

Katarzyna Zofia Gutkowska

Paweł Huelle i Antonio Muñoz Molina, Jerzy Franczak i Alejandro Cuevas – miejsce „ja” we współczesnej prozie hiszpańskiej i polskiej

Rocznik Komparatystyczny 2, 179-194

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Katarzyna Zofia Gutkowska
Uniwersytet Śląski

**Paweł Huelle i Antonio Muñoz Molina,
Jerzy Franczak i Alejandro Cuevas
– miejsce „ja” we współczesnej prozie hiszpańskiej i polskiej**

Nie będzie nigdy wyjściowych drzwi. Jesteś we wnętrzu,
A twierdza obejmuje wszelki punkt wszechświata.
Jorge Luis Borges¹

Decydując się na konfrontowanie literatury krajów geograficznie nie najbliższych, a takimi Polska i Hiszpania bez wątpienia są, należy podkreślić, że literatura hiszpańska okazuje się interesującą stroną w komparatystycznej syntezie literatury różnych krajów Europy i, choć rzadko analizowana w kontekście tekstów polskich, staje się coraz ważniejszym punktem odniesienia i dowodem na podobnie zmieniającą się kulturową wrażliwość. Obydwa kraje już od dekad poddawane są takiej samej dawce ogólnoświatowych wpływów globalizacyjnych, europejskich tendencji zjednoczeniowych i pragmatycznie nacechowanych przemian gospodarczo-rynkowych, ponadto – zgodnie z twierdzeniem niektórych historyków² – mimo wielu znaczących różnic operują podobnym bagażem historycznych doświadczeń (na przykład utraconej dumy poskromionego mocarstwa, pełnieniem funkcji kulturowego pogranicza czy pokoleń naznaczonych piętnem przymusowej emigracji). W związku z tym

¹ J.L. Borges, *Labirynt*. W: idem, *Nowa antologia osobista*. Przeł. E. Stachura. Kraków: Wydaw. Literackie, 1996, s. 25.

² Zob. przykładowo: J. Kieniewicz, *Hiszpania w zwierciadle polskim*. Gdańsk: Novus Orbis, 2001, s. 15 i n.

zblizone doświadczenia socjohistoryczne i kulturowe obu nacji oraz analogicznie pojmowany zakres zadań powierzanych literaturze sprawiają, że między polską i hiszpańską prozą, zwłaszcza tą współczesną, rodzi się wyraźnie zarysowana płaszczyzna dla komparatystycznych rozważań.

By uniknąć typowej pułapki czyhającej na komparatystów, czyli nader swobodnego³ zestawiania elementów przynależnych do różnych kultur narodowych, warto przyjąć kilka podstawowych założeń, które posłużą za porównawczą siatkę, swoisty wykaz współrzędnych, na których punkty wspólne są obiektywnie możliwe. I tak – konfrontowane przeze mnie dzieła przynależą do tego samego rodzaju i gatunku literackiego (wszystkie to powieści), ich autorzy z kolei – do tej samej grupy pokoleniowej, przez co uwikłani są w tę samą bądź podobną sieć zależności między preferencjami teoretyczno- i krytycznoliterackimi, sytuacją panującą na rynku książki, oczekiwaniami odbiorców oraz realiami socjopolitycznymi.

W każdej z przywołanych powieści przestrzeń funkcjonuje jako nacechowany zespół odbić hierarchii wartości, do których odnoszą się bohaterowie-narratorzy. Wszystkie teksty cechuje – przynajmniej w większej części – narracja pierwszoosobowa, wszystkie są też próbą odnalezienia w punkcie przecinania się wielu płaszczyzn, nurtów i obszarów miejsca dla powieściowego „ja”, próbą jego naprzemiennego scalania i analitycznego rozbijania. Praktyka pisarska wybranych twórców za każdym razem znajduje jednak nieco inny sposób realizacji tych założeń. Każda z powieści to wielowymiarowy labirynt, w którym przestrzeń nie tylko pełni funkcję powieściowego sztafażu, ale staje się też wirtualnym linkiem do obrazowo ewokowanych symboli, motywów i wartości.

Wszystkie analizowane teksty dotyczą również w sposób mniej lub bardziej pośredni kwestii przynależności do kręgu kultury lokalnej, narodowej i globalnej, wchodząc tym samym – co w kontekście komparatystycznym szczególnie istotne – w dialog z pojęciem tożsamości narodowej i tym, co za Zygmuntem Baumanem nazwać można „europeizmem”, wiązką cech konstytuujących europejską podmiotowość, która wymyka się upraszczającym klasyfikacjom i jawi się jako kategoria nad wyraz efemeryczna:

³ Zob. K. Gutkowska, *Za-kodowana bliskość. Komparatystyczna analiza najnowszej prozy polskiej i hiszpańskiej*. W: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia*. Red. H. Kubicka, O. Taranek. Wrocław: Sutoris, 2009, s. 117–125.

Jorges Luis Borges, jeden z największych Europejczyków w każdym sensie tego słowa, z wyjątkiem sensu geograficznego, pisał o „konsternacji”, która nie może się nie pojawić, ilekroć rozmyśla się nad „absurdalną przygodnością” tożsamości związanej z określoną przestrzenią i czasem, co uświadamia nieuchronnie, że bliższa jest ona raczej fikcji aniżeli temu, co uważamy zwykle za „rzeczywistość”. Jest to prawdopodobnie uniwersalna cecha wszystkich tożsamości ustalanych na podstawie pojęcia dziedziczności i przynależności, ale w przypadku „europejskiej tożsamości” cecha ta, owa „absurdalna przygodność”, jest chyba bardziej uderzająca i wprawiająca w konsternację niż w większości innych przypadków. [...] Hans-Georg Gadamer uznał za „szczególny atut” Europy jej zdolność do „życia z innymi, życia w inności wobec innych”, umiejętność i konieczność „uczenia się współżycia z innymi” [...] europejski model życia jest ciągłą negocjacją, która trwa mimo inności i różnic dzielących tych, którzy uczestniczą w niej czynnie lub biernie⁴.

