

Manufactura Hispánica Lodziense

13

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Pogłosy

Polska i hiszpańska proza potransformacyjna
z perspektywy postzależnościowej



Manufactura Hispánica Lodziense

13

Pogłosy

**Polska i hiszpańska proza potransformacyjna
z perspektywy postzależnościowej**



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Manufactura Hispánica Lodziense

13

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Pogłosy

Polska i hiszpańska proza potransformacyjna
z perspektywy postzależnościowej



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2022

Agnieszka Kłosińska-Nachin – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Katedra Filologii Hiszpańskiej/Universidad de Łódź, Facultad de Filología
Departamento de Filología Española, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Seria/Colección “Manufactura Hispánica Lodziense”

Redaktor naczelny/Director
Włodzisław Nowikow

Rada Redakcyjna/Comité de Redacción
*Marek Baran, Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobylecka-Piwońska, Agnieszka Kruszyńska Antonio
López González, Marta Pawlikowska, Amán Rosales Rodríguez, Witold Sobczak
Anna Wendorff, Maria Judyta Woźniak*

Komitet Naukowy/Comité Científico
*Urszula Aszyk-Bangs (Varsovia), Beata Baczyńska (Wrocław), Janusz Bień (Lublin), Rafael Cano
Aguilar (Sevilla), Silvia Dapía (New York), Santiago Fortuño Llorens (Castellón de la Plana)
Francisco García Marcos (Almería), Joaquín García-Medall (Soria), Mario García-Page
(Madrid), Justino Gracia Barrón (Paryż), Tomás Jiménez Juliá (Santiago de Compostela)
Silvia Kaul de Marlangeon (Río Cuarto), Margarita Llisteras (Valladolid), Rocío Luque (Udine)
Juan de Dios Luque Durán (Granada), Lucía Luque Nadal (Córdoba), Luis Luque Toro (Wenecja)
Alfonso Martín Jiménez (Valladolid), Emilio Montero Cartelle (Santiago de Compostela), Antonio
Narbona (Sevilla), Antonio Pamies Bertrán (Granada), Janusz Pawlik (Poznań), Magda Potok
(Poznań), José Luis Ramírez Luengo (Querétaro), Emilio Ridruejo (Valladolid), Guillermo Rojo
(Santiago de Compostela), Manuel Romero Oliva (Cádiz), Anna Sawicka (Cracowia), Piotr Sawicki
(Wrocław), Saúl Sosnowski (Maryland), Ewa Stala (Cracowia), Jerzy Szalek (Poznań)
Alexandre Veiga (Lugo), Edyta Waluch-de la Torre (Varsovia), Joanna Wilk-Racińska (Katowice)
Andrzej Zieliński (Cracowia), Bożena Żaboklicka (Barcelona)*
Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez
utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

Recenzentki/Reseñas
Beata Baczyńska, Katarzyna Moszczyńska-Dürst

© Copyright by Agnieszka Kłosińska-Nachin, Łódź 2022
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Książka powstała w ramach dofinansowania projektu badawczego
z Funduszu Rozwoju Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego/
Publicado por la Editorial de la Universidad de Łódź
Wydanie I/Edición I. W.10148.20.0.M

ISBN 978-83-8220-661-6
e-ISBN 978-83-8220-662-3
<https://doi.org/10.18778/8220-662-3>

SPIS TREŚCI

WSTĘP	7
1. „Ani jednej piędzi ziemi”. Lęki komparatysty	7
2. Zwrot etyczny	12
3. Perspektywa postzależnościowa	15
4. Hiszpania – na południe od zachodu. Transfer wtórny	25
5. Korpus	47
 ROZDZIAŁ I. PANOPTYZM I PRZEMOC	 49
1. Od wzmianki Saida do panoptyzmu Foucaulta	49
2. Koszary. <i>Ardor guerrero</i>	55
3. Spojrzenia. <i>Visión del ahogado</i>	84
4. Więzienie. <i>Mury Hebronu</i>	100
5. Analogie. <i>Czytało</i>	118
 ROZDZIAŁ II. KAPITALIZM PO PRZEJŚCIACH	 137
1. Trudne genealogie	137
2. (Bez)wstyd Stasia Bombiaka. <i>Homo Polonicus</i>	147
3. Między Wschodem a Zachodem. <i>Niskie Łąki</i>	164
4. Rewolucji nie było. <i>Morza południowe</i>	184
5. Model neopikarejski. <i>Amado amo</i>	206

ROZDZIAŁ III. POGŁOSY KOBIET	227
1. Mapowanie	227
2. Pisanie fantomowe. <i>El cuarto de atrás</i>	249
3. Utracone głosy. <i>La ópera cotidiana</i>	269
4. Narracja pączkująca. <i>Absolutna amnezja</i>	290
5. Inicjacja <i>à rebours</i> . <i>Wojna polsko-ruska</i>	309
 PODSUMOWANIE	 331
 BIBLIOGRAFIA	 341

WSTĘP

1.

„Ani jednej piędzi ziemi” Lęki komparatysty

Jest połowa XVI wieku. Cipriano Salcedo, członek tajnego protestanckiego zgromadzenia z Valladolid, przybija do brzegów Hiszpanii pełen lęków, bowiem wraca z podróży do Niemiec, skąd przywozi księgi związane z luterąską doktryną. Kapitan okrętu, wtajemniczony w misję swego pasażera, spogląda przez lornetkę w stronę portu i powiada: „Wydaje się, że nie ma Maurów na wybrzeżu” (Delibes 2018)¹.

A oto inna scena, której akcja rozgrywa się na powojennym Śląsku:

Dom na jej oczach złożył się w try miga w gruz, wpadł w dziurę podmytą, przegniłe fundamenty tego domu poddały się i całość nagle stała się rozsypką, w błocie, wodzie i gnoju zatopioną [...]. Wyraz zdumienia [starego K. – przyp. A.K.-N.], że zbawienie tak boli; zapis tych ułamków sekund, w których pojął, że piekło to nie inni (Kuczok 2003: 207–210).

¹ „No parece que haya moros en la costa”. Wszędzie tam, gdzie nie dysponuję polskim przekładem hiszpańskich tekstów, przytaczam ich fragmenty we własnym tłumaczeniu.

Czy możliwa jest metodologia, która uchwyciłaby pokrewieństwo między ostatnią, historyczną powieścią Miguela Delibesa z 1998 roku i *Gnojem* Wojciecha Kuczoka z 2003 roku? Wyrażenie „nie ma Maurów na wybrzeżu” pochodzi z czasów, gdy na Półwyspie Iberyjskim obawiano się arabskiego najazdu, zaś strażnicy pilnujący ze specjalnie wzniesionych wież dostępu do lądu obwieszczali mieszkańcom, że wybrzeże wolne jest od obcego niebezpieczeństwa. Dziś wyrażenie to oznacza, w formie afirmatywnej („Hay moros en la costa”), że istnieje zagrożenie, należy więc postępować ostrożnie. Scena z powieści Delibesa obrazuje pewną znamioną relokację: Cipriano Salcedo spodziewa się zagrożenia od wewnątrz swego kraju, on sam zaś staje się tytułowym heretykiem, zdradzonym przez swoich, torturowanym przez Świętą Inkwizycję i skazanym na śmierć w swym rodzinnym mieście przy aplauzie tłumnie zgromadzonych rodaków, szczerze obrzucających obelgami jego i innych straceńców. Relokacja, o której mowa, polega na tym, że niebezpieczeństwo spodziewane od wroga z zewnątrz (wroga innego, bo innowiercy) kryje się teraz wewnątrz Hiszpanii. dopełnieniem tego procesu będzie heretyzacja bohatera, który przypłaci swoją inność okrutną śmiercią na stosie.

