http://dx.doi.org/10.18778/8142-060-0.05

LITERACKIE OBRAZY TRANSFORMACJI „POTURBOWANA PRAWDA" W *OSZUŚCIE* JAVIERA CERCASA, *SPISIE CUDZOŁOŻNIC* JERZEGO PILCHA I *SOŃCE* IGNACEGO KARPOWICZA*

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Uniwersytet Łódzki
Katedra Filologii Hiszpańskiej

Streszczenie. Celem artykułu jest zestawienie trzech literackich obrazów transformacji, analizowanych w *Oszuście* Javiera Cercasa (2014), *Spisie cudzołożnic* Jerzego Pilcha (1993) i *Sońce* Ignacego Karpowicza (2014). Powieści te eksponują swój dyskursywny charakter, ujawniając w ten sposób, że historia jest zawsze narracją, nie zaś serią nieskażonych zdarzeń. Transformacja zostaje w nich przedstawiona w połączeniu z motywem pamięci historycznej i oszustwa. Przejście do systemu demokratycznego ujawniło nowe mechanizmy zakłamywania historii, w którą kultura zostaje wciągnięta zgodnie z zasadami komunikacji masowej.

Słowa kluczowe: literatura porównawcza, *Oszust* Javiera Cercasa, *Spis cudołożnic* Jerzego Pilcha, *Sońka* Ignacego Karpowicza.

---

* Artykuł w zmodyfikowanej wersji hiszpańskojęzycznej przyjęty do druku w czasopiśmie *Kwartalnik Neofilologiczny*.

LITERARY PICTURES OF THE TRANSITION TO DEMOCRACY. "BATTERED TRUTH" IN THE *IMPOSTOR* BY JAVIER CERCAS, *SPIS CUDZOŁOŻNIC* BY JERZY PILCH AND *SOŃKA* BY IGNACY KARPOWICZ

Abstract. The aim of the article is to compare three literary pictures of the political transformation presented in *The impostor* (2014) by Javier Cercas, *Spis cudzołożnic* (1993) by Jerzy Pilch and *Sońka* (2014) by Ignacy Karpowicz. These novels emphasize their discursive character, thereby revealing that the history is always a narration, not an uninfected series of events. The transformation is shown in conjunction with the theme of historical memory and imposture. The transition to the democracy revealed the new ways of falsifying history, in which the culture got involved on the basis of mass communication.

Keywords: comparative literature, *The impostor* by Javier Cercas, *Spis cudzołożnic* by Jerzy Pilch and *Sońka* by Ignacy Karpowicz.

Gdy w 1989 r. rozpoczynał się proces transformacji w Polsce, z wielu stron płynęły głosy, że przejście do demokracji winno być wzorowane na „modelowej" hiszpańskiej *Transición*. Literatury obu krajów nie pozostały obojętne wobec zachodzących przemian społeczno-politycznych, co doprowadziło do odrodzenia mniej czy bardziej tradycyjnego realizmu, jaki obserwujemy m.in. w przypadku twórczości Rafaela Chirbesa, odwołującego się do dziewiętnastowiecznego modelu powieści Galdósa (Calvo Carilla, 2013: 142–143), czy Dawida Bieńkowskiego, którego *Nic* zostało okrzyknięte *Lalką* XXI w. (Ostaszewski, 2005; Czapliński, 2009: 23–25). Ogólnie rzecz ujmując, zarówno powieść hiszpańska, jak i polska ostatnich dekad, a mam tu na myśli powieść pochylającą się nad współczesnością w jej wymiarze społecznym – którą nieco staromodnie można by nazwać „zaangażowaną" – chętnie nawiązuje do czasów transformacji w przekonaniu, że tam właśnie znajdują się odpowiedzi na pytania teraźniejszości.

Literackie obrazy transformacji polskiej i hiszpańskiej, będące przedmiotem niniejszego artykułu, obfitują w analogie. Jednym

tchem można tu wymienić wątek rozbuchanego kapitalizmu i jego nadużyć, problematykę gender, brutalizm czy motyw ideologicznej pustki po rozpadzie wielkich narracji. Ponadto nad hiszpańską i polską kulturą okresu transformacji i posttransformacji chętnie rozpościera się parasol postmodernizmu, co dodatkowo potęguje wrażenie, że mamy do czynienia z bliźniaczymi procesami, kodowanymi w podobny sposób przez artefakty kultury. Czy aby na pewno? Moje zainteresowanie wzbudził problem kłamstwa w kontekście pamięci historycznej oraz przemian związanych z transformacją. Zaznaczam, że istotne dla mnie są jednocześnie dwa wyżej wymienione konteksty. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w Hiszpanii po 1975 r. i w Polsce po 1989 r. musiały padać pytania dotyczące tożsamości oraz nierozerwalnie z nią związane kwestie dotyczące przeszłości. W jaki sposób konceptualizować problematyczną historię narodu, który przez cztery dekady pozostawał pod dyktatorskimi, autorytarnymi rządami, manipulującymi pamięcią i kulturową ekspresją? Czy w nowych okolicznościach historię należy/można opowiedzieć na nowo? Czy – poza oczywistymi ograniczeniami, sformułowanymi w historii kultury pod postacią zwrotu lingwistycznego – demokracja gwarantuje swobodę opowieści? Z tymi pytaniami oraz innymi, jakie wygeneruje metoda porównawcza – zgodnie z założeniami głównego komparatysty hiszpańskiego obszaru językowego, Claudio Guilléna (1985) – zamierzam odnieść się do trzech powieści w różny sposób związanych z okresem transformacji.