Rozważania te prowadzą Baumana do nazwania Europy (za Krzysztofem Pomianem) „cywilizacją transgresywną”, która „była i pozostała sposobem życia chronicznie nie znoszącym granic [...], wszelkiej stałości i skończoności”⁵. Ta nieustająca gotowość Europy do przyjmowania nowych bodźców wywiera z kolei silny wpływ na kształt tożsamości jednostek, które zwłaszcza w dobie ponowoczesności, czy – jak woli Giddens – późnej nowoczesności, obsesyjnie wręcz dążą do pogodzenia chęci nieograniczonego doświadczania świata z jednoczesnym pragnieniem zakotwiczenia i umacniania poczucia przynależności do konkretnej społeczności.

Co ciekawe, zarówno w polskiej, jak i hiszpańskiej prozie ostatnich dekad zauważyć można tę samą, opisaną przez Zygmunta Ziętka tendencję, która przejawia się w:

wyczerpywaniu się formuły literatury dokumentarnej na rzecz literatury miejsca właśnie. Dla twórców starszych nacechowana szeroko pojęta problematyka przestrzeni nierozzerwalnie wiąże się przede wszystkim z daniem świadectwa czasowi naznaczonemu przez historię, politykę, ideologię, a przez to także – własnemu osobistemu przeżyciu. Natomiast w przypadku twórców młodszych widać prze-

⁴ Z. Bauman, *Europa niedokończona przygoda*. Przeł. T. Kunz. Kraków: Wydaw. Literackie, 2005, s. 11–12, 14.

⁵ Ibidem.

sunięcie akcentów – właśnie w stronę prywatności, wyobraźni, fikcji, osvajania tego co obce i – w końcu – samopoznania⁶.

W istocie: Paweł Huelle i Antonio Muñoz Molina, prozaicy średniego pokolenia, nie rezygnują z eksploracji „ja”, niemniej jednak chętnie zbaczają w stronę historyzmu, podczas gdy Jerzy Franczak i Alejandro Cuevas, obaj urodzeni w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia, historię traktują wyłącznie pretekstowo i zawsze w kontekście waloryzowania współczesności.

Paweł Huelle i Antonio Muñoz Molina: (pre)tekstowa przestrzeń obrazu

Paweł Huelle (ur. 1957), podobnie jak Antonio Muñoz Molina (ur. 1956) to autorzy, którzy umiejętnie potrafią balansować na granicy wyszukanego aryzmu i skutecznego marketingu – nie rezygnują z ambitnych przedsięwzięć i nie uginają się pod presją popkulturowych uproszczeń, a jednocześnie potrafią dotrzeć do tysięcy czytelników i już od lat figurują na liście najpopularniejszych pisarzy współczesnych⁷. Jedną z podstawowych cech twórczości obu pisarzy jest predylekcja do tworzenia gęstej siatki intertekstualnych nawiązań i nieprzerwanej gry z szeroko pojętą tradycją. *Ostatnia Wieczerza* Huellego i *Jeździec polski* Muñoz Moliny to teksty przewrotnie odwołujące się do doskonale znanych dzieł europejskiego malarstwa. Przewrotnie, bo choć w obydwu przypadkach wydaje się, że przez paratekstualne nawiązanie do obrazów, czyli przejście ich

⁶ B. Gutkowska, B. Nowacka, *Słowo wstępne*. W: *Literatura i przestrzeń. Postacie autobiografizmu w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. B. Gutkowska, B. Nowacka. Katowice: Oficyna Wydawnicza WW, 2008, s. 7–8.

⁷ Antonio Muñoz Molina to laureat wielu nagród (m.in. Premio Planeta oraz Premio Nacional de Literatura, które otrzymał po opublikowaniu *Jeździec polskiego*), od 1996 r. najmłodszy członek Królewskiej Akademii Hiszpańskiej, a także ważny głos w dyskusjach na temat kondycji kultury oraz polityki (zob. np. ostatnie wypowiedzi pisarza na temat podwójnej moralności w polityce: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=73085> [10.04.2010]), a Paweł Huelle po entuzjastycznie przyjętym przez krytykę i czytelników prozatorskim debiucie *Weiser Dawidek* medialną popularność zyskał m.in. dzięki zakończonemu w 2005 r. procesowi z ks. Jankowskim.

tytułów, fundamentem fabularnej konstrukcji powieści staną się właśnie obrazy, w rzeczywistości wcale tak nie jest.

Paweł Huelle nie odwołuje się wszak do *Ostatniej Wieczery* Leonarda da Vinci czy Salvadora Dali, lecz do odsłoniętej w 2005 roku gdańskiej wersji obrazu Macieja Świeszewskiego⁸, profesora gdańskiej ASP, który w cukierkowej i eklektycznej stylistyce przedstawił na poły współczesną, na poły tradycyjną wersję *Ostatniej Wieczery* – Jezus ma twarz przywołującą na myśl obrazy piętnastowieczne, natomiast apostołowie są wiernym odzwierciedleniem znanych w środowisku trójmiejskim działaczy, polityków i artystów⁹. W powieści pojawia się zresztą więcej postaci, które próbowano identyfikować z innymi obecnymi w mediach (pamiętając o sporze Huellego z prałatem Jankowskim, można by na przykład księdza Monsignore utożsamiać właśnie z nim). Nie klucz jest tu jednak najważniejszy, a sposób wykorzystania artystycznego tła.

