

STRESZCZENIE

POWIEŚCIOWA AUTONARRACJA W BRAZYLII: TOŻSAMOŚĆ NOWOCZESNA A KULTURA AUDYTYWNA (PRZYPADEK MACHADO DE ASSISA)

Niniejsza praca stawia sobie za cel zbadanie wymiaru oralnego, piśmiennego i audytywnego wybranych powieści autorstwa Joaquina Marii Machado de Assisa (1839-1908), postaci kluczowej dla rozwoju kultury literackiej w Brazylii, założyciela Brazylijskiej Akademii Literatury oraz twórcy dzieł po dziś dzień wzbudzających żywe zainteresowanie badaczy z całego świata. Cechą wyróżniającą niniejszą rozprawę na tle dotychczasowych opracowań jest ujęcie dorobku prozatorskiego autora jako procesu stopniowego przyswajania nowoczesnych technik narracyjnych opartych na piśmiennym (typograficznym) wymiarze książki w ramach kultury zdominowanej przez wzorce komunikacji ustnej. Punkt dojścia stanowi analiza powieści *Dom Casmurro* wydanej na przełomie 1899 i 1900 roku.

Zgodnie z hipotezą stawianą na początku rozprawy asymilacja nowoczesnego modelu komunikacji literackiej, który zakłada dystans pomiędzy nadawcą i odbiorcą ustanawiany poprzez książkę jako materialny element pośredniczący, dokonała się w Brazylii na przełomie XIX i XX wieku w sposób, który nie zamazał wcześniejszego wzorca komunikacji literackiej nawiązującego do twórczości ustnej jako bezpośredniej i opartej na współuczestnictwie formy wymiany myśli. Ukształtowany wówczas model narracji stanowił będzie tym samym „lokalną formę”, która w zróżnicowany sposób przejawiać się będzie również u autorów późniejszych, np. Graciliano Ramosa (1892-1953) i João Guimarães Rosy (1908-1967). Dlatego też szczegółowa analiza przemian kulturowych dokonujących się w Brazylii pod koniec XIX wieku, tj. w okresie sprzężonych z nimi transformacji społeczno-politycznych (zniesienie niewolnictwa, kres cesarstwa, początki republiki),

pozwoić może na lepsze zrozumienie autorów i prądów estetycznych w okresie co najmniej do początku brazylijskiej dyktatury wojskowej (1964).

Praca składa się z pięciu pozostających w ścisłym związku, lecz możliwych do wyodrębnienia części.

Pierwszy rozdział (**1. Tożsamość nowoczesna**) poświęcony jest zagadnieniu wpływu nowoczesności na kształtowanie się tożsamości jednostkowej (rozumianej relacyjnie jako ściśle powiązanej z szerszym kontekstem społecznym i kulturowym) oraz problemowi reprezentacji doświadczenia nowoczesności w literaturze.

W pierwszej części (**1.1. Tożsamość**) omówione zostają propozycje Ch. Taylora i A. Giddensa, stanowiące podsumowanie toczącej się w latach 80. XX wieku debaty nad kategorią tożsamości narracyjnej. U obydwu badaczy podkreśla się przede wszystkim kwestię stosunku podmiotu a otoczeniem społecznym, co pozwala wykazać, iż u Giddensa doświadczenie nowoczesności przejawia się w wewnętrznej referencyjności, tj. uniezależnieniu jednostki od dotychczasowych systemów odniesień, podczas gdy wizja tożsamości nowoczesnej u Taylora zakłada ciągłość istnienia horyzontu moralnego jako zbioru zasad regulujących relacje społeczne.

Kolejnym krokiem (**1.2. Autointerpretacja**) jest próba uzgodnienia proponowanych przez Giddensa i Taylora kategorii opisu doświadczenia z instrumentarium antropologicznym C. Geertza oraz przeniesienia ich na pole analizy dzieła literackiego za pośrednictwem typologii sytuacji narracyjnych F. Stanzela. W ten sposób udaje się nakreślić dwa biegunowe modele reprezentacji doświadczenia podmiotu: perspektywę zewnętrzną, zawierającą element oceniający, zawierający wykładnię odnoszącą się do powszechnej normy, oraz perspektywę wewnętrzną, w której analiza wartości działań podmiotu, często nieobecna na poziomie narracji w sposób wypowiedziany, wymaga narzucenia dystansu względem jego punktu widzenia, który sam stanowić może przedmiot badania.