Przytaczany fragment *Gnoju* Kuczoka jest oniryczną wizją kataklizmu, w którym dom starego K. zalany zostaje gnojówką, pochłaniając swego właściciela. W tej wizji stary K. tuż przed śmiercią zrozumiał, że piekło to nie inni. Znamienne jest przywołanie znanego cytatu z Sartre’a („L'enfer c'est les autres”), który traci swą uniwersalizującą egzystencjalną moc interpretacyjną wobec rzeczywistości *Gnoju* (włączając w rzeczywistość rozmaite jej fantazmaty). Piekło jest nasze, dzieje się w nas i nie zostało nam zgotowane przez obcych z zewnątrz. Obcych stwarzamy bowiem sami, tak jak w powieści Delibesa. Autorzy *El hereje* i *Gnoju* zadbali o to, aby uwewnętrznioną przemoc i okrucieństwo zaopatrzyć w atrybuty lokalności i ustrzec się przed ciągłotami totalizujących lektur. Oba teksty łączy coś jeszcze innego: jej bohaterowie nienawidzą swych ojców. W ten symboliczny sposób dokonuje się w *El hereje* Miguela Delibesa i *Gnoju* Wojciecha Kuczoka obnażenie rodzimego – ojczyzstego – porządku nasta-

wionego na wytwarzanie posłuszeństwa wewnątrz wspólnoty za pomocą przemocy.

W potransformacyjnej literaturze polskiej i hiszpańskiej ślady wieloletnich autorytarnych rządów są rozliczne. W mojej książce podejmuję się zadania polegającego na wypracowaniu literaturoznawczej perspektywy badawczej, która pozwoli te ślady rozpoznać i wstępnie usystematyzować. Chodzi o takie instrumentarium, które zaaplikowane do wyżej wspomnianych literatur, wykaże się odpowiednią czułością na historycznie zakorzenione różnice między obydwiema kulturami. Poszukiwania odpowiedniej metody prowadzą nieuchronnie w kierunku rozważań z kręgu literatury porównawczej.

Badacz, który śledzi losy literatury porównawczej od XIX wieku po współczesność, nie może bez podejrzliwości spoglądać na przedmiot jej dociekań, stosowane metodologie oraz nomenklaturę. W istocie komparatystyka przewartościowała większość kategorii, jeśli nie wszystkie, którymi zwykli posługiwać się badacze działający w jej kręgu, stwarzając wrażenie, że w jej polu badawczym najistotniejsza jest refleksja nad samą sobą. Choć więc krytyk czy historyk literacki pragnący podjąć trud porównania mógłby, w pierwszej chwili, ucieszyć się, że w tym gąszczu meta-refleksji bez trudu znajdzie metodę bliską swemu doświadczeniu badawczemu, jego radość szybko gaśnie wobec stwierdzeń, że „komparatystyka nie może być traktowana jako dyscyplina naukowa” i że „zasadza się [ona – przyp. A.K.-N.] na indywidualnym działaniu komparatysty” (Hejmej 2013: 9). Konkluzja szkicu Przemysława Czaplińskiego o następczyni komparatystyki, literaturze światowej, również nie pozostawia złudzeń dotyczących gotowego instrumentarium, do którego można by sięgnąć bez podejrzliwości: „Rzec można, że współczesny badacz literatury światowej nie dostaje nawet jednej piędzi świata, na której mógłby twardo stanąć: metoda, język i przedmiot jego badań to raczej ruchome współrzędne, które musi wyznaczyć sobie sam” (Czapliński 2014: 39).

Historia komparatystyki jest więc historią przesilen, kryzysów i cyklicznych śmierci. Pomimo to – a może właśnie dzięki temu – mapowanie współczesnej, ponowoczesnej komparatystyki

nie oznacza odcięcia się od jej tradycyjnych nurtów. Dociekania dotyczące związków faktycznych (*rapport de faits*) między literaturami, wzajemnych wpływów i recepcji jednej literatury przez inną (czyli „szkoła francuska”, zwana w tradycji hispanistycznej *la hora francesa*) współlistnieją z wyłonioną na przełomie lat 60. i 70. komparatystyką interdyscyplinarną, obejmującą zjawiska pozaliterackie i międzyartystyczne, oraz z komparatystyką kulturową, powstałą na przełomie lat 80. i 90. w wyniku zwrotu kulturowego w humanistyce. Od początku XXI wieku natomiast to kategoria literatury światowej zdaje się koncentrować uwagę krytyków, wyznaczając nowy tryb czytania w obrębie literatury porównawczej, po części zaś w opozycji do niej. Ten komparatystyczny wielogłos jest tym bardziej uzasadniony, że nakreślenie precyzyjnych linii demarkacyjnych między wymienionymi tendencjami czy strategiami porównania wydaje się zadaniem wielce karkołomnym. Dla przykładu, trudno nie dostrzec, że tzw. komparatystyka tradycyjna jest w dużej mierze działaniem w obrębie kultury, zaś komparatystyka kulturowa, określana czasami mianem „nowej” lub „literackiej”, z natury swojej ma charakter interdyscyplinarny². Przenikanie się strategii porównań widać doskonale w polskiej i hiszpańskiej komparatystyce, które łączy skądinąd duża żywotność komparatystyki tradycyjnej (Hejmej 2010: 59) oraz podejrzliwość w stosunku do komparatystyki kulturowej i literatury światowej (Valdés 2012: 9–12; Guillén 2005: 17–20; Villanueva Prieto 2008: 12–14).

Mimo że żadna ze szkół nie stanowi zamkniętego rozdziału w dziejach komparatystycznych badań, można pokusić się o nakreślenie historycznej dynamiki w następstwie trybów porównań. Pierwszą siłę napędową stanowi widoczny od końca lat 50. XX wieku zwrot antypozytywistyczny, dostrzegalny w krytyce szkoły francuskiej, oraz poszukiwanie precyzyjnych metodologii (Wellek 1968; Etiemble 1963). Linia sporu między różnymi

² Określenie „nowa komparatystyka” funkcjonuje szczególnie wśród badaczy anglojęzycznych (zob. np. Apter 2006). Odnośnie do rozbieżności terminologicznych dotyczących komparatystyki kulturowej zob. Hejmej (2010: 57).

