnienia z własnego, wojennego dzieciństwa.

Nie trzeba jednak było czekać trzydzieści lat aż do opublikowania *Imperium*, żeby echa tego wczesnego doświadczenia odezwały się ponownie w pisarstwie Kapuścińskiego. Przeżycie wojny – to znaczy doznanie śmiertelnego zagrożenia, głodu, bezdomności i nędzy – jest śladem, który pojawia się w tle narracji o zdarzeniach przedstawianych w każdej bez wyjątku następnej książce tego autora. Z perspektywy całej późniejszej twórczości widać, że ten inicjał nie jest przypadkiem, ale jak najbardziej znaczącym p o c z ą t k i e m i to na różnych płaszczyznach.

W pracy pisarskiej jest to początek debiutanckiej książki, w biografii – początek doświadczeń formujących świadome wyobrażenia o świecie i o własnym w nim miejscu, a wreszcie na poziomie intelektualnym i etycznym; jest to fundament światopoglądu pisarza, jego rozumienia mechanizmów historii i życia społecznego. Druga wojna światowa wybuchła dokładnie w dniu, kiedy siedmioletni Rysio powinien był pójść do szkoły. Książki pisane przez dorosłego Ryszarda usiane są śladami zapamiętanych doświadczeń sześciu lat wojennej poniewierki tak drobnymi, że w kontekście dramatycznej i barwnej teraźniejszości czytelnik może nie zwrócić na nie uwagi. Ale częstotliwość pojawiania się tych drobnych śladów uświadamia, że dojrzałe przemyślenia chłopięcych doświadczeń stały się pierwszą szkołą zrozumienia, czym jest kolonializm w Trzecim Świecie i totalitaryzm sowiecki jako wewnętrzny kolonializm Drugiego Świata. Doświadczenie, które uformowało pisarza 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, obleżone przez masy udręczonych, zrozpaczonych ludzi tułających się w poczuciu chaosu i bezradności widział 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 od-

niesienia. Doświadczenie lokalne nie ogranicza go, ale przeciwnie, otwiera perspektywy poznawcze, 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 30. Reżim więzień w Addis-Abebie przypomina reporterowi reguły panujące w archipelagu Gułag, a oficjalny język niejednego afrykańskiego dyktatora pobrzmiwia 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, posilająca się konwencją wszech-

Czerminska „Punkt widzenia” jako kategoria...

wiedzącego 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 niedającym 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, określona w teorii powieści jako mowa pozornie zależna¹¹. 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, 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.

Oprócz mowy pozornie zależnej Kapuściński stosuje jeszcze inne sposoby mediacji pomiędzy własnym punktem widzenia 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 utożsamienia się punktu widzenia reportera z jakąś grupą mieszkańców Trzeciego Świata. W tym drugim przypadku „my” nie obejmuje pewnych aspektów tożsamo-

¹¹ W. Tomasiak *Od Ball's'ego do Banfield i dalej. Szesć rozpraw o mowie pozornie zależnej*, Bydgoszcz 1992.

Szkice

ści 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.

Najbardziej wyraziście cała ta skala różnorodnych możliwości rysuje się w *Hebanie* przynoszącym rekapitulację afrykańskich doświadczeń pisarza, gromadzonej przez czterdzieści lat. Jak pod mikroskopem możemy to obejrzeć w zakończeniu opowiadania o dyktatorze Ugandy, Idim Aminie. Narrator natrafia na scenę, gdy rybacy przywożą na rynek wyjątkowo ogromną, tłustą rybę, wokół której zbiegają się wygłodzeni mieszkańcy miasta, ale wśród zgromadzonych zapada cisza, ponieważ wiadomo, że żołnierze Amina od dawna wrzucają do jeziora zwłoki swych ofiar, pożerane tam przez krokodyle i mięsożerne ryby. W tej samej chwili nadjeżdża wojskowa ciężarówka i żołnierze, zobaczywszy rybę, zabierają ją do samochodu, a na jej miejsce rzucają zwłoki człowieka, którego wieźli ze sobą. Narrator zaczyna jak świadek: „Kiedyś błąkałem się po rynku w Kampali”. Potem w bezosobowej formie opowiada, jak wygląda zrujnowana stolica Ugandy, ale kiedy przechodzi do sceny z żołnierzami, mówi jako uczestnik już nie tylko w imieniu własnym, ale i w imieniu milczących mieszkańców miasta:

My, którzy staliśmy bliżej, zobaczyliśmy [...] jak na stół rzucają nam martwego, bosonogiego człowieka. I zobaczyliśmy, jak od razu odjeżdżają. I tylko usłyszeliśmy ich rubaszny, obłąkańczy śmiech.