Ostatnia część tego rozdziału (**1.3. Autonarracja, autobiografia, autofikcja**) dąży do krytycznego przeglądu kategorii stosowanych na gruncie literaturoznawczym do opisu form eksponujących perspektywę wewnętrzną

podmiotu. Zwróciwszy uwagę na dobitność tego rodzaju analizy w odniesieniu do literatury brazylijskiej ujmowanej diachronicznie, w której dostrzegalna jest silna obecność formy fikcyjnych wspomnień, za konieczne uznaje się wprowadzenie rozróżnienia pomiędzy kategorią autofikcji (jako pojęcia powstałego pod koniec lat 70. XX wieku i osadzonego w paradygmacie ponowoczesnym) i fikcyjnej/powieściowej autonarracji (jako terminu obszerniejszego, lecz jednocześnie bardziej owocnego poznawczo w pracy nad brazylijską literaturą nowoczesną). W końcowej części podrozdziału proponuje się spojrzenie na powieść *Grande sertão: veredas* (1956) J. Guimarães Rosy jako przykładu skrzyżowania fikcyjnej autonarracji i autofikcji prowadzącego do zakwestionowania obydwu kategorii, co sygnalizuje konieczność rewizji i relatywizacji pojęć zapożyczanych na potrzeby badania literatury brazylijskiej z innych rzeczywistości kulturowych.

Drugi rozdział (**2. Kultura audytywna**) poświęcony jest zagadnieniom oralności, piśmienności oraz ich potencjalnym związkom z wypracowanym na gruncie brazylijskim pojęciem audytywności (port. *auditividade*).

W pierwszej kolejności (**2.1. Oralność i piśmienność**) dokonuje się przeglądu zróżnicowanych stanowisk w ramach nurtu badań nad twórczością ustną skupionego na związkach pomiędzy zagadnieniem oralności i literaturą pisaną. Przywoływane są prace m.in. M. Parry'ego, A.B. Lorda, M. McLuhana, C. Lévi-Straussa, E. Havelocka, J. Goody'ego i I. Watta, W.J. Onga, R. Kellogga, R. Finnegan, P. Saengera, P. Zumthora i D.R. Olsona, jak również kilka najnowszych publikacji na temat związków oralności i piśmienności w kulturze brazylijskiej autorstwa J. Pires Ferreiry, M.I. de Almeidy i S. Queiroz, A. Daher oraz M.B. Nizza da Silvy. Podkreślony zostaje przede wszystkim problem dystansu ustanawianego przez pismo, którego niepełna eksplicytność wymaga od odbiorcy określonych kompetencji interpretacyjnych. Oralność będzie stanowiła w tym kontekście nie tyle odniesienie do praktyk codziennej komunikacji (w rozumieniu „kolokwialności”), co przede wszystkim model sytuacji właściwej *colloquium* jako bezpośredniemu spotkaniu sprzyjającemu rozmowie i utrwalającemu poczucie wspólnoty. Jednocześnie zwraca się uwagę na możliwe miejsca

przecięcia obydwu wzorców komunikacji. Etap ten zamyka i wiąże z wcześniejszymi zagadnieniami przywołanie refleksji W. Benjamina, który postrzega moment przejścia od ustnych form opowiadania do pisemnej wymiany opowieści jako symptom przemian nowoczesności prowadzących do separacji podmiotów i kryzysu wspólnotowości.

Druga część rozdziału (**2.2. Audytywność**) ma na celu dyskusję nad użytecznością pojęcia audytywności w badaniu literatury brazylijskiej, a w szczególności w analizie twórczości Machado de Assisa. Koncepcja audytywności – rozumianej, w uproszczeniu, jako przewaga form komunikacji ustnej w kulturze opartej na komunikacji pisemnej związana z asymetrią władzy – ukazana jest w perspektywie ewolucyjnej, doszukując się jej podstaw w pionierskich pracach A. Candido (1955), w których termin nie jest jeszcze obecny, oraz ukazując sposób jej artykulacji w dwóch esejach L. Costa Limy (1978 i 1991). Następnie przywołane zostaje studium J.C. de Castro Rochy (1998), stanowiące rozwinięcie propozycji Costa Limy w oparciu o antropologiczną koncepcję brazylijskiej „serdeczności” (w ujęciu S. Buarque de Holanda, 1936), przejawiającej się niechęcią do wszelkich instytucji narzucających oddalenie pomiędzy podmiotami. Końcowa część podrozdziału dotyczy dokonującej się w ostatnich latach rewizji koncepcji w pracach M. Librandi-Rochy (2014) oraz w ramach rozpoczętych w 2015 roku projektów badawczych prowadzonych na Uniwersytecie w São Paulo.