Moje refleksje rozpocznę od książki-bestsellera Javiera Cercasa *Oszust* (*El impostor*) z 2014 r.[1] Książka łączy współczesny obraz hiszpańskiej transformacji z refleksją na temat pamięci historycznej w kontekście przemysłu kultury. Wnioski wypływające z analizy *Oszusta* skonfrontuję z dwiema polskimi powieściami, w których pojawia się – podobnie jak w tekście Cercasa – motyw zakłamania przeszłości. Książka *Spis cudzołożnic. Proza podróżna* Jerzego Pilcha ukazała się w 1993 r., czyli – w odróżnieniu od tekstu hiszpańskiego – mamy do czynienia z tekstem transformacji (szczególnie, że akcja powieściowa rozgrywa się w latach

1 Polskie tłumaczenie Ewy Zaleskiej ukazało się w 2016 r.

osiemdziesiątych), który – jak zamierzam pokazać – staje się tekstem o transformacji. Następnie przejdę do *Sońki* Ignacego Karpowicza z 2014 r. – powieści, w której na pierwszy plan wysuwa się sposób, w jaki kultura eksploatuje pamięć historyczną. W tekście Karpowicza transformacja, czy też ściślej jej efekty w rzeczywistości posttransformacyjnej, są oczywistym tłem spotkania między tytułową Sońką a literatem i reżyserem Ignacym/Igorem.

Javier Cercas (ur. 1962) należy do najbardziej poczytnych i najchętniej tłumaczonych współczesnych pisarzy hiszpańskich. Autor ten chętnie podejmuje kontrowersyjne wątki historyczne, jak choćby temat nieudanego zamachu stanu z 1981 r. (zwanego potocznie w Hiszpanii 23 F) w *Anatomii chwili* z 2009 r., uciekając się do wzorca powieściowego *non-fiction*. Z drugiej strony, paradoksalnie, jednym z częściej powracających wątków w twórczości Cercasa, zgodnie z kodem tzw. nowej powieści historycznej, jest nieskuteczność historiografii w rekonstrukcji prawdy historycznej. Wobec bezsilności historii w przywoływaniu faktów zbawcze może okazać się zmyślenie literatury:

> Zawód pisarza polega na kłamstwie. Nie chodzi przy tym o to, by kłamać dla samego kłamania, ale o to, by przez kłamstwo dotrzeć do wyższej prawdy, która nie jest prawdą faktów, prawdą historyczną czy dziennikarską, ale prawdą uniwersalną, prawdą moralną albo poetycką (Cercas, Trueba, 2003: 18)[2].

Takie podejście Cercasa nabiera szczególnej wymowy w kontekście interesującej mnie powieści *Oszust*. Jej bohaterem jest Enric Marco, sędziwy barcelończyk, który przez dziesiątki lat zwodził opinię publiczną, opowiadając o swojej heroicznej przeszłości w nazistowskim obozie koncentracyjnym oraz o działalności w antyfrankistowskiej opozycji. Dzięki swej zgrabnej narracji, Enric Marco stał się gwiazdą programów telewizyjnych (na YouTube do dziś można obejrzeć jego głęboko poruszające opowieści z czasów pobytu w Flossenbürg), gościem szkolnych po-

2 Tłumaczenie fragmentu za Magdą Potok (2016: 284).

gadanek; przemawiał do hiszpańskich parlamentarzystów, został również przewodniczącym stowarzyszenia hiszpańskich ofiar nazizmu i ich rodzin Amicale de Mauthausen. W 2005 r., na kilka dni przed obchodami rocznicy wyzwolenia obozu w Mauthausen, gdzie Marco miał przemawiać w obecności m.in. premiera Rodrígueza Zapatero, historyk Benito Bermejo wyjawił Hiszpanii i światu jego monstrualne oszustwo.

Javier Cercas zwlekał siedem lat z napisaniem książki o Enricu Marco. Pisarz dąży w swej powieści, którą określa mianem „bez fikcji", do zrozumienia przyczyn postępowania Enrica Marco, którym – dla porządku – proponuję przyjrzeć się z perspektywy historycznej, estetycznej i osobistej. Każda z tych perspektyw okazuje się istotna dla naświetlenia problemu tożsamości w kontekście przemian transformacji. Każda z nich, choć w różnym stopniu, tłumaczy, dlaczego napisanie tej książki okazało się zadaniem karkołomnym.

Hiszpańska *Transición* jest nie tylko tłem dla oszustwa Marca, w dużej mierze bowiem to oszustwo tłumaczy. Po śmierci Francisca Franca w 1975 r., w chwili nastania demokracji Hiszpanie, którzy w przeważającej większości akceptowali, według Cercasa, dyktaturę generała, a przynajmniej nie potrafili aktywnie stawić jej czoła, przystąpili pośpiesznie do wymyślania sobie opozycyjnej, heroicznej przeszłości. Oszustwo miało więc charakter zbiorowy, legitymizując niejako (ciągle podążając za rozumowaniem Cercasa) kłamstwo Enrica Marco:

> Robili tak politycy, intelektualiści i dziennikarze, pierwszorzędni, drugorzędni i trzeciorzędni, ale i inni, zwykli ludzie; robili tak ludzie prawicy i ludzie lewicy, jedni i drudzy pragnąc udowodnić, że byli demokratyczni od zawsze i w czasach frankizmu skrycie działali w opozycji, w ruchu oporu, byli antyfrankistami, przyczajonymi albo czynnymi […]. Ale cokolwiek robili, wszyscy zrobili to ze spokojem, nie przeżywając moralnych katuszy […], wiedząc, że wszyscy inni wokół robią mniej więcej to samo (Cercas, 2016: 224).