We wszystkich książkach Kapuścińskiego najpierw rozbrzmiewa odautorskie „ja” – czytelnik dowiaduje się, kogo słucha i kto bierze odpowiedzialność za wszystko, co zostanie opowiedziane. W pierwszym zdaniu reportażu z Angoli *Jeszcze jeden dzień życia* Kapuściński 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 przez ten swój dziennikarski śmietnik wprowadza czytelnika w świat irańskiej rewolucji. Ale zaraz po takim osobistym początku pisarz rozwija cały wachlarz rozmaitych 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. Kpuściński 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 dzięki umiejętności nadania nowego kompozycyjnego kontekstu wcześniej napisanemu utworowi oraz zastosowaniu szeregu zabiegów stylistycznych.

Przykładem bardzo interesującej kompozycji, całkowicie wykraczającej poza gatunkowy kanon reportażu, jest *Wojna futbolowa*. Niektóre dawne teksty wyjęte z wcześniejszych książek i kilka rzeczy nowych złożyło się na zupełnie nową całość

Czerwińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

dzięki wprowadzeniu wątku zarazem autobiograficznego i autotematycznego. Po między reportaże z różnych stron świata, pisane w ciągu prawie dwudziestu lat, pisarz wprowadza swój późniejszy komentarz. Czasem odsłania kulisy zdarzeń, na które wcześniej wewnątrz reportażu nie było miejsca, albo których wówczas nie znał. Nawleka poszczególne teksty jak koraliki tego samego naszyjnika na przebieg czasowy swojego życia, ale, co jeszcze ważniejsze, pisze o niezrealizowanych projektach pisarskich. Pomędzy gotowe reportaże włącza fragmenty projektów dwu książek, które planował, lecz których nie udało mu się napisać. Tworzy w ten sposób otwartą kompozycję przypominającą autotematyczne powieści, wedle formuły zainspirowanej niegdyś *Patubą* Karola Irzykowskiego i *Lochami Watykanu* André Gide'a, a kontynuowanej potem we francuskiej *nouveau roman* i w powieści postmodernistycznej. Plany dwu nienapisanych książek, obecne w *Wojnie futbolowej*, nie tylko same w sobie stanowią fascynującą lekturę, ale też nadają zupełnie nowy wymiar wcześniejszym reportażom, włączając je w porządek biografii pisarza.

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 baroku¹². Szukając właściwego sposobu dla oddania anachronicznej mentalności ludzi cesarskiego dworu, reporter znalazł idealny wzorzec w stylu XVII-wiecznych pamiętnikarzy żyjących w świecie sztywno zhierarchizowanym, ceremonialnym, przestrzegającym skomplikowanych rytuałów towarzyskich i językowych¹³. Wyodrębiając 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 nieświadomianą przez mówiących autoironię. Pisarz stosuje często, w charakterystyczny dla siebie sposób, jeszcze dwa zabiegi stylistyczne. Jeden ma charakter jawnie intertekstualny, są to mianowicie kolekcje cytatów używanych jako motto. Drugi jest z pozoru prostym chwytem, znanym już retoryce antycznej i niegdyś chętnie stosowanym w oświeceniowym poemacie opisowym. Mam tu na myśli wyliczenie (enumerację).

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

13 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 (por. T. Rafferty *Portrait of the journalist as a young man*, „Voice Literary Supplement” [Ireland] February 1987).

Już pierwsza książka Kapuścińskiego, *Busz po polsku*, zaczyna się mottem położonym tuż po tytule pierwszego tekstu (poświęconego własnemu wojennemu dzieciństwu). Jest to fragment wiersza Janusza A. Ihnatowicza, poety należącego do tej samej generacji, co autor. W późniejszych książkach zacytowanie od motta staje się niemal bezwyjątkową zasadą. Motta składają się zazwyczaj z kilku cytatów, stanowią jakby mikroantologie ułożone przez autora z fragmentów najróżniejszych rodzajów. Znajdujemy tam słowa poetów, powieściopisarzy i filozofów, łacińskie przysłowia i modlitwę wodza pewnego afrykańskiego plemienia, zanotowaną w XIX wieku, także zabawne, mądre i smutne zdania z listów, które pisały do Pana Boga amerykańskie dzieci. Motta czerpane z tak różnych źródeł tworzą bogaty wielogłos, nie tylko dialogują z tekstem własnym Kapuścińskiego, ale i „rozmawiają” pomiędzy sobą nawzajem. Przynoszą metaforyczne uogólnienie myśli pisarza, co jest zwykłą funkcją motta, ale też od razu wpisują jego teksty w szerszy stylistyczny rejestr. Przygotowują czytelnika na to, że sięgając po książkę, która powstała z materiału zebranego na reportaż, znajdzie się w samym środku literatury.