podjęciami biegnie również wokół problemu przekładu, nieakceptowanego w tradycyjnych podejściach (komparatysta musiał badać teksty w językach oryginalnych, a wymóg ten znacznie ograniczał korpus porównywanych dzieł), zaś w komparatyście kulturowej stanowiącego jeden z zasadniczych punktów badawczych dociekań. Zainteresowanie przekładem pozwala wręcz mówić o zwrocie translologicznym, widocznym choćby w raporcie Bernheimera z 1993 roku (Bernheimer 2010: 144). Problem translacji, niejednokrotnie bardzo szeroko rozumianej, ogniskuje również spory wokół literatury światowej, jak wyrażnie widać w ataku przypuszczonym przez Emily Apter (2013) na *world literature*, do którego przyjdzie mi jeszcze wrócić. Kierunek przekształceń w obrębie współczesnej komparatystyki wydaje się również wyznaczać, być może w sposób najbardziej spójny, lęk przed powielaniem mechanizmu władzy i wzmacnianiem schematu dominacji jednej kultury nad inną. Pod tym względem przełomowa okazała się publikacja *Orientalism* Edwarda Saïda (1978), ujawniająca – na podstawie poststrukturalistycznych dociekań dotyczących związków między wiedzą a władzą – że imperium jest również praktyką tekstualną. W ten sposób w badaniach komparatystycznych uruchomiona została postkolonialna wrażliwość. I tak, szkole francuskiej zarzuca się eurocentryzm, ponieważ wektor „wpływu” w tym trybie porównań przebiega zazwyczaj od kultury „silnej” (najczęściej angielskiej, niemieckiej i francuskiej, w pewnym tylko stopniu włoskiej i hiszpańskiej) do słabszej, a taki tryb badawczy utrwała pozaliteracki mechanizm światowej dominacji. Pewną odmianą badań w obrębie tej szkoły jest sprowadzanie korpusu tekstów, nawet najbardziej szerokiego, do znaczeń utrwalonych w grecko-łacińskiej tradycji starożytności, funkcjonującej jako pierwotna, nadrzędna i uniwersalna matryca kulturowa. Dzięki badaniom jednego z najważniejszych hiszpańskich komparatystów Claudia Guilléna (1924–2007)³ tradycja ta jest szczególnie mocno obecna

³ Omawiana tendencja widoczna jest na przykład w jednym ze sztandarowych dzieł Guilléna *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada* (1998).

w hiszpańskiej komparatystyce (Villanueva Prieto, Monegal, Bou 1999). U progu nowego wieku komparatystyka – pomimo swych niezaprzeczalnych związków z badaniami spod znaku postkolonializmu – w opinii jej krytyków grzeszy nadmierną czujnością i podejrzliwością, postawami przejawiającymi się segregowaniem („grodzeniem”, Pratt 2010: 357–366) przestrzeni kulturowych na dominujące i marginalne (wśród tych ostatnich wymienia się literatury Europy Wschodniej i półkuli południowej) oraz będące schedą po polityce zimnowojennej (Spivak 2010: 164). I wreszcie, współcześni antagoniści literatury światowej mówią o jej „gargantuicznej” zachłanności (Apter 2013: 3), powodującej utratę lokalnych właściwości poszczególnych literatur, sprowadzonych do zuniformizowanej, asymilowalnej całości, co w konsekwencji często oznacza wzmocnienie dominacji zachodnich narracji.

Ten lękotwórczy charakter metarefleksji komparatystycznej dość trafnie ilustrują, jak sądzę, metaforyczne obrazy spod znaku wież, pojawiające się jako figury komparatystyki (Hejmej 2013: 83–94). Porównywanie dokonywane pod znakiem wieży Eiffla – choć to nieco kontrowersyjna metafora – miałoby być operacją przeprowadzaną w cieniu idei dominacji i nowoczesności, i odpowiadać zakusom komparatystyki tradycyjnej. Z kolei metafora zburzonych wież World Trade Center odwołuje się do konieczności inkorporacji *innego*, podejmowanej w warunkach zagrożenia i traumy (Apter 2010: 559–570). Ostatnia z figur architektonicznych – wieża Babel, najmniej lękotwórcza, ale niepozbawiona frustracji – sytuuje porównanie w kontekście odczytywania różnorodności i wielokulturowości zakotwiczonych w nieprzetłumaczalnych językach (Steiner 2010: 511–529).

2.

Zwrot etyczny

Czy da się więc jeszcze porównywać? Szukając sensu w następie trybów porównań, wskazałam na uwikłania w mechanizmy dominacji i wpływające stąd obawy towarzyszące tej

praktyce badawczej. Jednak historyczną dynamikę literatury porównawczej można, jak sądzę, ująć w bardziej afirmatywny sposób. Myślę tutaj o zaangażowaniu etycznym w świat *innego*, w jakimś sensie determinującym każdy wysiłek porównania, poczynając od tradycyjnej „szkoły francuskiej”, poprzez czytanie w ramach literatury światowej czy perspektywy postkolonialnej. Zaangażowanie to staje się zaś lekturą (jeśli ciągle myśleć o historycznej dynamice trybów porównywania) stopniowo rezygnującą z poszukiwania uniwersaliów wspólnych dla badanych kultur – czy to w pokładach treści starożytności, czy to w teorii literatury – na rzecz ugruntowania perspektywizmu i akcentowania różnicy i odrębności. I w tym jednak względzie nie trudno ustrzec się zagrożeń, jakie niesie z sobą epistemologiczna kategoria niewspółmierności, która zawładnęła naukowym dyskursem humanistycznym w drugiej połowie XX wieku, mniej więcej od publikacji w 1962 roku *Struktury rewolucji naukowych* Thomasa Kuhna. Niewspółmierność zastąpiła dziewiętnastowieczną ideę uniwersalnej nauki, niwecząc trud szeroko rozumianej translacji. Kiedy nic nie daje się z niczym porównać, triumfuje polityka tożsamości, a nieredukowalna różnica nie jest uszanowaniem *innego*, lecz kategorią sankcjonującą ślepą plemiennność i niepluralistyczny relatywizm (Waters 2010: 57–104).

Aby wyjść z impasu niewspółmierności, warto przyrzeć się bliżej wspomnianej już polemice, jaką podejmuje Emily Apter z literaturą światową, a w szczególności jej niezgodzie na wymywanie różnic z literatur lokalnych – zabieg, który ma na celu wprowadzenie ich w globalny obieg i zwiększenie stanu posiadania kultury „eksportującej” swoje teksty. Wyraźnie widać tu niechęć do zdystansowanego (bezstronnego) zaangażowania Davida Damroscha, zakładającego, że *world literature*, rozumiana jako pewien tryb lektury, musi pociągać za sobą „eliptyczną refrakcję” (zniekształcenie, załamanie; Damrosch 2014: 100–130). To sformułowanie Damroscha oznacza w istocie akceptację transferu wykluczającego aspekty nieprzetłumaczalne. Dokładnie w tym samym duchu, co protest Emily Apter, dokonuje się zresztą hiszpańska recepcja *world literature*. W rozumieniu Mario J. Valdésa jednym z efektów stosowania kategorii literatury światowej jest