Gdy nastała moda na odzyskiwanie pamięci, mniej więcej z początkiem XXI w. (po okresie względnej historycznej amnezji),

narracja Marca, sentymentalna, heroiczna i przesłodzona, pozbawiona wszelkich dwuznaczności i kłopotliwych punktów, świetnie wpisywała się w oczekiwania społeczne i medialne, była bowiem dobrze opakowanym, gotowym produktem marketingowym. Pamięć o wojnie i o antyfrankistowskiej opozycji świetnie się sprzedawała w sytuacji, gdy wszyscy, według Cercasa – z powodu historycznych uwarunkowań transformacji – mieli na sumieniu jakieś uchybienia i potrzebowali odwołać się do uwznioślającej narracji, scalajacej kolektywną tożsamość. Cercas jest zresztą gotów rozciągnąć model Enrika Marco na człowieka w ogóle, tłumacząc, że każdy z nas ma narcystyczną tendencję do fabrykowania fałszywych, doskonalszych tożsamości w celu zaskarbienia sobie przychylności otoczenia: „Marco jest taki, jak wszyscy jesteśmy, ale bardziej, ale przesadnie, ale intensywniej i bardziej widocznie […]" (Cercas, 2016: 397). Wszyscy jesteśmy więc po trosze jak Enric Marco, zaś Hiszpanie pamiętający czasy transformacji mieli dodatkowe powody, aby nie doszukiwać się niespójności w opowieści Marca. Wobec tej poruszającej logiki Javiera Cercasa nasuwa się refleksja, że uogólniając doświadczenie „swojego bohatera", a jednocześnie odczytując je w kontekście historycznym, pisarz dokonuje krzywdzącego wykluczenia tych, którzy utożsamiali się z Hiszpanią republikańską oraz byli ofiarami (czy też potomkami ofiar) represji frankistowskiego reżimu.

Jak już wspomniałam, oprócz wymiaru socjologicznego, kolektywnego, Cercas analizuje estetyczne implikacje oszustwa Marca. Warto przyjrzeć się jego argumentom dotyczącym związków między kondycją pisarza a oszustwem Enrica Marco:

> Literatura jest akceptowaną społecznie formą narcyzmu. Jak mityczny Narcyz, jak rzeczywisty Marco, powieściopisarz jest całkowicie nieusatysfakcjonowany życiem; nie tylko własnym, lecz życiem w ogóle i dlatego przerabia je za pomocą słów w powieściową fikcję na miarę swoich pragnień; rzeczywistość zabija pisarza jak mitycznego Narcyza i jak prawdziwego Marca, a fikcja go ocala, ponieważ często jest niczym innym jak sposobem neutralizowania rzeczywistości (Cercas, 2016: 196).

W gruncie rzeczy, w takim ujęciu problemu bardziej niż przywołany mit o Narcyzie pobrzmiewa mit o don Kichocie, który porzuca swoja marną kondycję zubożałego szlachcica, aby wprowadzić w życie fikcję poematów rycerskich. Paradoks polega na tym, że Cercas –mówiąc o oszukańczej, eskapistycznej naturze literatury – posługuje sie formą, którą sam określa mianem *relato real*: prawdziwej opowieści (w stosunku do *Żołnierzy spod Salaminy*) oraz powieści bez fikcji (*Anatomia chwili*, *Oszust*). Aby zrozumieć tę sprzeczność, należy przypomnieć przytaczaną już refleksję hiszpańskiego pisarza dotyczącą roli literatury w docieraniu do ukrytych sensów historii.

Literatura, zmyślenie, wyobraźnia pozwala odkryć hermeneutyczny wymiar historii, dlatego dociekaniu prawdy za pomocą dyskursu historyczno-detektywistyczno-dziennikarskiego (skądinąd bardzo mocno obecnego w hiszpańskiej powieści po transformacji) winna towarzyszyć fikcja. Takie ujęcie przypomina Arystotelesowskie rozróżnienie na historię i literaturę (poezję), a odnajdujemy je również w *Oszuście*: w przeciwieństwie do kłamstw Marca, które ukrywają prawdę, kłamstwa powieściopisarza służą temu, by ją odkryć (Cercas, 2016: 198). Mamy tutaj bardzo ciekawe przejście od niejako prywatnego oszustwa pisarza (ucieczka od własnej marnej egzystencji) do oszustwa o charakterze hermeneutycznym, szlachetnego, doszukującego się sensów w chaotycznym nagromadzeniu faktów. Cercas zniża się do poziomu swojego bahatera, aby za chwilę uwznioślić kondycję powieściopisarza, podnosząc ją do rangi modernistycznego poszukiwacza głębi. Jednocześnie czyni ze swych rozterek jeden z istotnych składowych powieści, przegląda się niczym Narcyz we własnym odbiciu, nie szczędząc czytelnikowi żadnego z jego elementów, a zarazem sprawnie uwypuklając wymiar szczerości, autentyczności swojej opowieści.

W tym kontekście warto się zastanowić nad celowością przywołania mitu przez Cercasa. Sądzę, że stanowi on atrakcyjną formę uniwersalizacji znaczeń, bezpieczne narzędzie sugerujące, że głębię/prawdę udało się odnaleźć. Zauważmy, że scala on wszystkie rozpatrywane dotąd płaszczyzny oszustwa Marca: społeczną, tj. zmyślone biografie transformacji, i estetyczną, dotyczącą

kondycji powieści – i pod tym względem lepiej się sprawdza niż równolegle eksploatowana, bardziej lokalna, historia don Kichota. Jednocześnie za pomocą mitu Cercas dokonuje „humanizacji" historii i jej dwuznacznych bohaterów. Wprawdzie obsesyjnie powtarza, że nie chodzi o to, aby Enrica Marco usprawiedliwić, lecz zrozumieć jego zachowanie, jednakże użycie mitu prowadzi do psychologizacji i relatywizacji oszustwa bohatera. Podobną strategię stosuje Cercas w innych swych powieściach, wydobywając ludzkie, uniwersalne pobudki postępowania – na przykład Rafaela Sáncheza Mazasa, ideologa Falangi, będącego bohaterem *Żołnierzy spod Salaminy*. Wielu krytyków uczyniło z tego zarzut ciężkiego kalibru, mówiąc o unieważnieniu historyczności (Becerra, 2015: 201–365) czy pustce etycznej (Vinyes, 2014: 853) u Cercasa. Z punktu widzenia refleksji nad tożsamością widać wyraźnie, że Cercas z jednej strony zmierza do skonstruowania monolitycznej (choć pozornie problematycznej) wizji Hiszpanii, uciekając się jednocześnie do szerokiego wachlarza strategii uwiarygodniających jego dyskurs (mit antyczny, literatura hiszpańska, autorefleksja). Zauważmy jednak, z drugiej strony, że Cercas – wielki orędownik transformacji i jej demokratycznych osiągnięć – wpisuje oszustwo w jej kolektywną historię na przekór dominującemu dyskursowi o modelowym, konsensualnym przebiegu *Transición*, z którym zresztą często bywa utożsamiany jako czołowy pisarz establishmentu. Ta wewnętrzna sprzeczność stanowi, w moim przekonaniu, istotną rysę na unifikującej w założeniu, choć przecież, jak mieliśmy okazję zauważyć, w gruncie rzeczy wykluczającej wizji transformacji w *Oszuście* Javiera Cercasa.