Rozdział drugi zamyka próba rozróżnienia pojęć oralności i audytywności (**2.3. Oralność vs. audytywność: problem (dez)integracji**) w oparciu o zestawienie propozycji L. Costa Limy z esejem M. Lajolo (1994) poświęconym oralnemu charakterowi brazylijskiej prozy XIX-wiecznej jako przejawowi dążenia do redukcji dystansu pomiędzy autorem i czytelnikiem nieprzyzwyczajonym do nowoczesnych, opartych na piśmie technik narracyjnych. Pomimo pozornej zbieżności koncepcji Lajolo i Costa Limy, którzy odnoszą się do różnych technik „uwodzenia” odbiorcy poprzez odniesienie do aspektów komunikacji ustnej, pojawia się konieczność rozgraniczenia pojęć: o ile w modelu oralnym Lajolo perswazyjna funkcja tekstu zorientowana jest na integrację nadawcy i odbiorcy poprzez iluzję

bezpośredniej bliskości właściwej wspólnotowemu i partycypacyjnemu kontekstowi twórczości ustnej, perswazyjny charakter tekstu w modelu audytywnym Costa Limy wyraża się w wykorzystaniu iluzji oralności w celu wywarcia wpływu i umocnienia dystansu pomiędzy pasywnym odbiorcą a nadawcą znajdującym się w pozycji władzy. Na poziomie dzieła literackiego opozycja ta przejawiać się będzie w odmiennym zastosowaniu elementów metafikcyjnych: podczas gdy model oralny opiera się na próbach „oswojenia” tekstu jako piśmiennego artefaktu poprzez symulację sytuacji rozmowy, jednym z zasadniczych symptomów audytywności jest odwołanie do oralności w celu zatajenia zasady organizacji tekstu.

Rozdział trzeci (**3. Oralność dziewiętnastowieczna**) stanowi próbę zastosowania wypracowanych kategorii teoretycznych w analizie kształtującego się w XIX wieku systemu literatury brazylijskiej.

Część wprowadzająca (**3.1. Uwagi wstępne**) sytuuje niniejszą pracę w dyskursie krytycznym na temat twórczości Machado de Assisa. Projekt wykazania utajonego wymiaru autonarracji w powieści *Dom Casmurro* wpisuje rozprawę w tradycję nazwaną przez A. Barros Baptistę „paradygmatem nieufności” (*paradigma do pé atrás*), odpowiedzialnym za najistotniejsze jak do tej pory interpretacje dzieł autora i reprezentowanym w dużej mierze przez badaczy zagranicznych: Amerykankę H. Caldwell, urodzonego w Austrii R. Schwarza, Anglika J. Gledsona i Portugalczyka A. Barros Baptistę.

Następnie (**3.2. Pierwsze przejawy**) zwięźle przedstawiony zostaje załączkowy system literatury brazylijskiej na początku XIX wieku. Jako moment realnej zmiany w praktykach czytelniczych przywołuje się wprowadzenie w 1839 roku powieści w odcinkach (*romance em folhetim* i *romance-folhetim*) oraz jej rozkwit w początkowym okresie Drugiego Królestwa, tj. po koronacji cesarza Piotra II w 1841 roku. Zwraca się uwagę na fakt, iż do tego momentu wąskie grono czytelników na ziemiach brazylijskich (głównie w Rio de Janeiro jako ówczesnej stolicy, stanowiącej wyjątek na tle słabo zurbanizowanej reszty kraju) zwracało się głównie ku utworom europejskim powstałym w wiekach wcześniejszych i uznawanym za nośniki uniwersalnych treści moralnych, a więc niezwiązanym bezpośrednio z codzienną rzeczywistością brazylijskich