„[...] usunięcie tego, co dziwne i obce, jak również dzieł, które to [co dziwne i obce – przyp. A.K.-N.] wyrażają, wyeliminowanie ich historii, czyli skazanie elementów autochtonicznych na wieczne wygnanie” (Valdés 2012: 11)⁴. Polemika ta okazuje się pouczająca, ponieważ w ideę nieprzetłumaczalności, jaką posługuje się Apter – parafrazując Steinera, hiszpańskie słowo „pan” nigdy nie odda tego, co „chleb” (Steiner 2010: 521) – wpisana jest nie paraliżująca siła niewspółmierności, lecz pewna przestrzeń, w której translacja (w szerokim rozumieniu tego pojęcia) możliwa jest mimo wszystko, tj. mimo zasadniczego nieprzystawiania porównywanych systemów. Warunkiem tych operacji jest namysł nad nieprzekładalnym i przywrócenie chropowatości tłumaczonemu (transferowanemu) tekstowi. Porównanie zaś jest czytaniem zaangażowanym, uwrażliwionym na różnicę i na to, co lokalne i peryferyjne; to umiejętność *reading closely*, odziedziczona po „starej komparatystyce” (Spivak 2010: 169)⁵. Takie czytanie nie spuszcza z oka świata, w którym tekst został wygenerowany. Aby zastąpić projekty totalizujące, które spłaszczają różnicę, wyprowadza się ideę planetaryzacji (Spivak 2003: 71–102), będącej pielęgnowaniem odmienności.

Szczególną wrażliwość na komparatystyczne zaniechania, polegające na wykluczających strategiach porównywania, przyniósł postkolonializm⁶. Nie sposób dziś czytać i porównywać w oderwaniu od postkolonialnej wrażliwości, która – aplikowana konsekwentnie do obecności *innego* – każe nam „uinnić” i zdestabilizować swój świat, tj. spojrzeć nań oczyma barbarzyńcy (Spivak 2010: 182–184). Akt czytania/porównywania staje się aktem po-

⁴ „[...] erradicar lo extraño, lo extranjero y las obras que son su expresión, eliminar su historia y, por lo tanto, expulsar todo lo autóctono a un exilio permanente”.

⁵ W tym kontekście nie sposób nie wspomnieć o oryginalnej i skrajnie różnej propozycji „czytania z dystansu” Franca Morettiego, badającego literaturę (nie teksty) w skali makro (zob. Hejmej 2013: 282–284).

⁶ Paradoksalnie, nurt ten przyniósł również wzmocnienie eurocentryzmu. Wracam do tego aspektu w dalszych częściach wywodu, omawiając założenia polskich studiów postzależnościowych.

znawczym, interpelacją i komitywą (Markowski 2010: 29–38) nie tylko dla czytającego podmiotu, lecz także dla czytanych tekstów, które wzajemnie udzielają sobie gościny, obdarzając się innością. Porównywane teksty nie są przedmiotem poznany – porównujący nie dysponuje pełną wiedzą na ich temat (Sławek 2004–2005: 62) – ale ponieważ są one jednocześnie „zniecierpliwione swą narodową tożsamością” (Spivak 2010: 171), ich sensy nie dają się zamknąć w ramach przypisywanej im tożsamości kulturowej. Literatura porównawcza, poczynając od jej najbardziej tradycyjnego odłamu aż po „nową komparatystykę”, pokazuje, że gorset narodowej tożsamości jest nazbyt ciasny, by można było w nim zmieścić lekturę tekstu. Cervantesa na przykład nie sposób zrozumieć bez odwołania się do kontekstu włoskiego (Guillén 2005: 33); badania nad translacją pokazują zaś, że tekst ujawnia swoją złożoność, jeśli wziąć pod uwagę aspekty utracone w tłumaczeniu (Spivak 2010: 179–180). W ten sposób komparatystyczna defamiliaryzacja staje się zarówno etyką czytania (zakotwiczoną w rzeczywistości wrażliwością na różnicę), jak i metodą czytania (sposobem formułowania pytań). Tak sformułowane *credo* chroni, jak sądzę, zarówno przed zagrożeniem uniwersalizmu i dekontekstualizacji, jak i przed fetyszyzacją tożsamości narodowej.

3. Perspektywa postzależnościowa

Zasadnicza trudność porównywania polega na znalezieniu odpowiedniej płaszczyzny badawczej, która ma być punktem wyjścia w refleksji komparatysty, a w istocie jest już pewnym punktem dojścia, tzn. jest efektem konfrontacji z odpowiednio szerokim korpusem tekstów. W moim przekonaniu zestawianie hiszpańskiej i polskiej prozy potransformacyjnej wymaga wypracowania płaszczyzny *tertium comparationis* bardziej precyzyjnej niż tylko literackie odwołania do określonych uwarunkowań polityczno-społecznych, wyznaczonych przez różne przeciw procesy

transformacyjne. Ta ścieżka badawcza, będąca faktycznym punktem wyjścia w moich badaniach komparatystycznych nad współczesną prozą polską i hiszpańską (zob. np. Kłosińska-Nachin 2019: 3–16), bez wątpienia prowadzi do ciekawych zestawień horyzontalnym motywów literackich, które można by zebrać wspólną klamrą literackich obrazów transformacji. Takie podejście jest jednak rozpoznawaniem prowadzonym niejako „po omacku” i nie pozwala stawiać pytań w głąb badanej rzeczywistości.

Jako alternatywa do mapowania horyzontalnego, w moim polu badawczym pojawiła się perspektywa postzależnościowa, którą chcę zaaplikować do czytania współczesnej potransformacyjnej prozy polskiej i hiszpańskiej. Perspektywa ta ma tę zaletę, że rozwiązuje kilka metodologicznych trudności – w tym, w pewnym sensie, rozwiewa obawę przed niewspółmiernością – oraz do pewnego stopnia dostarcza gotowego instrumentarium badawczego. Nieuchronnie wytycza jednak nowe aporie, a zasadnicza z nich wynika z wykorzystania potencjału tego podejścia do badania kultury niewywodzącej się z kręgu krajów postkolonialnych. Do tej ostatniej kwestii przyjdzie mi wrócić, przechodząc do casusu Hiszpanii w kontekście badań postkolonialnych i postzależnościowych.

Badania postzależnościowe są emanacją założeń i metodologii postkolonializmu, aplikowanych do kultury krajów bloku postsowieckiego i, podobnie jak postkolonializm, od Frantza Fanona poczynając (*Peau noire, masques blancs*, 1952; *Les damnés de la terre*, 1961), poprzez kluczowe prace Edwarda Saïda (*Orientalism*, 1978; *Culture and Imperialism* 1993), teksty Homiego Bhabhy (np. *Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse*, 1984) czy Gayatri Chakravorty Spivak (np. *The Postcolonial Critic*, 1990), zostały wypracowane z perspektywy komparatystycznej. Transfer postkolonializmu do Europy Wschodniej rozpoczął się w latach 90. XX wieku, a więc po ustaniu sytuacji zależności i z wyraźnym opóźnieniem w stosunku do głównych ośrodków postkolonializmu. Ważne rozpoznania dotyczące tego opóźnienia, choć również pewne uproszczenia, przyniósł artykuł Clare Cavanagh (2003: 60–71), poetki i tłumaczki literatury polskiej na język angielski. Autorka wskazuje w nim na

