

Książki

Poleca
**JULIUSZ
KURKIEWICZ**



Zanim Jonathan Littell napisał „Łaskawe”, pracował w organizacji humanitarnej Action Internationale Contre la Faim. W trakcie I i II wojny czeczeńskiej podróżował na Kaukaz. W 2009 r., już jako słynny pisarz, wrócił do Czeczenii, by opisać odbudowę republiki pod przywództwem prezydenta Ramzana Kadyrowa. Zapatrzoną w górę materiałów siadał już do pisania, gdy dopadła go wiadomość o zamordowaniu dziennikarki Natalii Estemirowej pracującej w Czeczenii dla Memoriału (organizacji broniącej praw człowieka w krajach b. ZSRR). Nie wiadomo, czy morderstwo było osobistym zleceniem Kadyrowa, czy samodzielną inicjatywą jego podwładnych. W każdym razie rzucono cię na „normalizację” w Groznm. Tak powstał **reportaż Littella „Czeczenia. Rok III” (WL, przet. Matgorzata Kozłowska)**, wstrząsający raport z pięknie umeblowanego piekła.

W spojrzeniu Littella nie ma na szczęście ani cienia paternalizmu. Tak jak kiedyś nie patrzył z góry na oficera SS, tak teraz nie oskarża zwykłych Czeczenów o sprzedanie własnej wolności. Snuje uniwersalną przypowieść o ludzkiej naturze, o tym, jak łatwo - w zamian za zaspokojenie życiowych potrzeb i możliwość mieszkania wśród swoich - przymykamy oczy na zbrodnię. Czeczenia Littel-

la przywodzi na myśl Trzecią Rzeszę. Jest miejscem, w którym gospodarcza efektywność idzie ręką w rękę z barbarzyństwem. Pisarska wielkość Littella ujawnia się, gdy pisarz pokazuje widmowość Groznego, którego lśniące fasady nie są w stanie zatrzeć pamięci o ruinach i trupach.

Czytając o Kadyrowie, nie sposób nie pomyśleć o „Cesarzu” Ryszarda Kapuścińskiego, czyli portrecie etiopskiego satrapy Hajle Sellasjego. Narracyjne strategie Kapuścińskiego analizuje **Magdalena Horodecka** w książce **„Zbieranie głosów” (słowo/obraz terytoria, Gdańsk)**. Autorka stawia kropkę nad i w dyskusji, która rozpełtała się po publikacji „Kapuścińskiego non-fiction”. Pokazuje, że Kapuściński był wybitnym pisarzem, którego najważniejszy cel stanowiło doświadczenie artystycznego ideału, a nie opisanie świata w skali 1:1.

O dyktaturze opowiada w niemal wszystkich powieściach najwybitniejszy współczesny pisarz albański **Ismail Kadare**. Nie inaczej jest w przypadku **„Córki Agamemnona” (Świat Książki, przet. Dorota Horodyska)**. Miłość do córki partyjnego dyktatora w totalitarnej Albanii lat 80. nie może się dobrze skończyć... Książka stanowi prequel głośnej powieści „Następca”, nawiązującej do samobójstwa premiera komunistycznej Al-

banii Mehmeta Shehu, uznawanego za następcę Envera Hodży.

Elif Şafak to, obok Pamuka, najbardziej popularna na świecie pisarka turecka. Podobnie jak turecki noblista (od którego jest o pokolenie młodsza) jest zawieszona między turecką tradycją i zachodnią, postmodernistyczną erudycją. Powieść **„Lustra miasta” (WL, przet. Anna Akbikie Sulimowicz)** to historia dwóch braci, Portugalczyków z pochodzenia, rozgrywająca się w Madrycie czasów inkwizycji. Potem akcja przenosi się jednak do Stambułu. Nic dziwnego, że to właśnie leżący na granicy Europy i Azji Stambuł okazuje się miastem zwierciadlanych odbić.