odbiorców. Dokonująca się w latach 40. XIX wieku przemiana, która zaowocuje powstaniem pierwszych powieści narodowych, prowadzi do stopniowej zmiany nastawienia wobec literatury, której treść zaczyna odnosić się coraz częściej do warunków lokalnych oraz do widocznych przemian społecznych, które nie zawsze mogą zostać jednoznacznie uzgodnione z horyzontem moralnym oraz wzorcami kompozycyjnymi wyznaczanymi przez dotychczasowe utwory, powstałe w odmiennych rzeczywistościach historycznych i kulturowych. Poprzez zwięzłe omówienie wybranych aspektów powieści uznawanych za pierwsze przejawy działalności prozatorskiej w Brazylii – *Olaia e Júlio ou a periquita* (1839), przypisywanej Ch.A. Tauneyowi, *O filho do pescador* (1843) autorstwa A.G. Teixeira e Souzy oraz *A moreninha* (1844) J.M. de Macedo – pragnie się wskazać na elementy dążące do oswojenia czytelnika z nowym modelem prozy poprzez odwołania do modelu komunikacji bezpośredniej.

Rozdział zamyka dyskusja nad możliwymi związkami pomiędzy problemami tożsamości, nowoczesności i oralności w projekcie estetycznym autora *Dom Casmuro* (**3.3. Oralność Machado de Assisa**). Wspomniane zostają zasadnicze przemiany w pojmowaniu miejsca pisarza w społeczeństwie brazylijskim na początku lat 70. XIX wieku, kiedy Machado de Assis, znany już wcześniej jako autor opowiadań i felietonów, rozpoczyna karierę powieściopisarską. Kluczowe stają się w tym kontekście trzy zjawiska: doświadczenie wojny z Paragwajem (1864-1870), które zmieniło postrzeganie różnorodnego etnicznie i kulturowo społeczeństwa na ziemiach brazylijskich, pojawienie się nowych praktyk wydawniczych (związane głównie z działalnością francuskiego wydawcy B.L. Garniera w Rio de Janeiro w latach 1844-1893) oraz upowszechnienie w 1876 roku wyników pierwszego powszechnego spisu ludności, wedle którego analfabetyzm w ówczesnej Brazylii sięgał ponad 80% populacji ludzi wolnych. Machado de Assis zdaje się szybko zrozumieć implikacje tych kontekstów i wypracować własną poetykę, która odpowiadać będzie lokalnym uwarunkowaniom. Styl fragmentaryczny, „jąkający się” (jak określi go S. Romero), który zdaniem H. de Camosa łączył będzie Assisa z XX-wiecznymi twórcami awangardy brazylijskiej

(O. de Andrade, G. Ramosem, A. de Camposem), wiąże się z coraz widoczniejszym skupieniem autora na tym, co bliskie, lokalne i szczegółowe. Nastawienie Machado de Assisa na świat dźwięków – w przeciwieństwie do silnie wizualnego charakteru dzieł wielu autorów mu współczesnych – odpowiada tym samym postawie introspektywnej (bliskiej koncepcji „podmiotu rezonującego”) oraz w poszukiwaniu bliskości z odbiorcą, przejawiającym się tendencją do budowania iluzji bezpośredniego kontaktu. Metaforyczna „krótkowzroczność” autora, koncentracja na otaczającej go rzeczywistości, odpowiada tym samym jego postawie wobec przemian społecznych i kulturowych związanych ze stopniowym przechodzeniem Brazylii do porządku posttradycyjnego i przekłada się na alternatywną wizję nowoczesności.

Rozdział czwarty (**4. Pierwsza faza**) stanowi propozycję przeglądu czterech pierwszych powieści Machado de Assisa pod kątem ich związku z pojęciami piśmienności, oralności i audytywności.

Przed przejściem do analizy konieczne jest zwięzłe omówienie podziału twórczości autora na okres przed i po publikacji powieści *Memórias póstumas de Brás Cubas* (**4.1. Dwie fazy**). W niniejszej pracy zachowuje się to powszechnie przyjęte rozróżnienie, lecz wskazuje także na konieczność postrzegania dorobku autora w kategoriach ciągłości wewnętrznej (pomiędzy jego kolejnymi utworami) oraz szerszej, odnoszącej się do tendencji wcześniejszych i późniejszych. Uzasadnia się także poziom szczegółowości dalszej analizy, która często opierać się będzie na niewielkich i z pozoru nieznaczących cząstkach dyskursu.