Wprowadzając konwencję oniryczno-surrealistyczną, Huelle przeplata różne płaszczyzny czasowe (XIX wiek miesza ze współczesnością) i igra różnicami w pojmowaniu religijności – pokazuje fanatyzm i płytkość wiary na pokaz, chciwość i żądzę władzy kleru reprezentowanego przez Monsignore. Żongluje odwołaniami do greckich apologetów (Arystona), Ewangelii, apokryfów, a poprzez alegoryzację i personifikację bawi się także pojęciami metafory i paraboli; w końcu – wyzyskuje fabularnie jeden z popularniejszych wątków medialnych ostatniej dekady: strach Europy przed inwazją islamu. *Ostatnia Wieczera* to tygiel aluzji do świętych ksiąg, zjadliwej satyry i kpiny z przywar współczesnego społeczeństwa – przede wszystkim polskiego, a także manifest niewiary w sens sztuki najnowszej, oderwanej od aspiracji estetycznych, wyrosłej na bazie troski wyłącznie o to, co ważne w wymiarze pragmatyczno-medialnym¹⁰. Gdańsk

⁸ Obraz ten spotkał się z dużym zainteresowaniem środowisk Trójmiasta i mediów, szczególnie internetowych. Zob. m.in. <http://www.sw-jan.vn.pl/ostatniawieczera.html>, http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4613#_f2 (10.04.2010).

⁹ Chodzi tu o duszpasterza środowisk twórczych archidiecezji gdańskiej, ks. Krzysztofa Niedałtowskiego, marszałka województwa pomorskiego Jana Kozłowskiego, Krzysztofa Izdebskiego – prezesa Pomorskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i – co w kontekście literackim ciekawsze – samego pisarza, Pawła Huelle.

¹⁰ Co ciekawe, Przemysław Czapliński uznał wstawki związane ze sztuką i jej znaczeniem za „najwyższy i najsłabszy wątek powieści”, jednostronny i sprowadzający się do tego, że w powieści Huellego można odnaleźć „wyraźnie sformułowany obowiązek dla sztuki. Powinna być przeciwwagą dla tych, którzy posługują się zbiorowymi symbolami. Gazeta, Kościół,

niczym postapokaliptyczne miasto bomb i meczetów, Jerozolima jako miejsce autentycznej świętości, przestrzeń sceniczna kreowana przez Mateusza, fotografa i inicjatora castingu do kolejnej wersji *Ostatniej Wieczerzy* – nakładają się na siebie, tworząc gorzki obraz marionetkowego, bezmyślnego i szalonego¹¹ narodu, który zatracił zdolność racjonalnej oceny rzeczywistości i dostrzegania granicy między chrześcijańską religijnością i – połączoną z ignorancją – bigoterią. Nie dziwi więc, że powieściowe podsumowanie efektów pracy malarza jest świadectwem zlekceważenia i zniszczenia dzieła przez tłum:

W dzień premiery, kiedy w Kościele Świętego Jana zgromadziły się tłumy, awangardysty – o czym już wiesz – zniszczyli płótno kwasem. [...] patrzyłem na twarze Lewady, Wybrańskiego, Siemaszki, Berdy i pozostałych ośmiu, szybko i mocno zniekształcone działaniem ostrych chemikaliów. [...] Co wówczas czułem? Prawdziwe dionizje demokracji. Gdyby Mateusz namalował swoją Ostatnią Wieczerzę na betonowym spodzie mostu przez Wisłę w graficiarskim stylu (konieczne byłyby dymki z wypowiedziami *Fuck Jesus all the time, I'm the son of God, When I'm eating holy bread, I'll never be dead...*) jego sukces byłby niekwestionowany i ogromny. Ponieważ jednak odwołał się do starych mistrzów – choćby Rogera van der Weydena czy Memlinga – z góry skazany został na porażkę. Kabalistyczne i gnostyckie treści, krążące w jego wizji podczas wieczerzy wokół rabbiego Joszui bez Josefa, nikogo nie mogły zainteresować, ponieważ potraktowane zostały kwasem¹².

Ostatnia Wieczerza staje się u Huellego ostatnią próbą reanimacji symboliki wiary, zachowania ciągłości ładu wyrastającego na bazie chrześcijańskiej etyki i katolickiego porządku świata. Jej zniszczenie jest zatem porażką nie tylko malarza i sztuki podejmującej dialog z tradycją, ale i zwieńczeniem stopniowego regresu do – chciałoby się rzec – Różewiczowskiej *Ursuppe*, przestrzeni chaosu, braku wartości, bezkarności, przemocy i wyrachowania.

Antonio Muñoz Molina, mimo że kreuje w *Jeźdźcu polskim*, powieści z 1991 roku, zupełnie inny model świata przedstawionego: dużo bardziej

rynek czy rząd powinny napotykać w sztuce przeciwnika, który nie dopuszcza do koncentracji symbolicznej władzy”. Recenzja z 5 lutego 2007 r., <http://wyborcza.pl/1,75517,3898769.html> (10.04.2010).