Z estetyczną perspektywą (czyli refleksją na temat pokrewieństwa między kondycją powieściopisarza a zmyśleniem Marca) ściśle wiąże się płaszczyzna, którą wcześniej określiłam mianem osobistej. Od początku swej opowieści Cercas dzieli się z czytelnikiem uczuciem zakłopotania, które towarzyszy procesowi pisania *Oszusta*. Bardzo istotnym momentem jest wyimaginowany dialog, w iście Unamunowskim stylu, w którym dochodzi do konfrontacji między powieściowym bohaterem a autorem: „Jest pan winny. Tak jak ja albo bardziej, bo ja przynajmniej odpoku-

towałem swoją winę, a pan nie. Tego właśnie nie rozumiem: skoro obaj zrobiliśmy to samo, dlaczego panu przypada chwała, a mnie wstyd" (Cercas, 2016: 348).

W tym zderzeniu nie chodzi już wyłącznie o jakieś uniwersalne powinowactwo między powieścią a oszustwem Marca, wobec którego, jak widzieliśmy, Cercas wychodzi obronną ręką, wykorzystując bogaty arsenał kultury. Powieściowy Cercas stawia pytanie dotyczące roli, jaką on sam odegrał w komercjalizacji pamięci historycznej w Hiszpanii po wydaniu *Żołnierzy spod Salaminy*. Zarzut sformułowany przez Enrica Marco brzmi: Javier Cercas jest oszustem w takim samym stopniu jak on sam, gdyż pisarz, w odpowiedzi na społeczne zapotrzebowanie, ucieka się do epizodu z traumatycznej przeszłości, poddaje go obróbce fikcji, wprowadza kategorię „relato real", mającą celowo zaburzyć granice między fikcją a rzeczywistością, po czym czerpie z tego różnego rodzaju korzyści (materialne, prestiżowe). Tak więc kłamstwo jest nie tylko wpisane w powieściopisarstwo, bowiem w przypadku Cercasa mamy do czynienia – podążając za logiką Enrica Marco – z umyślną eksploatacją przeszłości, procederem, który w dodatku, dzięki sprzyjającej koniunkturze społecznej, zapoczątkował w kulturze hiszpańskiej modę na pamięć historyczną.

W ten przewrotny sposób Javier Cercas daje nam dostęp do swojego sumienia, dzieląc się z czytelnikiem wewnętrznymi rozterkami, zainspirowanymi rozbuchanym przemysłem pamięci dwóch pierwszych dekad XXI w. Trudno jednak nie zauważyć, że wkładając wyżej wymienione oskarżenia w usta swojego bohatera o wątpliwej reputacji moralnej, jednocześnie, przynajmniej częściowo, dyskredytuje jego argumenty.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że wymowa książki z 2001 r. jest wybitnie koncyliacyjna. Mamy tu bowiem motyw zapomnianego republikańskiego żołnierza, który pod koniec wojny daruje życie falangiście, zyskując w zamian prawo do pamięci, przywrócone mu dzięki wskrzeszającej mocy literatury. Powieść z 2001 r. nie tylko potwierdza oficjalną narrację wywodzącą się z hiszpańskiej transformacji, według której była ona efektem zbiorowego konsensusu, lecz także przypisuje literaturze

szczególną właściwość wyznaczania i utrwalania moralnych wzorców. W tym wypadku wzorcem ma być przebaczenie, które – mocą autorytetu twórczego – zostaje narzucone stronie republikańskiej. Nie sposób nie zauważyć, że opisywany mechanizm „narzucenia" aktualizuje bliźniaczy proces odgórnego forsowania (zarówno przez elity polityczne, jak i intelektualne) wizji powszechnego porozumienia i przebaczenia po 1975 r. Pod pewnymi względami wymowa *Żołnierzy spod Salaminy* przypomina powieść z 2014 r., bowiem w obydwu przypadkach mamy do czynienia z próbą kształtowania tożsamości hiszpańskiej według ujednoliconego, humanizującego (tj. eksponującego takie wartości, jak pojednanie i zrozumienie) modelu.

Tak więc historia Enrica Marco staje się pretekstem dla Javiera Cercasa, aby wpisać kłamstwo w historię Hiszpanii okresu transformacji i posttransformacji. Na najbardziej podstawowym poziomie chodzi o biografie zafałszowane zgodnie z wymogami momentu historycznego. Kolejny poziom refleksji dotyczy wtórności przemysłu kultury, który zamiast podważać obowiązujące, oficjalne wersje historii, powiela je i utrwala, wychodząc naprzeciw powszechnym oczekiwaniom i generując kicz, którego wcieleniem jest Enric Marco. I wreszcie na ostatnim poziomie analizy można dostrzec, że kłamstwo jest wpisane w *Oszusta*, by tak rzec, wbrew woli Cercasa, i to mimo iż hiszpański pisarz zdaje się wznosić na szczyty autorefleksji i samokrytycyzmu. Po pierwsze, ze swojej wizji „zakłamanej" *Transición* boleśnie wyklucza spadkobierców republikańskiej Hiszpanii, po drugie zaś, uporczywie forsuje koncepcję powszechnego konsensusu po śmierci generała Franco, mimo że u progu XXI w. wyraźnie dostrzec można, iż paradygmat modelowej transformacji ustępuje miejsca innym, bardziej krytycznym spojrzeniom na okres demokratycznych przemian w Hiszpanii (Pérez Serrano, 2016: 67–89).