lewicowe przekonania wielu badaczy z kręgu postkolonializmu (przypomnijmy, że pionierzy pokroju Fanona wpisują walkę z kolonializmem w globalny kontekst wojny między kapitalizmem a socjalizmem), którym z powodów ideologicznych nie było na rękę wytykanie kolonialnych praktyk stosowanych przez Związek Radziecki. Aby oddać jednak choć częściowo sprawiedliwość Edwardowi Saidowi, nie wyklucza on ogólnie rozumianej perspektywy rosyjskiej z kręgu badań postkolonialnych (1993: XXI, 4, 8). Kolejnym argumentem, który wyjaśnia opóźnienie omawianego transferu, a jednocześnie legitymizuje zastosowanie perspektywy postkolonialnej, jest niezwykle skuteczność literatury rosyjskiej w przekazywaniu obrazu Rosji uduchowionej i głębokiej. W konsekwencji pozwala to usunąć z pola widzenia imperialne praktyki tego kraju wobec państw ościennych (i nie chodzi tu wyłącznie o historię Związku Radzieckiego), co najlepiej chyba obrazują słynne słowa Winstona Churchilla, że „Rosja jest tajemnicą” (Thompson 2000: 45). Mówię tu o niezwyklej skuteczności, ponieważ w odróżnieniu od Rosji państwa takie, jak Francja czy Wielka Brytania nie zachowały przywileju niezależności w promowaniu własnego obrazu świata. Skuteczność ta nie pozostała również bez wpływu na amerykańską akademię, która tradycyjnie minimalizuje literatury krajów Europy Wschodniej, zawężając niejednokrotnie pole badań slawistycznych do literatury rosyjskiej (Skórczewski 2006: 103). A o skuteczności amerykańskiej akademii nie trzeba nikogo przekonywać. Dlatego nie sposób przecenić szczególnych zasług w przenoszeniu koncepcji Edwarda Saida na terytoria słowiańskie, jakie wniosła książka Ewy Thompson *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm* (2000). Autorka dokonała demaskacji kolonialnego substratu rosyjskiej kultury i pokazała, że potencjał postkolonializmu wykracza poza ideologiczne (kapitalistyczne) implikacje imperium. Transfer postkolonializmu do krajów byłego bloku komunistycznego zbiegł się w czasie z oznakami wyczerpywania się głównego nurtu postkolonialnego, a ukierunkowanie na postradziecką Europę stanowi jedną z tendencji przemodelowania nazbyt ogólnego paradygmatu (Hundorowa 2016: 55–56). Krytycy polscy dostrzegli w nowej perspektywie

badawczej (tj. w studiach postkolonialnych zaadaptowanych do lokalnych uwarunkowań) szansę na wyprowadzenie literatury polskiej na głębokie wody literatury i krytyki światowej (Skórczewski 2006: 112). Warto jednocześnie zauważyć, że alternatywne wizje postkolonializmu zostały również wypracowane przez twórców pochodzenia latynoamerykańskiego. Mam tu na myśli teorię *transnowoczesności* Enrique Dussela, kładącą nacisk na potrzebę dialogu między kulturami zepchniętymi przez panujące „centrum”, oraz koncepcję *dekolonizacji* Waltera Mignola i Rolanda Vázqueza, ukierunkowaną na odbudowę tożsamości kultur oddelegowanych na marginesy⁷. Obydwie teorie zostały skonstruowane w opozycji do europocentryzmu i do idei nowożytności, i postuluje się w nich nowe przemyślenie świata nowożytnego, koncentrujące się wokół trzech centralnych kategorii: kolonialności władzy, kolonialności wiedzy i kolonialności bycia. Celem nowo wypracowanych paradygmatów – tzw. zwrotu dekolonialnego⁸ – byłoby osiągnięcie pełnej i niedokończzonej dekolonizacji (Kubiacyk 2013: 10).

Podobnie jak badacze latynoamerykańscy, polscy teoretycy z kręgu studiów postależnościowych zachowują krytyczny dystans wobec teorii postkolonialnej. Adaptacji postkolonializmu do uwarunkowań krajów Europy Wschodniej i Środkowej towarzyszy polemika dotycząca adekwatności tego instrumentarium w badaniach nad kulturą krajów postkomunistycznych. W pierwszej kolejności wspomnieć należy, że badaczom spod znaku postkolonializmu zarzucono swego rodzaju prowincjonalizm i – paradoksalnie – europocentryzm (Kołodziejczyk 2010: 31–32), który zredukował Europę do jego imperialnego centrum. W ten sposób akademia, próbująca zaszczerpić postkolonialną świadomość, powieliła schemat kolonizacji. Jednym z przeja-

7 Polski czytelnik znajdzie syntetyczne omówienie tych koncepcji w tekście Hundorowej (2016: 55–66).

8 Mignolo upatruje początków zwrotu dekolonialnego w myśli politycznej szesnastowiecznego kronikarza pochodzenia indiańskiego Wamana Pumy i osiemnastowiecznego abolicjonisty Ottobaha Cugoano (Mignolo 2020: 15–29).

wów tak rozumianego europocentryzmu jest fakt, że postkolonialni badacze nie dostrzegali na czas dekolonizującej się Europy Wschodniej (Kołodziejczyk 2010: 30). To zaniechanie z kolei skutkowało bezkrytycznym przyjęciem w krajach potransformacyjnych sztywnego neoliberalnego (zachodniego) modelu nowoczesności, potęgując zjawisko specyficznego podwójnego skolonizowania. Relacja Europy Wschodniej z zachodnią częścią kontynentu wykazuje bowiem szereg symptomów postkolonialności, przejawiających się w dążeniu do zbliżenia się do „lepszego” wzorca, zaś pragnienie to współlistnieje ze skłonnościami emancypacyjnymi. Polska wraz z innymi krajami swojego obszaru byłaby więc podwójnie peryferyjna – wobec odwiecznego, wschodniego imperium oraz wobec zachodniej myśli, jako bierna strefa eksportu idei (Miłosz 1999: 66–69; Kieniewicz 2009b: 42–43; Tötösy de Zepetnek 2002: 8).

Krytycy sceptycznie podchodzący do hipotezy o postkolonialnej właściwości polskiego piśmiennictwa i polskiej historii przypominają o warunku zewnętrznej orientalizacji (w takim znaczeniu, jakie nadaje jej Edward Said w *Orientalizmie*), który musi zostać spełniony, żeby można było mówić o postkolonialnej kondycji (Borkowska 2010: 41). Tej ostatniej nie należy rozciągać, jak sygnalizują, na każdą relację zależności i imperialnej przemocy. Wskazuje się również na tradycyjne przekonanie o wyższości polskiej kultury – ciężącej ku zachodowi – nad rosyjską, która nie stanowiła modelu do naśladowania (Janion 2007: 231⁹; Borkowska 2010: 42–43; Koczanowicz 2010: 12), co również stoi w sprzeczności z klasyczną sytuacją skolonizowania, choć otwiera ścieżkę dostępu do badania swoistego skolonizowania naszej części Europy, o którym już wspominałam.

