

Autonarracja perswazyjna: uwagi o powieści *Dom Casmurro* Machado de Assisa¹

Wydana w 1899 roku powieść *Dom Casmurro* autorstwa Machado de Assisa, uznawana za arcydzieło literatury południowoamerykańskiej oraz – jak twierdzi Eugênio Gomes (1967: xv) – „najbardziej niejednoznaczny utwór prozą” w dziejach literatury brazylijskiej, to fikcyjny zapis wspomnień chorośliwie zazdrosnego, cynicznego samotnika, przekonanego o zdradzie żony. Narratorowi brak dowodów niewierności, co skłania go do poszukiwania sojusznika w figurze projektowanego w tekście czytelnika. Niemożność jednoznacznej weryfikacji podejrzenia o cudzołóstwo otwiera tekst na różne, często sprzeczne odczytania. Opinie badaczy sytuują się dzięki temu na różnych punktach skali pomiędzy przekonaniem o zdradzie, zgodnym z intencją narratora, a absolutnym uniewinnieniem Capitolicy jako ofiary zawłaszczającego go dyskursu noszącego znamiona reprezentacyjnej przemocy.

Zamierzeniem niniejszego komentarza jest propozycja kolejnego odczytania powieści przy użyciu narzędzi analitycznych zaczerpniętych z narratologii kognitywistycznej. Kluczowe pojęcie to **intersubiektywność**, której szczególnie istotny przejaw stanowi „zdolność do przyjmowania nie swojego punktu widzenia, ale spojrzenia na świat z wyimaginowanej pozycji czy oczami innego” (Rembowska-Płuciennik 2012: 11)². Niniejsza praca ma na celu zwięzłe

¹ Niniejszy artykuł powstał dzięki wsparciu finansowemu MNiSW ze środków budżetowych na naukę w latach 2012–2016 jako część projektu badawczego w ramach programu pod nazwą „Diamantowy Grant”.

² Warto jednocześnie podkreślić, że kategoria intersubiektywności nie sprowadza się wyłącznie do umiejętności przyjęcia cudzego punktu widzenia, lecz ma zakres znacznie szerszy, obejmując „rozbudowaną sieć zdolności poznawczych: do wieloperspektywicznego oglądu siebie i rzeczywistości wokół, przewidywania biegu wydarzeń, a także budowania ich alternatywnej wersji, postrzegania innego podmiotu jako podobnego sobie, a zarazem autonomicznego, a w konsekwencji także umiejętność komunikacji i dzielenia sfery symbolicz-

omówienie mechanizmów działających w układach narrator-czytelnik oraz narrator-bohaterowie, a także ukazanie, w jaki sposób punkt widzenia może się stać istotnym elementem aparatu narratorskiej manipulacji. Wcześniej konieczne jest jednak nakreślenie fabuły powieści, której tłumaczenie na język polski, wydane nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w 1959 roku (zob. Assis 1959), popadło prawie całkowicie w zapomnienie³.

W omawianym tekście funkcję opowiadacza spełnia Bento Santiago, cyniczny samotnik, którego nieliczni znajomi nazywają *dom casmurro*, czyli „pan uparciuch”. Decyduje się on spisać swoją historię, aby, jak twierdzi, „związać dwa końce życia i na starość odtworzyć młodość” (DC, 68). Stopniowo czytelnik przekonuje się jednak, że pod pozorem nostalgicznego „spojrzenia wstecz” narrator dąży do ukazania młodości jako okresu, w którym już można było się dopatrywać domniemanej fałszywości Capitoliny (zdrobniale: Capitu) – towarzyski dziecińczych zabaw, później żony, a ostatecznie ofiary oskarżeń o cudzołóstwo. Bento sytuuje początek opowieści w roku 1857, w chwili gdy podsłuchuje rozmowę pomiędzy swoją owdowiałą matką, D. Glórią, oraz José Diasem, *agregado* („rezydentem”) w domu zamieszkałej rodziny Santiago⁴. Niespełna szesnastoletni Bentinho dowiaduje się wtedy o konieczności wypełnienia obietnicy, którą Dona Glória złożyła Bogu po utracie pierwszego dziecka: przysięgła, że jeśli syn urodzi się zdrowy, rozpocznie on naukę w seminarium duchownym i przyjmie święcenia. Narrator uświadamia sobie gorące uczucie, jakie żywi do młodej przyjaciółki Capitu, i pragnie za wszelką cenę uchylić się od obowiązku, jednakże, jako posłuszny chłopiec, wyjeżdża do seminarium, gdzie poznaje Escobara. Jego nowy przyjaciel również chce uniknąć przyjmowania święceń. Za namową Escobara i Capitu matka Bento – która, choć bogobojna, również wolałaby widzieć

nej” (Rembowska-Pluciennik 2012: 98). Intersubiektywność nie jest również sprowadzalna do kategorii empatii, która stanowi tylko jedną z jej składowych (zob. Rembowska-Pluciennik 2012: 24; por. Łebkowska 2008: 5–35; Keen 2006). Na temat znaczenia intersubiektywności w szerszym kontekście nauk społecznych zob. Reich 2010.