Wyliczenie 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 (rozd. *Czas najwyższy, abym zaczął pisać następną, nigdy nienapisaną książkę*). Zamiast opisowej charakterystyki obyczaju i mentalności chilijskiego mieszczaństwa pisarz daje wyliczenie przedmiotów wypełniających wnętrza oglądanych mieszkań w Santiago de Chile. Jest to istny stylistyczny fajerwerk, wspaniała parada słów, których znaczenia uzupełniają się, stopniują jakieś zjawisko, albo kontrastują ze sobą. By oddać styl rozbuchanej secesji, która stoczyła się już do poziomu kiczu, pisarz bawi się grammi językowymi z pogranicza *pure-nonsensu*, układa sekwencje z kilku rzeczowników rymujących się ze sobą, ujmując je w ramy paralelizmów składniowych. Podobny, jeszcze bogatszy przykład znajdujemy w *Lapidarium*. Jeden z fragmentów stanowi wyliczenie przedmiotów wyrzuconych na wielki śmietnik poza miastem. Są one uszkodzone, a więc pozbawione swej funkcji, 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 oszalałającego chaosu odsłania się w istocie precyzyjny, metaforyczny skrót obrazu naszej współczesnej cywilizacji pogrążonej w szaleńczej, nieumiarkowanej konsumpcji. Najbardziej niezwykły jest jednak rozdział z *Imperium (Świątynia i pałac)* o zburzeniu z rozkazu Stalina świątyni Chrystusa Zbawiciela w Moskwie, zbudowanej po zwycięstwie nad Napoleonem. Cała narracja inkrustowana jest sekwencjami uporządkowanych wyliczeń ilustrujących dzieje budowy świątyni, jej burzenia, nigdy niezrealizowanego projektu Pałacu Sowietów, który miał stanąć na jej miejscu, oraz rozlicznych zatrudnień Stalina w tym czasie. Zmieniają się wyrazy użyte w wyliczeniach, ale rytmicznie powtarzają się struktu-

Czermińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

ry składniowe – nie identyczne, ale analogiczne, podobne i zarazem zmieniające się, dzięki czemu dramatyzmowi opowiadanych wydarzeń towarzyszy wzrastające napięcie rytmu językowego niczym w przebiegu *Bolera* Ravela. 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 Kapuściński 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 wspólnocie, tworzy o niej narrację przeznaczoną przede wszystkim dla niej właśnie, a nie dla wspólnoty własnej, którą miałby o czymś nieznanym uwiadomić. Wydaje się, że ten wariant 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 starannie 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 tworzyć 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, wywłaszczenia 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, tworzonych w czasach stalinowskich z naruszeniem elementarnych rygorów postępowania naukowego, skrajnie podporządkowanych ideologii, według absurdalnej zasady podziału na elementy „postępowe” i „wsteczne”. Tworzone przez uczonych polskich, uformowanych intelektualnie wewnątrz polskiej tradycji kulturowej (biorę tu w nawias jej wewnętrzne zróżnicowanie i istniejące w niej autentyczne konflikty polityczne) odczuwane były jako pisane pod obcy dyktat, jako wersja narzucana przez sowiecką Rosję równie obcą, jak była Rosja carska dla de Custine’a. Narracja historyczna – w której dana zbiorowość jest przedmiotem i odbiorcą, ale nie narratorem – 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 tyrana.

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 piśmem i łaciną. Świadomość odrębności sytuacji językowej narratora wobec głównych adresatów opowieści jest wpisana w jego przekonanie, że „niniejsze dzieło powinno być na głos tłumaczone”¹⁴. 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 średnio-wiecznej Europy. Inne aspekty jego sytuacji (zakonnik obracający się w kręgu książęcej kancelarii) stawiały go na pozycji społecznej niższości wobec władcy i jego dworu. Znalazło to wyraz w topice skromności zgodnie z obowiązującą konwencją obficie stosowanej we wstępach do wszystkich trzech ksiąg *Kroniki*.

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”

¹⁴ Anonim (tzw. Gall). *Kronika polska*, przekł. R. Grodecki. wstęp, przypisy i oprac. przekł. M. Plezia. Wrocław 1982. BN s. Inr 59, s. 118.

Czermińska „Punkt widzenia” jako kategoria...

(s. 115). Jednocześnie nie rezygnuje z przypomnienia o własnej kulturowej odrębności wobec przedmiotu i odbiorców. Zwracając się do „kanclerza Michała” i do „Pawła, biskupa polskiego” we wstępie do *Księgi II*, zaznacza swoją pozycję jako cudzoziemca, gdy określa swe dzieło jako „napisane na cześć książąt i kraju waszego” (s. 59). Zaś we wstępie do *Księgi III* nazywa siebie „wśród was obcym pielgrzymem”, który podjął swą pracę, „by za darmo nie jeść chleba polskiego” (s. 115). Wydawca dodaje w przypisie, że to słynne powiedzenie – nieraz 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.