Czeczenia, Turcja, Albania, Etiopia - premiery tygodnia prowadzą nas na ogół w miejsca niebezpieczne i smutne. Książka **Göрана Rosenberga „Kraj utracony. Moja historia Izraela” (Czarne, przet. Milena Haykowska)** utwierdza nas w przekonaniu, że Ziemia Obiecana nie istnieje. Obszerna autobiograficzna opowieść szwedzkiego dziennikarza żydowskiego pochodzenia, który wraz z matką wyemigrował w latach 60. do Izraela, to trzeźwe spojrzenie na krótką historię jednego z najmłodszych państw świata. W tym - na historię konfliktu izraelsko-palestyńskiego.

ANETA WYSOCKA

WIELE GŁOSÓW – JEDNO „JA”

Wnikliwa i interesująca książka Magdaleny Horodeckiej pod zaczerpniętym z Norwida tytułem *Zbieranie głosów* jest pierwszą teoretycznoliteracką monografią dotyczącą narracji w dziełach Ryszarda Kapuścińskiego. Słowo „narracja” nie pada jednak w jej tytule. Zastępuje je – słabiej kojarzące się ze stylem naukowym – wyrażenie „sztuka opowiadania”, przywodzące na myśl artyzm, kunszt, może także istnienie metody twórczej, którą można i warto podpatrzeć. Prócz zachęcających konotacji jest jeszcze inna zaleta tego słownego „ekwiwalentu”, ta mianowicie, że nie jest on – w odróżnieniu od „narracji” – tak modny w dzisiejszej humanistyce. Horodecka zdaje sobie sprawę ze współczesnego zagrożenia „pan-narracyjnością”, stoi jednak na twardym gruncie dyscypliny, z której kategoria „narracji” się wywodzi, toteż nie musi obawiać się nieostrości podstawowego dla rozprawy terminu naukowego. Tradycyjnie zajmują ją kreacje podmiotów mówiących oraz relacje między nimi a „podmiotem czynności twórczych” i, wreszcie, ich związek z autorem – mającym realny życiorys „sprawcą dzieła”.

Horodecka komponuje książkę zgodnie z „biografią twórczą” Ryszarda Kapuścińskiego (korzysta z opracowania Beaty Nowackiej i Zygmunta Ziątka¹). Rozpoczyna od analizy *Buszu po polsku*. W drugim rozdziale zajmuje ją „twórczość afrykańska”, zapoczątkowana w debiutanckim tomie, kontynuowana w reportażach z lat sześćdziesiątych oraz siedemdziesiątych i zwieńczona publikacją *Hebanu* u schyłku XX wieku (zauważmy, że rozdziałem tym nie rządzi prosta chronologia, lecz raczej doświadczenie biograficzne i ideowe). Rozdział trzeci dotyczy *Cesarza*, czwarty – *Szachinszacha*, piąty – *Imperium*, szósty – *Lapidariów*, siódmy wreszcie omawia „narracyjne interakcje” w *Podróżach z Herodotem*.

Autorka we wstępie tłumaczy się z tego, że nie poświęciła uwagi „wątkowi łańcuchowemu” w *Wojnie futbolowej* oraz w *Chrystusie z karabinem na ramieniu: Zdecydowałam się wycofać z planów podjęcia tego tematu ze względu na szerokie kompetencje historyczne i politologiczne, których wymagałaby analiza...* (ss. 14-16). Czy teoretyk literatury, piszący o narracji w dziele literackim, winien być wtajemniczony w dziejowe zawiłości każdego z obszarów świata, które zostały w owym dziele przedstawione? Skoro autorka proponuje tak wysokie standardy, to chciałoby się ją zapytać, czy analizę pozostałych utworów poprzedziła dogłębny

¹ B. Nowacka, Z. Ziątek: *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*. Znak, Kraków 2008, ss. 418.

134

studiami „historycznymi i politologicznymi”, np. nad afrykańskimi plemionami czy krajami. Trudno się o tym przekonać czytając książkę, która samej Afryki przecież nie dotyczy. Natomiast ujawnione w *Zbieraniu głosów* zaplecze lekturowe z zakresu nauk o literaturze i filozofii jest rzeczywiście imponujące.