³ Ze względu na częstą rozbieżność warstw retorycznych oryginału i polskiego przekładu – w tym struktur językowych odpowiedzialnych za mechanizmy intersubiektywności omawiane w niniejszym komentarzu – fragmenty *Dom Casmurro* są przywoływane za (jedynym do tej pory) wydaniem krytycznym powieści (zob. Assis 1977), oznaczonym w tekście głównym skrótem „DC” z podaniem numeru strony. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie przekłady w artykule są autorstwa G.B.

⁴ Status *agregado*, jako jednego z najbardziej charakterystycznych uczestników życia społecznego w Brazylii aż do pierwszej połowy XX w., opierał się na zależności od bogatej rodziny, przy której rezydował. *Agregados* często nie byli w ogóle spokrewnieni ze swoimi gospodarzami, lecz posiadali podobny status do członków goszczącej ich rodziny. Nie świadczyli żadnej określonej usługi, nie wiązała ich żadna umowa. Ich niepewny byt zależał wyłącznie od sympatii głowy rodziny. Bezpośrednio do José Diasa jako prototypowego przedstawiciela *agregados* odwołuje się Roberto Schwarz (1994: 18–23).

swojego syna jako męża i ojca – godzi się zapłacić za studia jakiegoś ubogiego sieroty, który zostanie księdzem w miejsce Bento, wypełniając tym samym dane Bogu przyrzeczenie. Po rezygnacji z seminarium Escobar zajmuje się handlem, a Bento rozpoczyna studia prawnicze w São Paulo; po powrocie bierze ślub z Capitu, natomiast Escobar żeni się z jej najlepszą przyjaciółką Sanchą. Ich idyllę niweczy rosnąca zazdrość Bento, który podejrzewa, że Capitu i jego najlepszy przyjaciel mają romans. Gdy Escobar niespodziewanie ginie, tonąc, narrator dostrzega, jak podczas pogrzebu „w pewnym momencie oczy Capitu wbiły się w nieboszczyka, **jak oczy wdowy**” (DC, 234; wyr. G.B.). Nawet śmierć przyjaciela nie kładzie kresu podejrzeniom, jako że Bento zaczyna dostrzegać podobieństwa pomiędzy Escobarem a swoim synem Ezequielem. Zazdrośnik jest już nawet bliski otrucia dziecka. Ostatecznie decyduje się wysłać żonę i synka do Szwajcarii i rozpocząć żywot samotnika, „ponuraka”. Capitu umiera na wygnaniu, a po latach umiera także Ezequiel.

Za sprawą zaangażowania w opowiadaną historię Bento stanowi klasyczny przykład „narratora niegodnego zaufania” (*unreliable narrator*) w rozumieniu Wayne’a C. Booth’a (1961). Próba całkowitego zaprzeczenia jego wspomnieniom oznaczałaby jednak rozpad sieci wewnątrztekstowych znaczeń. Massaud Moisés (1988: 80) wnioskuje z tego o niemożliwości kategorycznego odrzucenia obrazu, który przekazuje nam narrator, i postrzegania Capitu w inny sposób – z innej perspektywy niż narratorska⁵. Badacz zdaje się nie uwzględniać jednak dwóch istotnych przesłanek natury strukturalnej, które pozwalają na rozszczepienie interpretacji: (1) specyfiki tekstu jako przykładu fikcyjnej autonarracji wspomnieniowej o silnej wymowie perswazyjnej, a także związanych z nią własności perspektywy narracyjnej; oraz (2) specyfiki **obrazowania** wykorzystywanego przez autonarratora, które mówi o nim więcej – lub przynajmniej co innego – niż jego świadome deklaracje. Przesłankom tym odpowiadają dwie ścieżki analizy perspektywy narracyjnej: w makroskali (badanie jej granic) oraz w mikroskali (koncentracja na jej mechanice). Dwutorowa lektura krytyczna pozwala na uniknięcie interpretacyjnej kapitulacji (której przykładem zdaje się komentarz Moisésa) na rzecz obrony nierozstrzygalności tekstu.