Analiza czterech pierwszych powieści autora, wydawanych w odstępach dwuletnich, ma na celu ukazanie dynamiki projektu literackiego Machado de Assisa jako serii rozwiązań strukturalnych wyrażających stopniowe, choć szybkie przyswajanie coraz bardziej złożonych elementów opierających się na piśmiennym, dystansującym charakterze dzieła literackiego. W powieści *Ressurreição* (**4.2.**), z 1872 roku, narrator ujawnia się jako figura antropomorficzna i zdaje się podkreślać swoją przynależność do społeczności odbiorców oraz związek pomiędzy opowieścią a teraźniejszym czasem opowiadania. W wydanej dwa lata później *A mão e a luva* (**4.3.**) widoczna jest

dążność narratora jako „gawędziarza” do ustanowienia bliskiej relacji z odbiorcą, którego niezależność interpretacyjna jest zarazem przywoływana i zawieszana. W powieści *Helena* (4.4.) z 1876 roku narrator ujawnia się już znacznie mniej, stopniowo ustępując miejsca tekstowi jako niejednorodnej, polifonicznej tkance, w której ujawniają się zróżnicowane głosy i perspektywy niesprowadzalne jednoznacznie do spojrzenia nadawcy. Ostatnia powieść należąca do pierwszej fazy, *Iaiá Garcia* (4.5.), stanowi jednocześnie punkt dojścia omawianego procesu, jak i moment krytyczny, ponieważ miejsce „gawędziarza”, który dąży do bliskości z odbiorcą, zajmuje w nim bezosobowy, odcieleśniony głos narracyjny.

Ostatni rozdział (5. **Druga faza**), poświęcony tzw. „okresowi dojrzałemu” w twórczości Assisa, skupia się na dwóch powieściach pozostających w ścisłej współzależności: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880/1881) i *Dom Casmurro* (1899).

Pierwsza część (5.1. *Memórias póstumas de Brás Cubas*) poświęcona jest utworowi uznawanemu za początek drugiej fazy i będącemu jednocześnie niespodziewanym – po bezosobowym doświadczeniu *Iaiá Garcia* – zwrotem ku wyraźnie ujawniającemu się w autonarracji podmiotowi. Na uwagę zasługuje silny związek narracji z jej realizacją typograficzną oraz z materialnością książki jako nośnika tekstu. Jednocześnie podkreślony zostaje niejako prowizoryczny charakter opowieści naznaczonej wahaniem i zawieszaniem, co zbliża ją do twórczości ustnej, w której odbiorca ma możliwość uczestnictwa w procesie kompozycji. Na uwagę zasługuje również obecność w tekście elementów mających na celu unieważnienie partii wcześniejszych, co nawiązuje do mechanizmów komunikacji ustnej, w której słowo raz wypowiedziane nie może zostać cofnięte, lecz jedynie zaprzeczone w chwili późniejszej.

Ostatnia część (5.2. *Dom Casmurro*) poświęcona jest powieści wydanej na przełomie 1899 i 1900 roku i stanowiącej najpełniejszy wyraz nakreślonych wcześniej tendencji. Przed przejściem do właściwej części analizy, wspomniane zostają jeszcze dwa utwory powstałe w okresie pomiędzy 1880 i 1899 rokiem i istotne dla zrozumienia budowy *Dom Casmurro*: pierwszoosobowa powieść

Casa Velha (1884-1885) symulująca zapis opowieści mówionej oraz *Quincas Borba*, która wykazuje znaczne różnice pomiędzy wersją w odcinkach (1886-1891) i formą ostateczną w tomie (1891), wskazując na rosnącą świadomość możliwości wykorzystania perspektywy narracyjnej w celach manipulacji odbiorem dzieła.