Argumenty te bez wątpienia sygnalizują konieczność stworzenia badawczego potencjału postkolonializmu w celu dostosowania go do specyfiki sytuacji podporządkowania w krajach postkomunistycznych. Badania postzależnościowe stanowią właśnie taką próbę krytycznej adaptacji, ze szczególnym

⁹ Maria Janion wykazuje przy tym, w jaki sposób Polacy orientalizują Rosję (2007: 228–235).

uwzględnieniem „przestrzeni różnicy” w strategiach i przejawach inferiorizacji pomiędzy uniwersalizującym postkolonializmem a nowym obszarem badawczym (Kołodziejczyk 2010: 32). Uwrażliwienie na różnicę jest więc wspólne dla badań postzależnościowych i nowszych tendencji z kręgu komparatystryki. W dużym uproszczeniu w badaniach postzależnościowych można wyróżnić kilka obszarów zainteresowań: 1) refleksja metodologiczno-pojęciowa, ukierunkowana na wypracowanie instrumentarium badawczego; 2) refleksja polityczno-historyczna, koncentrująca się nad dominantami w mentalności opresjonowanych w różnych okresach zdominowania; 3) refleksja społeczno-kulturowa, ujmująca kwestie tożsamości w odniesieniu do sytuacji mniejszości; 4) refleksja typologiczno-antropologiczna, systematyzująca cechy kultury władzy i kultury zdominowanej (Nycz 2011: 8–9). Ponadto istnieje również komparatystyczna typologia geograficzna (lub ściślej, oparta na geopoetyce, wiążącej sztukę z jej uwarunkowaniami terytorialnymi), wyróżniająca cztery policentryzmy (wschodnioeuropejski, bałtycki, środkowo-wschodnioeuropejski, środkowoeuropejski), rozumiane jako obszary konstruowane przez wspólną historię, która w specyficzny sposób ukształtowała dyskurs postzależnościowy (Bakuła 2011: 141–145). W poszczególnych pracach z kręgu badań postzależnościowych powyższe kategorie wzajemnie się inspirują i krzyżują.

Studia postzależnościowe zakładają badanie kultury w poszukiwaniu skutków długotrwałego pozostawania w stanie zależności w stosunku do zewnętrznego hegemonu, którego wroga obecność, zagrażająca tożsamości i autonomii, pozostawiła trwałe ślady, utrzymujące się po ustąpieniu obcej dominacji. Dla dyskursu postzależnościowego istotne jest bowiem charakterystyczne ciążenie ku czasom minionej podległości, w których znajduje się klucz do zrozumienia współczesności (Czapliński 2011: 40). Choć dla polskiego korpusu tekstów najistotniejszym odniesieniem będzie okres komunizmu, należy pamiętać, że w historii Polski wyróżnić należy dwa inne okresy uzależnienia: czas zaborów i okupację hitlerowską, a ich wieloletnie trwanie przyczyniło się do utrwalania tożsamościowych schematów do-

minacji¹⁰. Układ zdominowany – dominujący, będący zasadniczą relacją organizującą życie społeczne i jednostkowe w okresie uzależnienia, zostaje przeniesiony do czasu wolności, który w ten sposób zostaje naznaczony skazą minionej dominacji. W stosunkach międzyludzkich tworzy się przy tym pewna konfiguracja, będąca przetworzeniem strategii przetrwania z czasów niepełnej suwerenności (w odniesieniu do polskiej inteligencji zwanych „sytuacją”; Kieniewicz 2008b: 62–72), przeniesionych i dostosowanych do rzeczywistości demokratycznej. Z tej perspektywy badania obejmują przejawy trwania kondycji subalterny, zaś czas postzależnościowy (Gosk 2014: 301–312) wykazuje szereg właściwych sobie cech, takich jak afektywny charakter (czas zmiany uwalnia emocje, takie jak wina, chęć zemsty, odreagowywanie upokorzeń, wściekłość i wstyd; Zieniewicz 2019: 275–291), nieciągłość (czas postzależnościowy jest dziurawy, pełen niedomówień i przemilczeń) czy hybrydyczność (tj. zdradza obecność/trwanie dyskursu obcego). To właśnie swoiście rozumiana czasowość, nasycona przeszłością i dla której przyszłość – wbrew projektom nowoczesności – jest słabo widoczna, stanowi jeden z głównych wyznaczników polskiego dyskursu postzależnościowego (Nycz 2011: 11).

Ponadto znajdująca się w centrum zainteresowania badań postzależnościowych relacja dominujący – subaltern wykazuje charakter dynamiczny, co oznacza, że podmiot zdominowany nosi w sobie potencjał dominacji, zaś hegemon sam jest tylko częścią łańcucha władzy. Z punktu widzenia historycznego najlepiej tę dynamikę wykazuje dominujący stosunek Polaków do Kresów Wschodnich, zaś badanie dyskursu kresowego stanowi istotny odłam wewnątrz polskich badań postzależnościowych (Borkowska 2010: 46–52; Gosk 2010: 51–92). W polskiej tożsamości pojawiają się więc pierwiastki właściwe dla kolonizującego i kolonizatora (Gosk 2010: 13, 217). Podobnie jak postkolonializm

¹⁰ Jak twierdzi Bolecki, zachęcając do przejmowania odpowiednio dostosowanej perspektywy postkolonialnej do badania kultury polskiej, tematy „postkolonialne” to „po prostu wydarzenia całej polskiej historii doby nowożytnej” (Bolecki 2007: 12).

(Skórczewski 2006: 101), badania postzależnościowe nie ujmują relacji władzy w dwubiegunowym układzie (hegemon – subaltern), lecz wskazują na zachodzące między nimi współzależności, czego przejawem może być namysł nad zjawiskiem *mimikry* (Bhabha 2008: 184–195; Gosk 2010: 64–66).

Podkreślić przy tym należy, że teraźniejszość – mimo że pozbawiona znamion zewnętrznej dominacji – w świetle badań postzależnościowych ujawnia swój przemocowy charakter, będący śladem opresywnej przeszłości (Gosk 2019). Przemocowość rozpatrywana w piśmiennictwie może być rozumiana przymiennie na dwa sposoby: jako skłonność do narratywizowania doświadczeń pełnych przemocy oraz jako tryb funkcjonowania dyskursów w warunkach niepełnej wolności. Ta pierwsza tendencja, polegająca na epatowaniu przemocą, jest niezwykle mocno obecna w polskiej prozie potransformacyjnej i, co charakterystyczne, niejednokrotnie towarzyszy wątkom transplantacji zachodniego kapitalizmu na polski grunt. W drugim przypadku porządek demokratyczny postrzegany jest jako opresyjny, wymuszając na podmiocie blokowanie pewnych treści i/lub narzucając mu narrację wolnościową z czasów przeszłej zależności. Dyskurs postzależnościowy o charakterze przemocowym (w obydwu sygnalizowanych znaczeniach) ma charakter palimpsestowy (Gosk 2010: 147–175), podobnie zresztą jak czas postzależnościowy: narracje typowe dla minionej dominacji (np. dyskurs hegemonia lub narracja wolnościowa) przebijają przez opowieść na temat współczesności. Postzależnościowa opowieść o tożsamości obarczona jest więc skazą dyskursywną odziedziczoną po czasach zależności i nie chodzi tu wyłącznie o skażony przedmiot opowieści (tożsamość subalterna), lecz o dziedziczenie sposobów opowiadania w warunkach, w których nowe tryby narracji nie zostały jeszcze wypracowane.