⁵ Moisés zakłada, że znaczenie opowieści jest zgodne z intencją opowiadacza: skoro narrator pragnie przekonać nas o niewierności żony, jego wspomnienia stanowią jedyne źródło naszej wiedzy, a jego punkt widzenia daje jedyny dostępny nam ogląd, czytelnicza negacja prowadzi w sposób nieunikniony do zaburzenia kompozycji utworu. Dopuszcza jednak możliwość podania „prawdziwości” wspomnień Bentinho w wątpliwość „w punktowych przypadkach” (Moisés 1988: 80).

* * *

Punkt widzenia samotnego cynika Bento, przekonanego o zdradzie żony, narzuca selekcję wydarzeń, które (u)tworzą spójną całość zgodną z jego obecnym przeświadczeniem na temat znaczenia przeszłości; konteksty, które mogłyby hipotetycznie zaprzeczać jego opinii, nie mieszczą się w przyjętej perspektywie⁶. Ze wspomnień Bentinho możemy wyczytać tylko **jedną z możliwych wersji jego życia**⁷ – tę zgodną z aktualnym autowizerunkiem. Co więcej, tekst *Dom Casmurro* zawiera liczne narratorskie komentarze dotyczące samego procesu spisywania i redakcji wspomnień; Bento świadomie projektuje swojego odbiorcę i przewiduje reakcje w zależności od płci, przekonań czy pozycji społecznej czytelnika. Jego opowieść przenika potrzeba odnalezienia sprzymierzeńca – kogoś, kto potwierdziłby jego podejrzenia, przyznałby mu rację i tym samym uwolnił od moralnej odpowiedzialności za podjęte decyzje. Maria José Somerlate Barbosa (2002: 516–517) dostrzega w wypowiedziach Bento techniki perswazyjne i figury retoryczne znane od czasów starożytnych. Helen Caldwell (2008: 99) zauważa natomiast, iż konstrukcja narracji przypomina akt oskarżenia (wszak Bento z wykształcenia jest prawnikiem!); w rezultacie „na ławie przysięgłych” samotnie zasiada czytelnik, który jest całkowicie zdany na świadectwo narratora – póki sam nie stanie po jego stronie.

Najistotniejszym zabiegiem, za pomocą którego narrator *Dom Casmurro* dąży do zaskarżenia sobie przychylności czytelnika, okazuje się niedopowiedzenie: domniemani kochankowie nigdy nie zostali przyłapani, podczas gdy podobieństwo Ezequiela i Escobara może być dziełem przypadku, zdolności naśladowniczych chłopca (o których zresztą wspomina sam narrator) lub niejako życzeniowego, tendencyjnego postrzegania w poszukiwaniu dowodów. Bento udaje się jednak przekonać czytelników – w tym trzy pokolenia literaturoznawców!⁸ – o niewierności żony poprzez zręcznie rozłożoną siatkę pustych miejsc, które domagają się dopełnienia w toku lektury. Na przykład

⁶ Na temat mechanizmów selekcji i deformacji służących dostosowaniu wspomnień według kryteriów relewancji definiowanych na bieżąco w chwili wspomniania – a więc procesów odpowiedzialnych m.in. za obrazowanie treści wspomnienia jako wypadkowej wcześniejszych perspektyw oglądu i obecnego stanu wiedzy – zob. Schacter 1996: 80 i 2003, Maruszewski 2005: 90–116.

⁷ Świadoma trawestacja obserwacji Douwe Draaismy na temat problemu zapisu w autobiografii, gdy niderlandzki badacz stwierdza, że „[z] autobiografii nie odczytuje się życia danej osoby, lecz jedynie pewną wersję jej życia” (2010: 154).

⁸ Dopiero studium Helen Caldwell (2008), wydane pierwotnie w 1960 r. przez University of California Press jako *The Brazilian Othello of Machado de Assis. A study of Dom Casmurro*, zmieniło paradygmat interpretacyjny powieści. Przez niemalże sześćdziesiąt lat zdrada Capitoliny nie była podawana w wątpliwość. Interesująca jest również zbieżność daty publikacji książki Caldwell z przywoływaną już, klasyczną pozycją Bootha (1961).

gdy narrator po raz pierwszy czuje ukłucie zazdrości i wyobraża sobie Capitu flirtującą z innym chłopcem, stwierdza:

skoro [Capitu] była szczęśliwa, to tylko dlatego, że spotyka się już z innym i wodzi za nim spojrzeniem, gdy ten przechodzi ulicą, rozmawia z nim w oknie wieczorami, dają sobie nawzajem kwiaty i...