W analizie *Dom Casmurro* zwraca się uwagę na trzy aspekty. Pierwszy z nich (**5.2.1. Brat Brasa Cubasa**) dotyczy różnicy w budowie *Memórias póstumas de Brás Cubas* i *Dom Casmurro* wyrażającej się w odmiennym nastawieniu narratorów względem czytelnika. O ile Cubas stara się nieustannie szokować i pobudzać uwagę odbiorcy, zapowiadane przez niego innowacje formalne nie odpowiadają przerysowującym ostrzeżeniom. W przypadku narratora *Dom Casmurro*, Bento Santiago, dostrzec można sytuację przeciwną: czujność czytelnika jest sukcesywnie usypiana poprzez pozornie objaśniające komentarze na temat konstrukcji tekstu – dyskurs nawiązujący do bezpośredniej komunikacji, rozmowy jakby „nad kartami” samej książki – podczas gdy w warstwie utajonej, na poziomie zapisu, konstruowana jest złożona pułapka interpretacyjna. Ilustracją dla tej hipotezy stanowi analiza pierwszego rozdziału powieści, zaskakująco często pomijanego w opracowaniach na jej temat.

Drugi aspekt (**5.2.2. Między artefaktem a *work in progress***) to pozorna prowizoryczność opowieści Bento, który poprzez wahania i odniesienia do koniecznych poprawek zdaje się ujawniać przed czytelnikiem proces kompozycji. Narzucenie dystansu względem dyskursu wyjaśniającego narratora pozwala jednak czytelnikowi spojrzeć na autonarrację jako na przemyślany i konsekwentnie realizowany projekt, który w prezentowanej postaci stanowi już wynik wcześniejszych poprawek. W części tej proponowana jest również interpretacja – być może ryzykowna – jednego z mniej zrozumiałych fragmentów powieści (koniec rozdz. XVIII) jako przykładu zaskakującej gry typograficznej, zrozumiałej wyłącznie w kontekście ustnej realizacji tekstu, tj. głośnego odczytania fragmentu.

Ostatni element (**5.2.3. Powieść (nie)przerwana**) stanowi układ bezpośrednich zwrotów do czytelnika, który poprzez mechanizm naprzemiennych przybliżeń i oddaleń prowadzi do pomieszania porządku

wydarzeń i porządku dyskursu, a w konsekwencji do przypisania odbiorcy tekstu odpowiedzialności za rozwój wydarzeń przedstawionych w powieści. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj powracająca regularnie idea porzucenia i powrotu do lektury, powiązana jednoznacznie z wymiarem piśmiennym książki, lecz wprowadzana na poziomie bezpośredniego zwrotu przywołującego komunikację ustną.

W części podsumowującej analizę omówione zostają dwa możliwe modele lektury *Dom Casmurro*, odpowiadające dwóm nastawieniom względem tekstu literackiego w ogóle. Model określony jako przednowoczesny, opierający się na symulującym oralność i bezpośredniość dyskursie wyjaśniającym narratorskiego dystans ustanowiony przez pismo, prowadzi w sposób nieunikniony do przyjęcia punktu widzenia podmiotu autonarracji – przedstawiciela tradycyjnego porządku społecznego opartego na instytucjach Rodziny, Kościoła i Państwa. Tożsamość tradycyjna narratorskiego odpowiada tym samym przednowoczesnemu wzorcowi komunikacji. Model nazwany nowoczesnym wymaga natomiast umiejętności interpretacyjnych opartych na głębokim przyswojeniu piśmiennego, typograficznego charakteru powieści, co umożliwia dekonstrukcję tekstu i identyfikację utajonych łańcuchów wyjaśniających. Autonarracja nie stanowi już wówczas narzędzia wyjaśniania jednostkowej tożsamości w okresie przemian społecznych i kulturowych, lecz raczej sam przedmiot analizy, która ukaże jej audytywne, perswazyjne nastawienie. Niezdolność do pełnego odczytania ukrytych znaczeń powieści aż do lat 60. XX wieku zdaje się potwierdzać innowacyjny charakter utworu.

W uwagach końcowych dokonuje się podsumowania pracy przy jednoczesnym zwróceniu uwagi na możliwe kierunki dalszego rozwoju badań, w szczególności na konieczność refleksji nad dostrzegalnym w kulturze brazylijskiej skupieniem na tym, co mówione, bliskie i jednostkowe jako propozycji alternatywnej w stosunku do abstrahującego i uniwersalizującego projektu nowoczesności europejskiej.