Skumulowane ślady minionych uzależnień dostrzegalne są w sposobach archiwizowania przeszłości. Jak zostało już powiedziane, czas postzależnościowy nasycony jest przeszłością, jednak jest to przeszłość niepełna, nieciągła, w której część doświadczeń jest słabo obecna. Długotrwała zależność wiązała się na przykład z koniecznością nawiązania współpracy z autorytarną władzą.

Z konieczności społeczeństwo wypracowało szereg strategii ko-laboracji, najchętniej wypieranych ze zbiorowej pamięci po usta-niu zależności. Inną narracją słabo obecną w polskim dyskursie postzależnościowym jest historia Zagłady, będąca kluczowym doświadczeniem powojennej Polski (Leder 2019a: 33–44). Współ-czesną konsekwencją tych doświadczeń, według Andrzeja Ledera, jest lęk przed swobodą myślenia, czyli niechęć do obejmowania refleksją traumatycznych momentów przeszłości. W ten sposób miniony czas uzależnienia odciska piętno na czasie wolności, który wytwarza swoje własne mechanizmy przemocy, mające za zadanie filtrować narracje wstydu poprzez generowanie opowie-sci „bez-wstydných” (Zieniewicz 2019: 291), tj. takich, z których nikczemne zachowania zostały wyeliminowane. Jednocześnie słabo obecne narracje z przeszłości szukają swojego języka, aby wypowiedzieć doświadczenia blokowane, a zarazem trudno wypowiedalne, stwarzając w ten sposób pęknięcia w opowieści o przeszłości lub o współczesności. Schedą po okresie zależności jest więc szczególne zarządzanie pamięcią, połączone z polityką wstydu, którego „dystrybucja” jest funkcją czytania trudnych od-cinków historii.

Kolejnym ważnym aspektem tożsamości postzależnościowej jest jej swoista relacja z *innym*. Jak dotąd, mówiąc o założeniach komparatystyki, uciekałam się do sformułowania „spotkanie z innym” w takim znaczeniu, w jakim *innego* rozumie Emmanuel Lévinas, dla którego jest on bytem, pełniącym funkcję konstytu-tywną w poznawaniu tożsamości podmiotu wchodzącego z *in-nym* w relację. Chodziło o taki byt, którego nie da się zredukować podmiotowi wchodzącemu z nim w kontakt do żadnych znanych kategorii, spotkanie zaś nie przebiega na płaszczyźnie wolności i wobec tego nie stanowi zagrożenia dla poznającego podmiotu: „Inny nie jest bytem, którego spotykamy, który nam zagraża lub chce nas wchłonąć” (Lévinas 1983: 79)¹¹. Otóż, według ustaleń z kręgu badań postzależnościowych podmiot wychodzący z dłu-gotrwałego zdominowania – niejednokrotnie zresztą wpadający

¹¹ „L'autre n'est pas un être que nous rencontrons, qui nous menace ou qui veut s'emparer de nous”.

w tryby innych zależności – postrzega *innego* jako zagrożenie. Miejsce *innego* Lévinasa zajmuje *inny* Saïda – wcielenie gorszości, którego należy poddać procesom inferioryzacji i kontroli, pozbawić pamięci i upokorzyć. W ten sposób *inny* staje się obcy (Gosk 2010: 219–230). Skazę inności może nosić kobieta, Żyd bądź homoseksualista, ale proces orientalizacji jest dynamiczny i, jak wspominałam powyżej, nie istnieją na stałe przypisane miejsca dla subalterna i hegemonu. Wspólnota zbyt długo poddana systemowemu wykorzystaniu wytworzyła twardy rdzeń tożsamości, aby stawić opór hegemonowi. W warunkach wolności narracja emancypacyjna przybrała znamiona narracji dominującej, co z kolei stwarza potrzebę nowego dyskursu emancypacyjnego wobec tożsamości narodowej, postrzeganej jako opresywna (Zajas 2019: 293–308). Jak widać, schedą po latach zależności jest zmaganie się dyskursów wokół definicji autentyku, tj. pytania o jedyną prawdziwą wersję narodowej tożsamości (Koczanowicz 2010: 9–21). W odpowiedziach na to pytanie widać wyraźnie zmagania tendencji do hegemonii z tendencjami do pluralizacji (Zieniewicz 2019: 281), zaś podmiot, ukonstytuowany w czasie postzależności, jest podmiotem dominacji lub wyzwalałym się. Relacje władzy zostały przeniesione do czasów wolności, która w konsekwencji postrzegana jest jako niepełna, ponieważ w sposób mniej czy bardziej widoczny walka wyzwolenicza toczy się dalej (Czapliński 2011: 41).

Współczesna komparatystyka, inspirowana m.in. przez badania postkolonialne i postzależnościowe, bierze udział w dostrzegalnym od drugiej połowy XX wieku zwrocie antropologicznym w literaturoznawstwie (Ulicka 2005: 26), niesie bowiem ze sobą świadomość miejsca, z którego powstaje tekst. Uwikłanie literatury w rzeczywistość przestało być przeźroczyste. Podobnie jak dyskursy, takie jak spowiedź czy zeznania świadka w sądzie, tekst fikcyjny nosi nieusuwalne ślady pozycji, z której się mówi. W podejściach antropologizujących literatura traktowana jest jako figura poznania, otwierająca dostęp do prawdziwych bytów i ich tożsamości oraz do nie mniej prawdziwej o nich opowieści. Literatura nie tylko przedstawia rzeczywistość, ale nią jest. Badania postzależnościowe dodatkowo wyostrzyły świadomość

niebezpieczeństw tkwiących w ujęciach totalizujących, wśród których nie sposób nie wymienić pułapki anglojęzycznej akademii, „kolonizującej” – również za pomocą podejścia postkolonialnego – badaczy z kręgów innych filologii. Niemniej jednak należy pamiętać, że część aparatu badawczego, do którego sięgają studia postzależnościowe, wypracowana została właśnie przez badania postkolonialne, wobec czego w analizie sytuacji zdominowania nie może zabraknąć odniesień do nich.

4.

Hiszpania – na południe od zachodu Transfer wtórny

Pomimo że Hiszpania ma za sobą wielowiekową przeszłość kolonialną, badania postkolonialne nie są szeroko aplikowane do analizy kultury hiszpańskiej¹². Perspektywa ta, odpowiednio przetransponowana i poddana akademickiej debacie (Rabasa 2009: 222), znalazła natomiast rozległe zastosowanie do badania kultury krajów Ameryki Łacińskiej (np. pod postacią *estudios subalternos*¹³ czy koncepcji zdecentrowanych¹⁴) i Afryki hiszpańskojęzycznej (Álvarez Méndez 2010). Sytuacja ta może dziwić, zwłaszcza jeśli przypomnimy, że prawdziwa ekspansja

¹² Zob. Spires (2001: 59–74); Colmeiro (2003: 57–83); Rodríguez Guerrero-Strachan (2008: 112–124). Kategoria postkolonialności bywa aplikowana do literatury katalońskiej (zob. Picornell Belenguier 2002).