Spis cudzołożnic Jerzego Pilcha (ur. 1952) prezentuje zgoła odmienne spojrzenie na kłamstwo w interesującym mnie kontekście transformacji. Przypomnijmy, że w powieści mamy do czynienia z Gustawem, polonistą, któremu w połowie lat osiemdziesiątych przychodzi oprowadzać zagranicznych naukowców po Krakowie. Dokłada wszelkich starań, aby zaspokoić oczekiwania „szwedz-

kiego humanisty" i pokazać mu miejsca narodowego kultu. I tu pojawia się motyw kłamstwa, powiązany – podobnie jak w *Oszuście* Cercasa – z narodową tożsamością. Aby zaimponować zagranicznemu gościowi, Gustaw czuje się w obowiązku wprowadzić go w meandry polskiej walki narodowowyzwoleńczej, ze szczególnym naciskiem na trwającą wciąż walkę z komunizmem:

> […] ja rozochocony, że idzie mi tak dobrze, postanowiłem zaprowadzić go jeszcze na miejsce śmierci *of one young worker*, postanowiłem odnaleźć to miejsce, na którym, jak mówi poeta „zdziwione chłopięce ciało wyprężyło się rozprute ołowiem". Mogłem powtarzać wers po wersie, wiersz, owszem znałem, ale, niestety, nie panowałem nad wszystkimi realiami topograficznymi. Chciałem zaprowadzić Szweda na miejsce kolejnej kaźni, lecz szkopuł w tym, iż nie miałem pojęcia, gdzie to właściwie jest, gdzie znajduje się legendarny chodnik (Pilch, 2015: 59–60).

Gustaw wybiera więc swobodnie miejsca kultu i snuje swą opowieść tam, gdzie wydaje mu się prawdopodobne, iż tragiczne wydarzenia mogły mieć miejsce. Odrzuca na przykład skrzyżowanie Związku Młodzieży Polskiej i Komunistycznej Partii Polski, myśląc: „kto uwierzy, aby *young Polish worker* poległ akurat na rogu ZMP i KPP?". I dalej czytamy: „Ale rozglądam się wkoło i stwierdzam, że nie jest całkiem tragicznie. Bo widzę jakieś neutralne ideologicznie obiekty, jak apteka, pawilon Praktyczna Pani czy szyld z masywnym napisem Sprzęt Rehabilitacyjny" (Pilch, 2015: 60).

Widzieliśmy przed chwilą, że kłamstwo Enrica Marco miało za zadanie budować mit antifrankistowskiej opozycji w kontekście wspólnotowego przyzwolenia na kłamstwo. W powieści Pilcha oszustwo również dotyczy kręgu mitu wspólnotowego, ale już utrwalonego, powszechnie obowiązującego. Ta wspólnotowa wielka narracja jest dla Gustawa przede wszystkim dyskursem, słowem, narzucającą się gotową składnią, konstruowaną również przez literaturę, pozszywaną z kawałków pomniejszych opowieści. Widzimy więc gołym okiem szwy w pośpiechu scalanych fragmentów (na przykład cytowany werset o chłopięcym ciele

czy też sformułowania „legendarny chodnik", „miejsce kolejnej kaźni"), na które nakłada się narracja aktualna, moment produkcji tekstu, którego trywialność – niemożność odnalezienia „miejsc kaźni" – groteskowo zderza się z podniosłym charakterem wielkiej narracji. Zauważmy na przykład, że w komentowanym fragmencie słowo „tragicznie" należy jednocześnie do obydwu rejestrów (ojczyźnianego i uniwersalnego/prywatnego i aktualnego), a nakładanie się tych sensów potęguje ironiczny ładunek fragmentu, podobnie zresztą jak rudymentarne angielskie tłumaczenie Gustawa. Tak jak u Cercasa, opowieść o przeszłości nasycona jest kłamstwem, z tą jednak zasadniczą różnicą, że u Pilcha obserwujemy – bez żadnego moralnego zadęcia – sam proces nasycania nieprawdą, żartobliwego zmagania się bohatera z wszędobylskim mitem-słowem. W przeciwieństwie bowiem do Enrica Marco, który konstruuje mit, bohater *Spisu cudzołożnic* dokonuje jego dekonstrukcji. I dalej, o ile Cercas-narrator dąży do dekonstrukcji kłamstwa swego bohatera i nawrócenia go na rzeczywistość (na wzór don Kichota, który na koniec powieści przyznał się do błędu), o tyle narrator Pilcha scala rozproszone opowieści, dostarczając bohaterowi impulsów do działania:

> Wykrzesałem z siebie resztkę sił i, tak jak umiałem, odegrałem przed szwedzkim humanistą scenę śmierci. I padłem śmiertelnie ranny na skopaną ziemię, i podniosłem się, i ubranie z podeschniętej trawy łatwo oczyściłem, i wyjąłem z kieszeni dwa znicze, i czujnie rozglądając się wkoło, wyjaśniłem Szwedowi, że Służba Bezpieczeństwa nieustannie uprząta nieustannie składane tu kwiaty i znicze – dowody pamięci (Pilch, 2015: 61).

Odegrana przez Gustawa scena śmierci „of young Polish worker" znów jest zlepkiem głosów (rozumianych po Bachtinowsku), takich jak „kwiaty i znicze – dowody pamięci", powtórzony przysłówek „nieustannie", wzmocnionych przez litanijną konwencję fragmentu mającą podkreślić jej martyrologiczny charakter. Zauważmy, że narracja *Spisu cudzołożnic* nabiera przez to charakteru perfomatywnego, s t a j e s i ę przed naszymi oczami.