¹¹ Cecha ta uwidacznia się w postaci Dwunastego, pacjenta szpitala psychiatrycznego, który również pozuje do Mateuszowej fotografii, ale później – wierząc, że jest „wybrany” – chcąc wymierzyć sprawiedliwość, strzela do Nierządnicy, po czym, próbując chodzić po wodzie, ginie w stawie.

¹² P. Huelle, *Ostatnia Wieczerza*. Kraków: Znak, 2007, s. 96–97.

wyciszony, kameralny i podporządkowany dygresyjności towarzyszącej wspomnieniom, podobnie nawiązuje do kodu plastycznego – tajemniczego *Jeździec polskiego* Rembrandta¹³. Obraz ten stanowi swoisty *leitmotiv*, który łączy historię rodziny bohatera-narratora – Manuela – z Mágina¹⁴ (przez niektórych badaczy utożsamianą z Úbedą, miejscowością, w której urodził się Muñoz Molina¹⁵), z kolejnymi etapami życia Manuela w Nowym Jorku i Madrycie, a także ze spala poszczególne etapy historii i kultury Hiszpanii, od przełomu XIX i XX wieku, przez lata sześćdziesiąte (ta część powieści nosi tytuł *Jeździec w burzy* i nawiązuje do najśłynniejszego przeboju *The Doors Riders on the Storm*), po ostatnią dekadę XX stulecia. Przez karty powieści przewijają się między innymi postaci staromodnego dziadka Manuela i cierpliwej babci Leonor, nieszczęśliwie zakochanego Ramira Portrecisty, dumnego i zimnego majora Galaza oraz jego zbuntowanej córki, a także kochanki Manuela: Allison, która kameleonowo przeistacza się potem w Nadię – los każdej z tych postaci zaś w ten czy inny sposób łączy się z obrazem Rembrandta. Każda jednak inaczej interpretuje wyraz twarzy jeźdźca¹⁶, jego pozę, ciemne barwy – zwrócony nie przed siebie, a w bok, lekko podparty, paradoksalnie zdaje się stać w miejscu i jednocześnie być w ruchu; być „tu i teraz”, wciąż jednak wracając myślami do przeszłości. Zawieszony w przestrzeni między przeszłością i przyszłością, staje się przywłaszczanym przez każdy podmiot symbolem rozterek, problemów bądź konkretnej cechy typowej dla postaci. To podmiot narzuca *Jeźdźcowi polskiemu* znaczenie i to on, manipulując opisem, wyznacza granice semantycznego zasięgu, znaczeniowych możliwości i ekspresyjnej efektywności portretu. W wyniku symbolicznego zawłaszczania portret staje się nierzadko autoportretem, projekcją cech pożą-

¹³ Zarówno tożsamość jeźdźca, jak i – podawane w wątpliwość – autorstwo obrazu były kwestiami spornymi. Zob. Z. Żygulski Jr., *Further Battles for the "Lisowczyk" (Polish Rider) by Rembrandt*. „Artibus et Historiae” 41, XXI (2000), s. 197–205.

¹⁴ Mágina występuje zarówno w *Jeźdźcu polskim*, jak i *Beatus Ille*. Zob. *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Ed. W. Matzat. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2007, s. 93–99.

¹⁵ Zob. W. Charchalis, *Posłowie*. W: A. Muñoz Molina, *Jeździec polski*. Przeł. W. Charchalis. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 2003, s. 545–557.

¹⁶ Major Galaz pod wpływem spokoju i młodzieńczej beztroski bijącej z twarzy młodzieńca postrzega go jako źródło nadziei i rezygnuje z samobójstwa, jego córka zaś, widząc w jeźdźcu odzwierciedlenie ojca, nie może oprzeć się wrażeniu, że jeździec jest nieprzystępny, wyniosły i bezwzględny.

danych, symbolicznym lustrem, które mamy prawdziwością odzwierciedlonego obrazu¹⁷. Samo dzieło pełni zaś funkcję kolejnego rekwizytu przynależnego do świata przedstawionego, fikcyjnego pretekstu i punktu wyjścia na ścieżce do samopoznania.

Zyskuje w ten sposób – używając terminu Riffaterre’a – status „podwójnej mimesis”¹⁸: stanowi wszak kolejną warstwę przedstawieniową usytuowaną w tekście, który już sam ma status przedstawienia. Zdublowane przedstawienie swym zasięgiem obejmuje nie tylko plan fabularny, ale i symboliczno-mityzacyjny, który wraz z baśniowymi opisami przypadków mieszkańców Mąginy przywołuje na myśl archetypiczne Macondo Garcíi Márqueza i sytuuje *Jeźdźca polskiego* w nurcie nawiązań do realizmu magicznego.

Muñoz Molina stosuje tu, podobnie zresztą jak Huelle w *Ostatniej Wieczery*, „ekfrazę iluzoryczną” – w sposób pozornie skrupulatny bazuje na opisie obrazu, wprowadza jednak do niego elementy, których na obrazie wcale nie ma; naddaje mu przez to dodatkowe znaczenia, ewokuje nowe konteksty i wpisuje motyw jeźdźca w szerszą perspektywę semantyczną – rozwija motyw zakorzenia i postrzegania człowieka jako żeglarza-podróżnika, tworzy też fikcyjne scenariusze, w których jeździec mógłby odegrać główną rolę. Zwrócenie sylwetki jeźdźca na bok, odwracające uwagę od tego, co sytuuje się przed jeźdźcem, w kontekście całej powieści implikuje konieczność podejmowania ciągłej reinterpretacji tego, co minione. Podróż jeźdźca to tym samym niekończący się powrót w głąb obrazów z przeszłości, ustawiczne poszukiwanie miejsca konstytuującego „ja” jako remedium na poczucie tożsamościowego rozbitcia bohatera-tłumacza, zagubionego w przestrzeni wciąż zmieniających się języków, scenerii i postaci.