I... Co? Wiesz, co też sobie dają; jeśli sam tego nie dostrzegasz, lektura reszty rozdziału i książki jest zbędna, nie dostrzeżesz nic więcej [...] (DC, 158).

Kontynuacja lektury, do której skłania „reszta książki” (komentarz, co istotne, pojawia się mniej więcej w jednej trzeciej powieści), staje się tym samym aktem przyjęcia perspektywy narratora oraz wyrazem zgody czytelnika na współudział w dalszej, tendencyjnej interpretacji. Uwidacznia się to również w przedostatnim akapicie powieści, gdy Bento stwierdza:

Reszta [książki] to dowiedzieć się, czy Capitu z plaży w Glorii była już wewnątrz tej z Matacalos, czy też jedna zmieniła się w drugą w wyniku jakiegoś późniejszego zdarzenia. [...] zgodzisz się ze mną [czytelniku]; jeśli pamiętasz dobrze Capitu w młodości, na pewno zauważysz, że jedna była w drugiej jak owoc w łupinie (DC, 259).

Narrator, przekonany o zdradzie żony, stara się skłonić czytelnika do przyznania mu racji, zachęcając go do aktywnego uczestnictwa⁹ poprzez uzupełnienie miejsc niedookreślenia, co – jak twierdzi Wolfgang Iser (1989: 10) – zwiększa subiektywne wrażenie realności względem dopełnianej treści. Jego zamierzeniem nie jest jedynie **opowiedzieć** o swoich losach, lecz przede wszystkim **przekonać** czytelnika, ograniczonego już perspektywą narracyjną właściwą aktowi snucia wspomnień, do przyjęcia bardziej zawężonej perspektywy interpretacyjnej i potwierdzenia podejrzeń względem Capitu¹⁰.

* * *

Narrator wymusza na odbiorcy intersubiektywne zbliżenie do swojego punktu widzenia, ograniczając tym samym dostępne czytelnikowi pole interpretacji własnej, w tym zdolność do postrzegania subtelnych, narratorskich zabiegów perswazyjnych – niejako usypia naszą czujność. Jak zauważył John Gledson (2003: 28–29) w odniesieniu do narratorów powieści Assisa, „jeśli ich retoryka nas przekona, jeśli się z nimi utożsamimy, to podzielimy ich ograniczenia i przestaniemy rozumieć prawdę, którą autor (czyli Machado)

⁹ Oczywiście już sam akt lektury stanowi jeden z podstawowych elementów współuczestnictwa, które jest wymuszane na różnych poziomach organizacji dzieła. Zob. Płuciennik 2004: 143.

¹⁰ Warto zauważyć, iż sam akt nazywania postaci przy użyciu formy zdrobniałej, którą posługują się czytelnicy i badacze *Dom Casmurro*, może stanowić sygnał nieuświadomionego przyjęcia dominującego punktu widzenia narratora w stosunku do posądzanej o zdradę żony. Serdecznie dziękuję Dorocie Malinie za tę cenną uwagę.

stawia w naszym zasięgu i której częścią, jako postać, jest sam narrator”. Proponowana tu „lektura pod włos” (Schwarz 1994: 12) oznacza więc nie tylko analizę zasygnalizowanych powyżej ograniczeń perspektywy, lecz również punktowych przejawów manipulacji ze strony narratora.

Pozornie w *Dom Casmurro* dostęp do życia wewnętrznego bohaterów dokonuje się poprzez obserwację społecznie percypowanych reakcji cielesnych. Bento jednak często wyczytuje sens działań z gestów, które przypisywanych im znaczeń **nie mogły** komunikować – przynajmniej nie w sposób jednoznaczny, jak w stwierdzeniu: „[Justyna] wykonała jedynie gest, **jakby pokazywała, że jest coś jeszcze, czego nie może powiedzieć**” (DC, 98; wyr. G.B.)¹¹ lub w zdaniu: „Zanim wyszła, [D. Glória] spojrzała na mnie i **niemalże widziałem, jak nagle tuli się do mnie i mówi mi, że nie zostanę księdzem**” (DC, 129–130; wyr. G.B.)¹². W obydwu przypadkach narratorowi udaje się zręcznie przejść od realistycznego opisu reakcji cielesnych, który pozwalałby na intersubiektywne zrozumienie drugiej osoby według kolektywnie podzielanych wzorców ucieleśnionych (inter)akcji, do przypisania tym gestom własnych, subiektywnych interpretacji, zamykających inne możliwe wykładnie.