Opisywana właściwość *in statu nascendi* nabiera szczególnego znaczenia z punktu widzenia kłamstwa i transformacji. Nad tekstem z 1993 r. unosi się duch wielkiej zmiany, który w pierwszej kolejności nakazuje o p o w i a d a ć: „[…] czułem, iż ogarnia mnie jeden z owych nieumiarkowanych popędów stylistycznych nie do okiełznania" (Pilch, 2015: 10). Historię należy opowiadać na nowo, rozbrajając hegemoniczną opowieść (romantyczny mit o Polsce walczącej) i wprowadzając do niej mnogość wariantów, obrazujących bogactwo oraz różnorodność uwolnionych biografii. Oto jak Gustaw przybiera różne tożsamości na potrzeby swoich zagranicznych słuchaczy:

> Był wnukiem legionisty, synem akowca, który – wierny ideałom z dziada pradziada – nie dał się zwieść i gdy wybiła godzina, znalazł się w szeregach „Solidarności", w jej pierwszych szeregach; a po 13 grudnia internowan, a potem uwolnion, lecz dalej prześladowan; i na wyżyny wzniesion w sposób demokratyczny, po raz pierwszy od lat z woli ludu wybrany; był chłopskim dzieckiem pamiętającym wszystkie odmiany dymu […], ukończył szkoły i uczelnie, znalazł się w szeregach „Solidarności", […] był synem emigranta, wywodził się z kręgów robotniczych, ojciec był Żydem, matka – nie wiadomo; […] był synem sekretarza na szczeblu wojewódzkim […] (Pilch, 2015: 126–127).

Jak widać, kłamstwo Gustawa zatacza coraz szersze kręgi. Użycie trzeciej osoby prowadzi do zobiektywizowania opowiadanych życiorysów, a jednocześnie uwidacznia uchwycony uprzednio rozpad na instancję dekonstruującą i rekonstruującą. Narrator dostarcza Gustawowi nowych opowieści, a bohater je wypróbowuje. Zauważmy, że o ile początek fragmentu wpisuje się w narodowowyzwoleńczą narrację, z jej martyrologiczno-litanijnym wydźwiękiem, o tyle warianty z ojcem Żydem czy sekretarzem na szczeblu wojewódzkim, a także nieznaną matką stanowią próbę rozbicia tego narracyjnego monolitu. Rzecz jasna, włączenie tych problematycznych życiorysów możliwe jest jedynie z perspektywy transformacji, to ona bowiem zapowiada (choć nie gwarantuje) pluralizację opowieści i dlatego uznaję powieść Pilcha za książkę

nie tylko transformacji, ale również – i może przede wszystkim – o transformacji, czy też ściślej, o jej początkach.

Oprócz wyżej wymienionych zabiegów rozszczelnienie mitu dokonuje się przez trywializację i prywatyzację narracji. Najbardziej oczywistą ścieżką prywatyzacji opowieści w dobie transformacji staje się jej erotyzacja. I tak, kiedy „szwedzki humanista" wykazuje oznaki zmęczenia patriotyczną wędrówką zaproponowaną mu przez Gustawa, obaj mężczyźni zaczynają szukać kobiety chętnej spędzić noc z zagranicznym gościem. „Jak to się stało, Gustawie, że z pary światłych intelektualistów zwiedzających nasze święte miasto stali się parą poszukiwczy tandetnych przygód?" (Pilch, 2015: 9). Innym bardzo wymownym przykładem opisywanego zjawiska jest scena kolejki do sklepu monopolowego opowiedziana w nawiązaniu do epickiego etosu walki:

> Cała tysięczna kolejka mężczyzn była armią dezerterów. W skupieniu palili papierosy i zachowywali ten dziwny spokój ludzi, których los został już rozstrzygnięty.
>
> Rozumieli, że są stojącym w upokarzającym ordynku batalionem dezerterów, że oddają broń, że podpisują bezwarunkową kapitulację, a na siebie – wyrok infamii. I nic się tu już nie mogło stać. Żaden dreszcz ani poryw nie mógł tędy przebiec. Nikt nie był w stanie okrzykiem albo ręką wzniesioną do góry poderwać upadłych do walki (Pilch, 2015: 87).

Zamiast walczyć o wolność, mężczyźni stoją w kolejce po wódkę, która nie posłuży im jako koktail Mołotowa rzucony przeciwko przedstawicielom znienawidzonego reżimu, lecz zostanie skonsumowana w celu zaspokojenia egoistycznych, nieco wstydliwych i zupełnie prywatnych potrzeb. Armia wirtualnych bohaterów przeistacza się w armię pragnących jedynie etylicznego upojenia cywilów – i nie chodzi tu o uchwycenie zmiany tożsamościowej Polaków (takiej jak „zmierzch paradygmatu romantycznego" Marii Janion), lecz o sposób prowadzenia narracji, jej uwolnienie z gorsetu epickości czy, jak w przypadku erotyzacji narracji, z jej świętości.

Zestawiane powieści pozwoliły mi jak dotąd pokazać, że czas transformacji niesie ze sobą konieczność opowiedzenia przeszłości

od nowa, a zarazem nieuchronnie prowadzi do fałszowania historii (ściślej: do fałszowania jej na nowo, od początku). Enric Marco, podobnie jak „całe" społeczeństwo Hiszpanii, kłamie zgodnie z nową koniunkturą historyczną, natomiast oszustwa Gustawa mają uświadomić konieczność, ale i możliwość, rozbicia oficjalnej opowieści o polskiej tożsamości. Zauważmy, że u Cercasa (z perspektywy posttransformacji) obowiązuje schemat jednej opowieści (o powszechnym kłamstwie), która w istocie ma moc wykluczającą, zaś Pilch, z perspektywy transformacji, podejmuje wysiłek narracyjnej inkluzji, pomieszczenia wszystkich skomplikowanych, niejednoznacznych losów w tożsamościowej opowieści.