Niezależnie od prowokujących do uszczypliwości mało przekonujących wyjaśnień dotyczących nieuwzględnienia reportaży z Ameryki Południowej – wyjaśnień, które są zbędne, gdyż autorka po prostu miała prawo dokonać wyboru bazy materiałowej – trzeba przyznać, że tezy Horodeckiej układają się w logiczny i sugestywny wywód o ewolucji „strategii narracyjnych” (s. 12) w piśmarstwie Ryszarda Kapuścińskiego od *Buszu po polsku* po ostatni tom *Lapidariów*. Poetyka amerykańskich reportaży z *Wojny futbolowej* i *Chrystusa z karabinem na ramieniu* nie jest zaś na tyle różna od kształtu pozostałych tekstów zawartych w obu tych książkach, żeby jej uwzględnienie zmieniło obraz całości, o który przecież autorce chodzi.

W jej ujęciu szczególną uwagę zwracają dwa powiązane ze sobą zjawiska. Jednym z nich, przejawiającym się w pierwszym rzędzie w płaszczyźnie formalnej, jest ciążenie ku kolażowi: *obserwujemy w twórczości Kapuścińskiego (...) właściwe dla jego stylu i sposobu postrzegania – myślenie kolażem, sklejanie tekstu z małych fragmentów, tworzenie kompozycji z heterogenicznych cytatów. Tyle że można tu chyba mówić o tendencji do stopniowego rozsadzania spójności owych montaży, do przecinania związków przyczynowo-skutkowych między cytatami, tak by z powstałej w ten sposób całości uczynić formę otwartą* (s. 204). Drugim zjawiskiem, mającym związek z kolażowością, lecz dotyczącym warstwy semantycznej, jest domniemana, a może raczej pozorna polifoniczność dzieł Ryszarda Kapuścińskiego w ogóle, w szczególności zaś *Cesarza*. Utwór ten, jak wiadomo, składa się z wypowiedzi postaci mających swoje odpowiedniki w etiopskich rozmówcach Kapuścińskiego. Monologi te są przeplecione wyróżnionymi kursywą partiami „odautorskimi”. Osobną całość stanowią cytaty-motta (w sumie 16), otwierające każdy z trzech rozdziałów. *Cesarz* składa się zatem z „głosów” różnych podmiotów, z różnych czasów i miejsc. Małgorzata Czermińska² widzi w tym „konstrukcję polifoniczną”, taką, w której *różne punkty widzenia uzupełniają się albo rywalizują ze sobą tak, że mogą nawet przytłumić głos reportera* (s. 177). Horodecka polemizuje z tą tezą. Pyta, czy rzeczywiście mamy do czynienia z *klasyczną, w rozumieniu Bachtinowskim, narracją polifoniczną, w której wypowiedzi autora oraz jego bohaterów nie są ściśle ze sobą związane, gdyż nie uprzedmiotawia on głosu swych postaci, lecz pozwala im myśleć, działać i mówić zupełnie niezależnie od swojego punktu widzenia?* (s. 176). I skłania się ku odpowiedzi przeczącej – w *Cesarzu* obserwujemy, jej zdaniem, *iluzję polifonii, precyzyjnie wykreowaną przez narratora* (s. 176).