Zarówno *Ostatnia Wieczera* Huellego, jak i *Jeździec polski* to wyraz tęsknoty za możliwością znalezienia stabilnego oparcia w historii; to werbalny obraz drzemiącego w każdym człowieku dążenia do rekonstrukcji wątej więzi

¹⁷ Mami, bo nigdy nie pokaże pełni wnętrza i zewnątrz przegładającego się w lustrze. Jak pisał Bachtin – nawet własne oczy odbite w lustrze zdają się obce. M. Bachtin, *Człowiek przed lustrem*. W: idem, *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*. Przeł. P. Pietrzak. T. 2. Kraków: Universitas, 2009, s. 399.

¹⁸ M. Riffaterre, *La ilusión de éfrasis*. W: *Literatura y pintura*. Ed. A. Monegal. Madrid: Arco/Libros, 2000, s. 161–183.

z wymykającym się „tu i teraz”, niepewnym, zmiennym i zdradliwym. Narracja przeistaczająca się w *Jeźdźcu polskim* raz po raz z pierwszosobowej w trzeciosobową, z homodiegetycznej w heterodiegetyczną, poprzez naprzemienne wykorzystanie *analepsis* i *prolepsis* manipuluje porządkiem czasowym, a przy tym we wszystkich częściach powieści przepełniona jest melancholijnym strachem przed samotnością i zatraceniem poczucia przynależności, niepamięcią własnego „ja”:

Choć teraz wie, odkrywa to codziennie, w każdym kraju, do którego zanieśe go praca, że jeśli istnieje coś, czym nie chciałby być, to obcokrajowcem, i że jeśli szybko nie powróci na stałe, za kilka lat stanie się nim na zawsze, bez względu na to, co nam się wydaje, człowiek ma tylko jeden język i jedną ojczyznę, choćby się jej wyparł, a może nawet tylko jedno miasto i jeden pejzaż. Wyobraź sobie, jak by to było umrzeć w szpitalu, gdzie nikt Cię nie zna, myślałem o tym wiele razy [...] ¹⁹.

Sposób prowadzenia narracji zyskuje przez to walor etyczny, ponieważ z czasem staje się postrzegany jako świadectwo prawdy i metoda na utrzymanie tożsamościowej spójności:

Czuję [...] że się rozplątam [...] i nie będę już mógł powstrzymać nie rozszyfrowanego zalewu, kaskady słów, która mnie zatopi. [...] kiedy podróżuję [...] mówię do siebie, wybieram język, jakbym wybierał kraj i dobieram w myślach właściwy akcent; korzyścią płynącą z życia pośród nieznanomych jest to, że można, jeśli się chce, stać się tak plastycznym jak glina, opowiadać swe życie w miarę wymyślania go, modyfikować, sztukować, przypisywać sobie pamięć i sposób mówienia, z którym nie ma się nic wspólnego, wymazywać miesiące, całe lata, miasta, historie kobiet. Było to tak łatwe, że nie zdawałem sobie sprawy, iż jest też niebezpieczne, bo kłamstwo raz wymyślone, zaczyna żyć własnym życiem i staje się kwasem żrącym prawdę w sposób nieodwracalny, szczególnie kiedy człowiekowi brakuje solidnych punktów odniesienia, a ma tylko miejsca ucieczki, z tego powodu z wielu miast i lat nie mam żadnych wspomnień, niczego, choć może ci się to wydać niemożliwe [...] ²⁰.

¹⁹ A. Muñoz Molina, *El jinete polaco*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2008. W niniejszym artykule przywołuję polską edycję powieści: idem, *Jeździec polski* (zob. przyp. 15), tu: s. 376.

²⁰ A. Muñoz Molina, *Jeździec polski*, s. 370–371.

Podobna kakofonia miejsc, planów, płaszczyzn czasowych rozbija narracyjną jedność *Ostatniej Wieczery* Huellego, co odzwierciedla zarówno obawę przed wszechogarniającym chaosem w ginącej sferze *sacrum* i wartości, jak i styl odbioru czytelników przyzwyczajonych do postindustrialnej rzeczywistości rynkowej – nakierowanej na szybkość i efektywność, nie zaś na wnikliwość i wieloaspektowość przekazu.

Jerzy Franczak i Alejandro Cuevas: zgryźliwa przestrzeń *hic et nunc*

Hybrydyzacja, fragmentaryczność i wewnętrzne rozbieżności to jednak wektory, które – paradoksalnie – stanowią nie tylko wewnętrzne osie konstrukcyjne dużej części pisanych obecnie tekstów literackich, ale i wyznaczający specyfikę recepcji tekstów współczesnych sposobów odczytywania i obcowania z dziełem:

Dekonstrukcja [...] jednostkowego tekstu, przeskakiwanie [ze strony na stronę – K.Z.G.] [...] pozostaje w korespondencji z generalnymi postawami wobec świata, czytane w podobny, fragmentaryczny czy epizodyczny sposób, bez szczególnej dbałości o rekonstrukcję całościowego przesłania jednostkowego tekstu [...]. W efekcie przekazy ulegają swoistej hybrydyzacji, zacierają się też mimetyczne relacje wypowiedzenia i rzeczywistości wobec niego zewnętrznej²¹.