W tym momencie mojej analizy warto zajrzeć do polskiej powieści współczesnej *Oszustowi*, która na problem kłamstwa spogląda z perspektywy posttransformacji. W *Sońce* (2014) Ignacego Karpowicza (ur. 1976) kontekst przemian po 1989 r. zostaje naszkicowany w sposób wyrazisty i ujawnia się poprzez ironiczny dystans do kapitalizmu:

> zaś chałupa czwarta to już co innego: nowa, stawiana za panowania Kwaśniewskiego drugiego z pustaków – upiększona plastikowymi oknami, błyskająca szkiełkami stłuczonych butelek, z których poukładano w tynku piękne mozaiki w kwiatki, falki i paskudki; tłuste krasnale stały rządkiem w ogrodzie jak w obozie koncentracyjnym […] (Karpowicz, 2014: 14).

W innym miejscu powieści czytamy:

> Lecz ta komórka, choć bardzo piękna i bardzo w sierpniowym słońcu połyskująca, nie połączyła właściciela z właścicielem podobnego cudeńka po drugiej stronie, gdzieś w prawdziwym jakimś świecie: z kinami, domami towarowymi i pizzą na telefon zero osiemset, połączenie bezpłatne, dowóz też, byle przekroczyć trzydzieści złotych (Karpowicz, 2014: 13).

Nieskomplikowana retoryka reklam, które z impetem wkroczyły do polskiej przestrzeni publicznej po transformacji, pobrzmiewa również w następującym fragmencie: „zły humor, od

którego niepotrzebnie zmarszczki się wyrzynają, co ich nawet Lancôme z Ireną Eris Doktor nie odczarują" (Karpowicz, 2014: 12). To zdystansowanie wobec osiągnięć rodzimego kapitalizmu odbywa się zgodnie z kodem polskiego realkapu (Waśkiewicz, 2004: 152–161).

Na najbardziej oczywistym poziomie motyw kłamstwa pojawia się wraz z głównym bohaterem, który w pogoni za wielkomiejską karierą zrezygnował ze swej wiejskiej, kresowej tożsamości, kamuflując ją pod nowo przybranym imieniem i nazwiskiem „Igor Grycowski". Igor jest reżyserem teatralnym, który wraca w rodzinne strony na Podlasiu i przypadkiem poznaje staruszkę Sońkę. Ta opowiada mu swą historię z czasów II wojny światowej, kiedy to zakochała się w oficerze SS, Joachimie, odpowiedzialnym za zbrodnie na tamtejszej ludności, głównie pochodzenia żydowskiego. Morderstwo, okrucieństwo i cierpienie są nierozerwalnie związane z opowieścią Sońki i to bez względu na to, czy zazębia się ona bezpośrednio z trybami historii, czy też wkracza na prywatne tereny życia rodzinnego. Czytelnik uzyskuje dostęp do narracji Sońki za pośrednictwem sztuki *Królowe Stajło* Igora i to właśnie owo zapośredniczenie dostarcza nam płaszczyzny porównania z dotychczas komentowanymi powieściami:

> Zastanawiał się, czy nie należałoby mocniej zaakcentować tamtejszej bądź tutejszej – zależy, czy patrzeć z zajmowanego teraz miejsca, czy raczej z Warszawy – gwary, czy nie wyeliminować pewnych związków, metafor, porównań, nazbyt miejskich, na które Sonia nigdy by nie wpadła. A może by i wpadła (Karpowicz, 2014: 34).

Tego typu fragmenty uświadamiają nam, że Igor ze słuchacza stał się autorem historii Sońki i – podobnie jak w *Spisie cudzołożnic* – czytelnik bez trudu może dostrzec szwy narracji. Gdy dla przykładu czytamy: „W moim mózgu eksplodował kulisty piorun" (Karpowicz, 2014: 46), mamy prawo zastanawiać się, czy Sonia – uciekając się do określenia z powieści – „wpadłaby" na tego typu sformułowanie. Ponadto Sonia mówi gwarą kresową, zbliżoną do języka białoruskiego, książka zaś pisana jest po polsku z gwarowymi

wtrętami, których zadaniem ma być uautentycznienie głosu bohaterki. I rzeczywiście, momentami ma się wrażenie, że historia toczy się z ust Soni, dopóki nie natrafimy na fragmenty przypominające o przenikaniu się spektaklu Igora i narracji staruszki: „Sonia wzięła Igora pod ramię: w tamtej chwili to ona wydawała się młodsza. Charakteryzatorzy doprawdy spisali się na medal" (Karpowicz, 2014: 67).

Nakładanie się głosu Soni i Igora każe nam zadać pytanie dotyczące eksploatacji cierpienia, zbrodni i ogólnie śmierci w posttransformacyjnej Polsce, gdy narracja stała się zmerkantylizowanym produktem. Najdobitniej wyraża to notatka Igora, ujawniająca mechanizmy, za pomocą których reżyser/autor zamierza pociągać za sznurki emocji swojego odbiorcy:

> /Teraz dajemy dokumenty o zagładzie gródeckich Żydów.
> W spektaklu filmik z ocalałymi zdjęciami, nie dłuższy niż 3–4 minuty.
> W wydaniu papierowym z 10 zdjęć, w tym KONIECZNIE!
> Przynajmniej jedno z dzieckiem./ (Karpowicz, 2014: 63).