Kwestia miejsca zajmowanego w narracji przez wypowiedzi „innych osób/postaci” oraz stopnia autonomii tych wypowiedzi względem autorskiego światopoglądu będzie w książce Horodeckiej wracała. Szczególnej ostrości nabierze w analizie *Lapidariów*. Ów jedyny w swoim rodzaju gatunek wypowiedzi, w którym kolażowość osiąga apogeum, mógłby się wydawać w najwyższym stopniu polifoniczny. I można by w tym upatrywać symptomów postmodernistycznego kryzysu podmiotowości. Jednak Horodeckiej nie satysfakcjonuje taka prosta konkluzja. Zadaje kolejne pytania, które prowadzą do stwierdzenia, że oto nadrzędne, odautorskie „ja” jest w *Lapidariach* na pierwszym miejscu. I wcale nie jest ono zdeintegrowane, mimo iż pozostaje świadome *wszelkich postmodernistycznych końców i kryzysów* (s. 326); *choć nieco ukryte, chowające się za światem przedstawianym i przytaczanymi cytatami, jest zarazem niezwykle w tym świecie obecne, zaangażowane, aktywne* (s. 336). Autorka nie wyciąga pochopnych wnio-

² Książka Magdaleny Horodeckiej jest rozszerzoną wersją rozprawy doktorskiej, pisanej pod kierunkiem profesor Małgorzaty Czermińskiej.

sków o ścisłej zależności etyki i poetyki: „Lapidaria” nie są dobrą ilustracją tezy o kryzysie wielkich narracji także dlatego, że podmiot tego tekstu nie podejmuje sygnalizowanej przez Lyotarda krytyki metanarracji, wiary w istnienie reguły nad regułami, nade wszystko zaś zdaje się wciąż mieć nadzieję, że możliwa jest jedna z wielkich narracji – opowieść wolnościowa, w której racjonalność wprzęgnięta zostaje w poszukiwanie prawdy i pomysłu na sprawiedliwość społeczną w świecie (s. 329). Etyka postmodernistów wiązałaby się (...) z radykalnym zawieszeniem wspólnotowości. Tymczasem Kapuściński przeniknięty jest myśleniem w kategoriach wspólnoty powiązanej siecią wzajemnych zależności (s. 330).

Ważny atut opracowania stanowi uważne, „bliskie” czytanie przez Horodecką tekstu literackiego. Tok jej wywodu jest przeważnie indukcyjny. Punkt wyjścia to zwykle konkretna obserwacja – zdanie, czasem nawet słowo zastosowane przez Kapuścińskiego. Dopiero na tej podstawie autorka wnioskuje o charakterze narracyjnej „strategii”. Weźmy przykład analizy użycia zaimków w reportażu *Wymarsz piątej kolumny* z tomu *Busz po polsku* (rzecz dotyczy dwu Niemek w podeszłym wieku, które uciekły z domu starców w Szczytnie i pojechały do Olecka, żeby upomnieć się o odebrane im przez państwo polskie ziemie i domy): *stopniowe budowanie portretów kobiet. Narracja zostaje tak ukształtowana, by nie od razu zdradzić nam, kim są. Przez pewien czas wiemy tylko, że to „one”, mamy więc dany zaimek osobowy, liczbę mnogą i rodzaj niemęskoosobowy, ale czy sygnalizuje to wypowiedź dzieci, czy kobiet – na początku nie wiemy. Podsyca to oczekiwanie czytelnika, jest rodzajem suspense. Oprócz tych retorycznych aspektów tajemniczy zaimek „one” może mieć też charakter epistemologiczny (w znaczeniu stopniowego zapoznawania się czytelnika z postacią). Kiedy zdajemy sobie sprawę, że głównymi bohaterkami są dwie starzejące się Niemki, mieszkające w polskim domu starców, rozumiemy lepiej przyczynę tej swoistej narratorskiej ostrożności – zbyt szybkie opisanie tożsamości bohaterek mogłoby uaktywnić w czytelniku mechanizm odtworzenia stereotypu (s. 44).*