Sytuacja jest zgoła odmienna w przypadku tajemniczej Capitolicy, która stawia opór i nie pozwala narratorowi na dostęp do własnej subiektywności, skazując go tym samym na pozbawione wykładni, zewnętrzne opisy. Na przykład w chwili, gdy narrator spodziewa się dostrzec reakcję na szokującą wiadomość o wstąpieniu do seminarium – zresztą Bento dość często podaje innym szokujące informacje, nie zawsze prawdziwe, wyłącznie po to, aby przyrzeć się ich reakcjom cielesnym – bohaterka pozostaje zagadką: „Odwróciła wzrok, jej spojrzenie zamarło, a ona, z pustymi żrenicami, otwartymi ustami, trwała w bezruchu. [...] Capitu nie zdawała się ani wierzyć, ani nie wierzyć, nie zdawała się choćby słuchać, była jak drewniana figura” (DC, 91)¹³. Narratorowi pozostaje niejako „surowa” ekspozycja danych percepcyjnych lub uciekanie się do cudzych interpretacji, na przykład: „Capitu spojrzała na mnie, ale w sposób, który przywiódł mi na myśl określenie José Diasa – **podstępny i obłudny**” (DC, 132; wyr. G.B.)¹⁴. Można spostrzec, że w tej sytuacji

¹¹ W oryginale: „[Justina] fez apenas um gesto como indicando que havia outra coisa que não podia dizer”.

¹² W oryginale: „Antes de sair, [D. Glória] voltou-se para mim, e quase a vi saltar-me ao colo e dizer-me que não seria padre”.

¹³ W oryginale: „Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar, com as pupilas vagas e surdas, a boca entre-aberta, toda parada. [...] Capitu não parecia crer nem descrever, não parecia sequer ouvir; era uma figura de pau”.

¹⁴ W oryginale: „Capitu olhou para mim, mas de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, **oblíquo e dissimulado** [...]”. Choć subiektywne określenie „sposobu” jako „podstępny i obłudny” pojawia się w powieści parokrotnie, ani razu nie towarzyszy mu opis jego obserwowalnych przejawów cielesnych.

akt obserwacji mówi znacznie więcej o obserwatorze i o jego punkcie widzenia niż o obserwowanym i o jego spojrzeniu.

W toku szczegółowej analizy można więc wykazać, że narrator projektuje swoje sądy na temat wewnętrznych doświadczeń innych postaci na podstawie niewystarczających danych percepcyjnych, symuluje dostęp do cudzej subiektywności, a w przypadku Capitu jedynie eksponuje jej zachowania lub posiłkuje się cudzymi interpretacjami. Co najistotniejsze, nie problematyzuje on otwarcie niemożności przekroczenia bariery obcości, pozorując dostęp do subiektywnych doznań innych postaci¹⁵, co stwarza iluzję wglądu w cudze doświadczenie.

Podsumowując, analiza struktury *Dom Casmurro* pozwala wskazać wiele aspektów konstrukcyjnych, których zadaniem jest zamazanie perspektywicznego, stronniczego charakteru narracji. W makroskali dokonuje się to za sprawą specyficznej perspektywy właściwej autonarracji (selekcja i odkształcenie) oraz niedopowiedzeń, wymuszających na odbiorcy intersubiektywne przyjęcie punktu widzenia narratora i zawieszenie interpretacji własnej. W mikroskali dochodzi zaś do zastąpienia opisu działań postaci – umożliwiającego samodzielne, czytelnicze odczytanie – przez ich interpretację włączoną do narracji jako pozorny element opisu. Zagadnienie zasługuje bez wątpienia na dalsze badanie.

¹⁵ W kategoriach proponowanych przez Rembowską-Płuciennik oznaczałoby to przewagę figur projekcji, symulacji i eksternalizacji, sporadyczną identyfikację i brak separacji, która pojawia się „w tych utworach, w których celowo negowany jest dostęp narratora czy bohatera do doświadczenia innego podmiotu lub w których tę nieprzekraczalną barierę wskazuje się jako główną przyczynę międzyludzkich nieporozumień komunikacyjnych, egzystencjalnej samotności człowieka, pesymizmu poznawczego i antropologicznego w ocenie ludzkiej kondycji” (Rembowska-Płuciennik 2012: 222).