W kapitalizmie cierpienie się sprzedaje, dlatego tak istotny w *Sońce* jest kontekst realkapu. Jednocześnie, w pewien sposób, dotykamy płaszczyzny wspólnej dla powieści Karpowicza i Cercasa – kitczowata narracja Enrica Marco o obozie koncentracyjnym ukazuje te same słabości i pułapki przemysłu kultury, co przetworzona przez Igora historia Soni. Zarówno Karpowicz, jak i Cercas stawiają przed sobą zadanie ujawnienia mechanizmu kiczu oraz zdystansowania się wobec niego. W mojej ocenie zresztą Karpowicz czyni to o wiele bardziej subtelnie niż hiszpański autor, bowiem nie obnaża on wprost, w sposób dyskursywny – jak Cercas-narrator – tego zjawiska, lecz robi to za pomocą mechanizmu deziluzji, który przenika całość narracji *Sońki*. Wprawdzie w przytaczanej wyimaginowanej rozmowie Cercasa z jego bohaterem pada oskarżenie, które autor kieruje w swoją stronę, jednak, jak pokazałam, ucieka się on do swego rodzaju amortyzacji, mającej złagodzić wysuwane samooskarżenie. *Sońka* natomiast, będąc uświadomionym kiczem, w znacznie bardziej skuteczny sposób piętnuje kiczowatość, dzięki czemu – trochę paradoksalnie – odsuwa od siebie jej cień.

Dotychczasowa analiza pozwoliła mi wypracować jeszcze jedną płaszczyznę porównania. Widzieliśmy, że Cercas opowiada transformację w zgodzie z dominującą linią prowadzenia opowieści o historii Hiszpanii tamtych lat. Przypadek Pilcha okazuje się w tym względzie złożony, ponieważ z jednej strony *Spis cudzołożnic* rozbija dominujący mit o polskiej tożsamości, z drugiej zaś jego powieść ukazuje się w dobie pluralizacji narracji, co z kolei zdaje się legitymizować jej subwersywny charakter. Bardzo interesująco w tym względzie prezentuje się *Sońka*. Gdy czytamy: „Modliłam się żarliwie, by ten upadek trwał długo, lata i dziesiątki lat, żeby Niemcy wygrali i pozostali na zawsze" (Karpowicz, 2014: 47), nie mamy wątpliwości, iż narracja Karpowicza podąża na przekór głównemu nurtowi opowiadania historii. Jeśli przyjąć, że paradygmatycznym przykładem połączenia wątku ojczyźnianego i miłosnego jest w literaturze polskiej Sienkiewicz, widzimy wyraźnie, jak bardzo *Sońka* odstaje od tego modelu (Czapliński, 2014) – u Sienkiewicza bohater zasługuje na miłość, gdy wykazuje się męstwem w walce z najeźdźcą, zaś u Karpowicza miłość kończy się, gdy najeźdźca przegrywa. Można więc przyjąć, że w pewnym sensie dokonała się zapowiadana w *Spisie cudzołożnic* pluralizacja narracji. Jednak uwolnione narracje bardzo szybko wpadają w krąg oddziaływania nowej „centrali" (Czapliński, 2007), zasilanej przez mechanizmy kultury masowej. Jedyną strategią obrony pozostaje wówczas metafikcja.

„Może w starciu opowieści z historią to prawda zawsze wychodzi poturbowana" (Karpowicz, 2014: 59) – czytamy w *Sońce* i zdanie to można bez trudu odnieść do wszystkich trzech komentowanych powieści. *Oszust*, *Spis cudzołożnic* i *Sońka* są bowiem nade wszystko opowieściami: eksponując swój dyskursywny charakter, ujawniają, że historia jest zawsze narracją, nie zaś serią nieskażonych zdarzeń. Powieści te konceptualizują transformację w połączeniu z motywem pamięci historycznej i oszustwa. Przejście do systemu demokratycznego ujawniło nowe mechanizmy zakłamywania historii, w którą kultura zostaje wciągnięta zgodnie z zasadami komunikacji masowej. W zależności od stopnia współgrania z narodową mitologią ana-

lizowane narracje cechują się różną „pojemnością", czyli stopniem, w jakim mieszczą one w sobie różnorodność rozumianą jako odstępstwa od dominującej wersji historii. I tak, najmniej pojemna jest powieść Cercasa, ponieważ usiłuje narzucić opowieść o jednej, być może nie zawsze moralnej, ale jednak spójnej Hiszpanii. Z kolei w powieści Pilcha udaje się rozbroić hegemoniczną narrację o narodowej tożsamości. *Sońka* natomiast wychodzi od wizji historii pozornie bardzo pojemnej, aby otworzyć oczy czytelnika na nieruchomiejące centrum, w którym kultura zaspokaja potrzeby, które sama stwarza.

BIBLIOGRAFIA

Becerra, D. (2015), *La guerra civil como moda literaria*, Madrid: Clave Intelectual.

Calvo Carilla, J. L. (2013), "Lecturas críticas sobre la Transición: el caso de Rafael Chirbes", w: J. L. Calvo Carilla (ed.), *El relato de la transición, la transición como relato*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 119–146.

Cercas, J. (2016), *Oszust*, tłum. E. Zaleska, Warszawa: Noir sur Blanc.

Cercas, J., Trueba, D. (2003), *Diálogos de Salamina: un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona: Tusquets.

Czapliński, P. (2007), *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Czapliński, P. (2009), *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa: Wydawnictwo WAB.

Czapliński P. (2014), „Jak wyjść z kopalni trupów", *Gazeta Wyborcza*, 20 maja, http://wyborcza.pl/1,75410,15992693,Nowa_powiesc_Ignacego_Karpowicza__Jak_wyjsc_z_kopalni.html (dostęp: 21.09.2017).

Guillén, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Crítica.

Karpowicz, I. (2014), *Sońka*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Ostaszewski, R. (2005), „Nowa *Lalka* III RP", *Gazeta Wyborcza*, 18 stycznia.

Pérez Serrano, J. (2016), *Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiografico*, w: M. Á. Naval, Z. Carandell (eds.), *La transición sentimental: literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid: Visor Libros, 67–89.

Pilch, J. (2015), *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Potok, M. (2016), *Współczesna proza hiszpańska. Studia*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Waśkiewicz, A. (2004), „Od realsocu do realkapu", *W kręgu literatury* 4: 152–161.

Vinyes, R. (2014), "J. Cercas o el Tratante de verdades", *Anuari del Conflicto Social* 6: 851–853.