Przywołajmy teraz początkowy fragment reportażu, by przekonać się o słuszności tez Horodeckiej (ukośniki sygnalizują koniec akapitu): *Same powiedziały, jak to się narodziło. / Powiedziały, że to wzięło początek z czasu i z muzyki. / Czas i muzyka były razem, muzyka trwała w czasie przez godzinę i one wiedziały, że ta godzina wybiła dla nich. / One usłyszały znajomą melodię. Najpierw słyszały tony dalekie i wysokie, a potem przez wiatr i przestrzeń naniósł niskich, twardych głosów. One usłyszały śpiew, bulgot werbli, ostre nakazy komend. Mogły rozróżnić wycie czołgów, basowanie armat i jazgot motocykli. Rozlegały się jęki i krzyki. Woda zadzwoniła w wiadrze. Oni są spragnieni, więc muszą się napić. Kolbą pukają do drzwi, sapią, w końcu się śmieją. Śmiech i sapanie jest ich mową. One słyszą gwar. Muzyka narasta, wypełnia pokój, sień i podwórze, toczy się brukiem ulicy i przenika w las. Tego nikt nie słyszał, tylko one. Bo one mają blutinstinkt³. Zauważmy, że zaimek „one” to nie jedyna i nawet nie pierwsza w tej opowieści jednostka deiktyczna, użyta bez kontekstu, niezbędnego do nadania jej znaczenia, toteż przez długi czas semantycznie niedookreślona. Słowo „one” jest ważne, gdyż odnosi się do dwu głównych postaci, ale należałoby również zwrócić uwagę na zaimek „to”, który w odróżnieniu od zaimka osobowego nie doczeka się w tekście konkretyzacji, pozostając intrygującą tajemnicą.*

Wymarsz... to zresztą nie jedyny tekst, w którym Horodecka zwraca uwagę na tę część mowy. Pisze o niej także w rozdziale dotyczącym *Cesarza*: *„[...] słyhać strzały. Kto to był – oni czy tamci? A kim dzisiaj są oni, a kim nie-oni, ci inni, którzy są przeciw tamtym, bo są za tymi?” (Cesarz, ss. 10-11). Wyrażony repetycjami zaimków i zagmatwaną składnią ciąg pytań o tożsamość walczących grup społecznych podkreśla zagubienie w świecie wojny domowej. Czyje to zagubienie? Reportera? Jego rozmówców? Zdanie wydaje się ogarniać i jego, i ich. Ale ogarnia też czytelnika.*

*On także nie jest w stanie zidentyfikować stron konfliktu. To zawieszenie, jakieś niedopowiedzenie, może nawet swoiste odrealnienie wpisane w ów bardzo przecież faktograficzny fragment stanowi jeden z pierwszych zabiegów uniwersalizujących opowieść o upadku cesarza i walce o władzę (ss. 164-165). Ten fragment analizy daje wyobrażenie o wnikliwości Horodeckiej oraz o jej stosunku do języka utworu literackiego, w którym poszukuje ona sygnałów świadczących o określonym zamyśle autora, czasem też o jego wizji świata. Zdarza się jej wprawdzie stosować terminy lingwistyczne na prawach metafory (np. w *Wymarszu...* obserwujemy konstrukcję szkatułkową, ale brak w nim – przynajmniej gramatycznie rzecz biorąc – „czasu zaprzeszłego”, s. 43), niemniej jednak w opracowaniu, które nie ma charakteru językoznawczego, można to uznać za akceptowalną osobliwość stylu.*

Na końcu książki umieszcza autorka niewielką bibliografię przedmiotową, będącą – jak się domyślamy – rezultatem wyboru, którego kryteria są jednak niejasne. Brak tu bowiem kilku istotnych opracowań twórczości Kapuścińskiego, jakie ukazały się w ostatnich latach, na przykład wydanej przez PIW pracy zbiorowej pt. *Życie jest z przenikania... Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego* (Warszawa 2008), zawierającej teksty najwybitniejszych znawców tej twórczości, m.in. Zbigniewa Bauera, Przemysława Czaplińskiego, Joanny Kisiel, Tadeusza Szkołuta czy wreszcie Małgorzaty Czerwińskiej, promotorki rozprawy doktorskiej Magdaleny Horodeckiej, której książkową wersję właśnie teraz otrzymaliśmy.

Magdalena Horodecka: *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, ss. 414.

³ R. Kapuściński: *Busz po polsku*. Warszawa 1990, s. 19.