Być może właśnie dlatego pisarze młodego pokolenia na przekór czytelniczemu rozleniwieniu celowo skrupulatnie strukturyzują swe powieści, z premedytacją zaprowadzając w nich zmyślne układy, czasem zaś nawet aliteracyjny porządek (jak na przykład w *Gestach* Ignacego Karpowicza).

Druga – po *Przymierzalni* z 2008 roku – powieść młodego prozaika i eseisty, Jerzego Franczaka (ur. 1978), składa się z dziesięciu rozdziałów z podtytułami otwarcie zdradzającymi intertekstualne zamiary. Już samo zatytułowanie powieści *Nieludzka komedia* jest przecież nader ostentacyjnym nawiązaniem do szeregu dzieł europejskiej tradycji literackiej. Pobrzmiwiają tu echa Balzaca,

²¹ P. Kowalski, *Droga, wędrownka, turystyka w kulturze popularnej*. W: *Przestrzenie, miejsca, wędrownki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich*. Studia. Red. P. Kowalski. Opole: Wydaw. Uniwersytetu Opolskiego, 2001, s. 25.

Danteo, Krasieńskiego, Shakespeare'a i Lopego de Vegi²², a po wnikliwszej analizie tekstu dostrzec można również nawiązanie do Sartre'a i literatury trendystycznej²³, w szczególności do *Rodziny Pascuala Duarte* hiszpańskiego noblisty – Camila José Celi. Podobnie jak Pascual Duarte, Emil Król, bohater *Nieludzkiej komedii*, zdecydowanie daleki od „naturalnie” ludzkiego Emila z traktatu Rousseau, prowadzi swą opowieść zza więziennych krat, beznamiętnie ukazując mechanizmy kryjące się za niespodziewaną eksplozją agresji względem jego ukochanej, pieśczołliwie zwanej Nutką. Historia, która, łącząc cechy powieści pikareskiej i naturalistycznej, ma wstrząsnąć odbiorcami, jest brutalna, krwawa i przerażająca; to historia morderstwa dokonanego przez na pozór spokojnego polonistę, wydalonego ze szkoły za nieumiejętność poskromienia przywołujących na myśl *Dzień świra* (2002) Koterskiego frustracji i rozczarowania codziennością. Momentem zwrotnym w życiu Króla jest wyznanie Natalii o tym, że spodziewa się dziecka. Powieść Franczaka ukazuje znudzenie Króla, punkt po punkcie realizującego w zgodzie z wymaganiami społecznymi przyjęty *a priori* życiowy plan, pokazuje też, jak pozorne i kruche jest ciche przyzwolenie na tłumienie indywidualności przez zwyczaje i oczekiwania bliźnich.

Franczak bawi się tożsamością bohatera: w pierwszych rozdziałach prezentuje go jako typowego, znużonego swym życiem, ale nieszkodliwego przedstawiciela pokolenia X, z czasem zaczyna przypisywać mu cechy potwornego Boba Maconela z filmu Franka A. Capello *He Was a Quiet Man* (2007), aż w końcu włącza opis tego, jak bohater bez cienia wyrzutów sumienia, krok po kroku, przygotowuje się, a potem wykonuje wyrok na ciężarnej. W *Rozdziale dziewiątym: w którym docieram do końca piekła i wychodzę tylnymi drzwiami*, Franczak ukazuje sposób, w jaki Król, niczym bestialski Hyde, postrzega swój czyn w kategoriach intrygującej, kryminalnej fabuły, zachowując się zresztą jak

²² Wskazuje na to użycie w tytule terminu „komedia” w odniesieniu do tekstu, który komedią wcale nie jest. Prócz oczywistego nawiązania do *Komedii ludzkiej* Balzaca ważny zdaje się tu również kontekst hiszpański: dla Lopego de Vegi *comedias* oznaczały wszelkie dzieła dramatyczne, a *comedia española* obejmowała zarówno komedie, jak i tragikomedie. Por. *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda, S. Tynecka-Makowska. Kraków: Universitas, 2006, s. 352.

²³ Zob. J.M. Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Editorial Castalia, 1997, s. 114–144.

król: z wyższością komentuje swój status i próby poradzenia sobie z tragedią podejmowane przez członków rodziny:

Myślałem, że dotarłem do kresu. Celę miałem niewielką, jednoosobową, na samym krańcu naszego świata, w ostatnim kręgu piekła. Bo że świat jest piekłem, to jasne, że cierpliwie wydeptujecie jego dno, kisicie kapustę i płodzicie dzieci, że mówicie „piekielnie się zmęczyłem”, „piekielny dziś dzień miałem” oraz „muszę się wyrwać z tego piekła” to przecież znane, pisał o tym jeden poeta. I macie z tego niezwykłą satysfakcję. A znaleźć się na krańcu jest dziwnie, bo jest zbrodnia, a nie ma kary, bo na końcu triumfuje nicość kompletna i przybiera dla niepoznaki różne zwiewne kształty, klawisza, telewizora, zakratowanego okna, karalucha. Chodzę od ściany do ściany, dębuję w nosie, oglądam *M jak miłość*, ściągam krzyż ze ściany, wiem go na odwrót, wrzucam do szuflady i znowu wiem jak trzeba – bez sensu, [...] niech wisi, bez niego ściana jeszcze bardziej pusta. Myślałem, że tak wygląda koniec, że dość tego domykania, okrażania, usidlania, że jałowiej się nie da, że starczy psucia mojej opowieści. Ale szatańskie dzieło zniszczenia tak naprawdę dopiero się zaczynało²⁴.

Bohater-narrator mitologizuje nie tyle samą zbrodnię, ile tekst, który tworzy na kanwie wydarzeń – wraz z wydawcą opowieści dochodzi do wniosku, że z piekła dzięki publikacji trafi do czyścica, bo jego winy „odkupią czytelnicy, a imię ich będzie Milijon!” (NL, 130). Pozycja ofiary i odkupiciela staje się tu kartą przetargową, którą – zgodnie z wymogami współczesności – można sprzedać za każdą cenę: „Przemieniłem zbrodnię w słowa, teraz rozmienię ją na tysiąc egzemplarzy i sprzedam z zyskiem osobistym i z korzyścią dla ogółu!” (NL, 130).

Franczak żongluje w powieści frazesami i utartymi związkami wyrazowymi o proveniencji romantycznej, nagina semantykę związków frazeologicznych, dekonstruuje zleksykalizowane metafory i pozbawia powagi fragmenty zaczerpnięte z innych tekstów. Bawi się językiem mediów i tendencjami w potocznej i wzorcowej odmianie polszczyzny, kreuje wyimaginowane teksty prasowe i komentarze użytkowników forów internetowych, obrazuje werbalne reakcje społeczne, typowe w obliczu jednostkowych tragedii czy zbiorowych katastrof. Wyśmiewa pryncypialność i krótkowzroczność sądów krytycznoliterackich:

²⁴ J. Franczak, *Nieludzka komedia*. Kraków: Wydaw. Literackie, 2009, s. 128–129. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; przy każdym podaję numer strony oraz oznaczenie NL.

Czy też chcemy, czy nie, to część naszego dziedzictwa narodowego! [...] Schulz pisał, że sztuka operuje w głębi przedmoralnej, tam gdzie wartości są in statu nascendi, i to ona stawia zadania etyce, nie na odwrót. Jeżeli tak, to dzieło Króla jest prawdziwym arcydziełem! Podziwiam Emila jako pisarza i potępiam go jako człowieka. Równocześnie zdaję sobie sprawę, że gdyby Natalia przeżyła, literatura ucierpiałaby na tym [NL, 152].

Pokazuje także wyrosłą na wszechobecnym relatywizmie moralnym skłonność odbiorców do tłumaczenia zła kontekstem biograficzno-społecznym, do wyrażania swoich uczuć piktorialnie, za pomocą języka emotikonki czy fonetycznie zapisanych kalek z angielskiego. Nie pozostawia suchej nitki na żadnej z obecnych we współczesnych mediach dykcji – od patetyczno-konserwatywnej po siłąca się na swobodę i wymuszoną naturalność: dokumentarno-reportażową.

Wprowadzenie jasno określonego miejsca zdarzeń z jednej strony osadza je w konkretnym kontekście historycznospołecznym, z drugiej zaś może zostać potraktowane synekdochicznie i alegorycznie, jako przekłucie balonika polskiej megalomanii – Kraków może bowiem grać tu rolę symbolicznej kolebki kultury polskiej, źródła jedności narodowej i poczucia wspólnoty – kolebki, która wydaje też katów i morderców.

Prowokacyjny charakter książki Franczaka nieobcy jest strategii narracyjnej młodego pisarza hiszpańskiego, Alejandra Cuevasa (właśc. Alberta Escudero Fernández, ur. 1973), który w swej drugiej, nieprzetłumaczonej jeszcze na język polski powieści sytuuje akcję w prowincjonalnym hiszpańskim miasteczku, podlegającym obecnym prawom rynkowemu, będącym twierdzą mieszczańsko pojmowanej zamożności i awansu społecznego. Jej bohaterowie, dwudziesto-paraletni, zagubieni i niechętni do przejęcia odpowiedzialności za siebie i swoje życie, próbują – tak samo jak bohaterowie Franczaka – odnaleźć swe miejsce w rodzinnym i społecznym mikrokosmosie. Tytuł powieści: *La vida no es un auto sacramental* („Życie to nie *auto sacramental*”) odwołuje się do dramatycznego, jednoaktowego gatunku o proveniencji hiszpańskiej, będącego alegoryczną reprezentacją tajemnicy Eucharystii, wystawianą z okazji Bożego Ciała. *Autos sacramentales* to dzieła w przeważającej części filozoficzno-teologiczne, choć zdarzały się też okolicznościowe; były chętnie tworzone przez wielkich twórców

teatru hiszpańskiego: pisali je, między innymi, Calderón de la Barca, Tirso de Molina i Lope de Vega.

Cuevas gra alegorycznością gatunku – z przymrużeniem oka manipuluje porządkiem wertykalnym i stopniowo odkrywa tajemnice poszczególnych postaci; tożsamość bohatera-narratora jest bowiem początkowo sfingowana, dopiero w jednej z dalszych części książki okazuje się, że pierwotne powieściowe „ja”, figurujące w tekście jako udratyzowane *yo*, wchodzące w dialog z bohaterami i samym sobą, przynależy w istocie do jednej z postaci, osobliwego i tajemniczego Boba, „pisarza z katakumb”, mieszkającego w suterenie swego rodzinnego domu, co jeszcze silniej podkreśla jego izolację i poczucie wyalienowania. Cechą charakterystyczną Boba jest sentencjonalność i bezpośredniość wydawanych przez niego sądów, na przykład: *Bob dice que integrarse socialmente es desintegrarse individualmente*²⁵ („Bob mówi, że społeczna integracja to indywidualna dezintegracja” – przeł. K.Z.G.). Powieściowe „wszędzie i nigdzie” przejmując od *auto sacramental* alegoryczny wydzźwięk i staje się jednocześnie symbolem hiszpańskiej prowincjonalnej zaściankowości, reprezentowanej przez pokolenie rodziców pierwszego bohatera-narratora, jak i ścierania się tradycji z dążeniem jednostek do decydowania o własnym życiu poza uświęconym porządkiem społecznym (uwidacznia się to w postaci matki Boba, która porzuca jego ojca, by znaleźć spełnienie w związku lesbijskim). Z kolei tajemnica Eucharystii zyskuje u Cuevasa wymiar tajemnicy miłości, ale i porzucenia, które wspólnie tworzą narastające poczucie klęski Boba-pisarza w każdym wymiarze – zarówno artystycznym i materialnym, jak i uczuciowym. *La vida no es un auto sacramental* staje się zatem w gruncie rzeczy *auto sacramental à rebours* – nie napawa nadzieją ni optymizmem, nie podnosi na duchu wyznawców wiary w sens życia i dziejów, a pokazuje, że jednostka – choć będzie nadawać swej codzienności rangę wzniosłego dramatu i postrzegać się jako bohatera-reżysera w egzystencjalnym spektaklu, nie odnajdzie ukojenia ani otuchy w nastawionych na wymierne zyski z interakcji i oceniających oczach innych. Przegrana rodziców w pogoni za szczęściem stanowi zapowiedź powtarzalności cyklu nie tyle odkupienia i przeistoczenia – możliwej metamorfozy, ile ugrzęźnięcia w tej samej machinie codzienności i nudy, od których jedyną ucieczką zdaje

²⁵ A. Cuevas, *La vida no es un auto sacramental*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999, s. 18.

się literatura. Eskapistyczna postawa nie zapewnia jednak Bobowi finansowego bezpieczeństwa, co z kolei przyczynia się do narastającego poczucia rezygnacji i rozczarowania: emocji, które znajdują odzwierciedlenie zarówno w tekstach młodego pokolenia prozaików hiszpańskich, polskich (na przykład u Agnieszki Drotkiewicz, Ignacego Karpowicza czy Magdaleny Miecznickiej), jak i europejskich w ogóle (przykład mogłaby tu stanowić wydana rok przed *La vida no es un auto sacramental* islandzka powieść Hallgrímura Helgasona *101 Reykyavik*).

Koło, które się zamyka

Analiza przywołanych powieści pokazuje, że trajektoria wyznaczana przez współczesne teksty hiszpańskie i polskie biegnie od kulturowego uniwersum przez usilne próby jego prywatnego zawłaszczenia do pochłaniającej i uwspólniającej je znowu perspektywy globalnej. Przestrzeń przestaje w nich być wyłącznie elementem chronotopu, budulcem konstrukcyjno-ramowym, a staje się autonomiczną płaszczyzną samoczynnie generującą znaczenie i otwierającą nowe ścieżki interpretacyjne. Ambiwalencja przestrzeni, igranie poziomem jej (nie)dookreślenia jest próbą zachęcenia czytelników do zespalania odczytywanych fragmentów w logicznie współlistniejący szkielet. Jest też ustawicznym balansowaniem na granicy różnych światów, których status zmienia się wraz z ukonkretnianiem bądź usymbolicznianiem przestrzeni. Komparatystyczne porównanie strategii osvajania przestrzeni i funkcjonalizacji znaczenia powieściowej siatki miejsc wspólnych poszerza z kolei konteksty interpretacyjne przywołanych tekstów, szczególnie w warstwie analizy strategii narracyjnych i odwołań intertekstualnych. Narastające poczucie stopniowego zamazywania się konturów tożsamości przy jednoczesnym obsesyjnym dążeniu do jej zachowania, przywiązanie do miejsca „początku” i ustawiczne obieranie jako celu poszukiwań życiowego *locum amenum* są przecież podstawą konstrukcji wielu powieściowych bohaterów prozy w obu językach.

**Paweł Huelle & Antonio Muñoz Molina, Jerzy Franczak & Alejandro Cuevas
The Placing of the Subject in Contemporary Spanish and Polish Prose**

Summary

The paper focuses on the comparative literature's theoretical possibilities and the traps of intertextual comparison as well as on the interpretative praxis of both Polish and Spanish contemporary prose. The comparative analysis shows the similarity between narrative strategies which can be found in two novelistic duos: *The Last Supper* by Paweł Huelle and *The Polish Rider* by Antonio Muñoz Molina and, secondly, *The Inhuman Comedy* by Jerzy Franczak and *Life is not an "Auto Sacramental"* by Alejandro Cuevas. In all the aforementioned novels, space functions as a semantically significant reflection of the hierarchy of values to which the characters-narrators relate. Moreover, it reveals the dynamics of constant unification and the disruption of the "I" of the narrator, as well as of the intersections of cultural spaces, currents and areas of aesthetic and pragmatic experience. The paper also shows the generational change in the artistic use of the references to the past: Huelle (born 1957) and Muñoz Molina (born 1956) do not renounce the exploration of the "I", however, they frequently turn to historicism. On the contrary, Franczak and Cuevas, born in the 1970s, tend to treat the past solely as a pretext and always in the context of valorising the present. Each novel constitutes a multidimensional labyrinth in which space serves not only as a decoration, but also as a virtual link to various spheres of symbols, art (especially painting) and a network of literary allusions. Furthermore, all novels – more or less directly – touch upon the issue of the subject's social and national status and of its cultural affiliation, thus engaging in a dialogue with the notion of national, global and European identity.

Katarzyna Zofia Gutkowska