¹³ Paradoksalnie, temat subalterna w dyskursie akademickim poświęconym Ameryce Łacińskiej przybrał na sile wraz z rozwiązaniem *Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericano* (Latynoamerykańskiej Grupy Studiów nad Subalternem) w 2002 roku. Od tego momentu można wręcz mówić o „boomie subalterna” (Beverley 2004: 11).

¹⁴ Takim terminem Hundorowa (2016: 55–66) określa koncepcję transnowoczesności Enrique Dussela oraz teorię dekolonizacji Waltera Mignola i Rolanda Vázqueza.

postkolonializmu w literaturoznawstwie rozpoczęła się od książki *Orientalism* Saïda, wykazującej, że imperium jest praktyką tekstualną właściwą dla literatur krajów kolonizujących, polegającą na stwarzaniu subalterna przez kolonizatora. Niezbyt wyostrzona świadomość postkolonialna widoczna jest na przykład w hiszpańskim dyskursie historycznoliterackim poprzez obecność mało fortunnej według mnie kategorii Pokolenia 98¹⁵, odnoszącej się do grupy artystów/intelektualistów przełomu XIX i XX wieku. Ich twórczość uznaje się za odpowiedź na katastrofę (*el Desastre*) 1898 roku, kiedy to w wyniku wojny ze Stanami Zjednoczonymi Hiszpania straciła dużą część swych kolonii. Choć Azorín, wprowadzając ten termin w 1913 roku, ucieka się do pojęcia buntu wobec sytuacji politycznej, społecznej i artystycznej (Azorín 1996: 85), będącej efektem „katastrofy”¹⁶, ładunek konceptualny, jaki samo sformułowanie „Pokolenie 98” wnosi do współczesnej periodyzacji literatury hiszpańskiej, zasługiwałby w moim przekonaniu na postkolonialne rozbrojenie. W jednym ze sztandarowych opracowań dotyczących tej generacji przeczytać można na przykład o osamotnieniu Hiszpanii po katastrofie 1998 roku oraz o pozbawieniu jej „ciała” jakichkolwiek „lądowych dodatków”¹⁷ (Lain Entralgo 1945: 428). Wprawdzie pojęcie Pokolenia 98 jest od dziesięcioleci krytykowane, lecz argumenty przytaczane w nieco dziś przebrzmiałej polemice odwołują się bądź to do procesu twórczego (chodzi o wskazanie spójności między modernizmem a przedstawicielami tej grupy artystów), bądź do ciągłości zjawisk

¹⁵ W hiszpańskiej historiografii, zwłaszcza tej dotyczącej XX wieku, zwykło się używać polemicznej kategorii pokolenia, nie okresu.

¹⁶ Wśród przedstawicieli opisywanej grupy intelektualistów przełomu wieków nietrudno znaleźć takich, którzy wykazują antykolonialne postawy. Ángel Ganivet na przykład, uznawany za prekursora tego pokolenia, wykazuje w swoim *Idearium español*, że kolonializm był pewną anomalią w historii Hiszpanii. Zauważmy jednak, że w niektórych jego afirmacjach kryją się przekonania typowe dla kultury krajów kolonialnych, takie jak stwierdzenie o cywilizacyjnej roli kolonizującego (Ganivet 1996: 100).

¹⁷ „Con el desastre de 1898 quedó España en exenta soledad. Estaba desnudo su cuerpo peninsular de toda añadidura terrena”.

artystycznych między Ameryką hiszpańskojęzyczną a Hiszpanią (zob. np. Gullón 1969: 7–18; Kłosińska-Nachin 2012). W kolejnych wydaniach podręczników i antologii literatury hiszpańskiej, z powodów dydaktycznych i metodologicznych, Pokolenie 98 ma swoje wydzielone miejsce (np. Ramoneda 1996: 82)¹⁸. Konsekwencją tego trwania jest fakt, że hiszpański student, poproszony o zdefiniowanie Pokolenia 98, z dużym prawdopodobieństwem wspomni o „katastrofie” utraty „ostatnich kolonii”, nawet jeśli obok niego siedzi inny student, pochodzący na przykład z Puerto Rico czy Kuby¹⁹.

Wśród hiszpańskich badaczy zajmujących się studiami postkolonialnymi na szczególną uwagę zasługują prace badaczki z Uniwersytetu w Barcelony, Marii José Vegi. Jest ona autorką bardzo cennego opracowania postkolonializmu, pełnego błyskotliwych i erudycyjnych analiz, pt. *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial* (2003). Znajdziemy tam krytyczne omówienie klasyków tego nurtu, takich jak Frantz Fanon, Edward Said, Homi Bhabha, Fredric Jameson czy Gayatri Spivak. María José Vega zauważa przy tym, że nie istnieją postkolonialne rozpoznania dotyczące literatur Hiszpanii, Belgii i Portugalii, dodając w przypisie następującą uwagę: „W tak zwanej epoce nowoczesnego kolonializmu Hiszpania zachowała kolonialną władzę *tylko* w Gwinei, Saharze Zachodniej i w mandatach w Północnej Afryce” (Vega 2003: 267, przyp. 19, wyróżn. A.K.-N.)²⁰. Jednocześnie odsyła do prac Alfonsa de Toro i Waltera Mignola w kontekście Ameryki Łacińskiej. Użycie przysłówka „tylko” („sólo”) zaskakuje

¹⁸ Zob. hasło w Wikipedii poświęcone Pokoleniu 98: https://es.wikipedia.org/wiki/Generaci%C3%B3n_del_98 (dostęp: 12.10.2020).

¹⁹ Na dwa lata przed obchodami setnej rocznicy wydarzeń z 1898 roku, w ramach dyskusji nad ustawą Helmsa-Burtona, w dzienniku „El País” można było przeczytać, że Kuba jest „zamorską Hiszpanią” („Cuba es la España ultramarina”, Ojeda 1996), co pokazuje, że doświadczenie kolonializmu nie zostało przepracowane przez część hiszpańskiego społeczeństwa.

²⁰ „En la llamada era del colonialismo moderno España sólo ha mantenido en régimen colonial Guinea, Sahara Occidental y las plazas de los mandatos en el norte de África”.

u badaczki tak bieglej w rozpoznawaniu wszelkich metodologicznych nadużyć i treści zablokowanych. Komentowana uwaga, poczyniona niejako na marginesie głównego wywodu, wybrzmiewa jak usprawiedliwienie braku postkolonialnych badań stosowanych do kultury Hiszpanii. Czy kraj ten stracił swe zamorskie posiadłości za wcześnie, a potem miał ich zbyt mało, aby fakt ten odcisnął jakikolwiek ślad na jej literaturze? Czyż jedna z podręcznikowych tez na temat ery nowożytnej nie mówi, że jej początek sięga właśnie odkrycia Ameryki przez Kolumba?²¹

W artykule z 2008 roku opublikowanym w numerze „Ínsuli” poświęconym dorobkowi niedawno zmarłego Claudia Guilléna ta sama badaczka zwraca uwagę na pułapki tradycyjnego komparatyzmu, zorientowanego eurocentrycznie, wskazując, że teorie postkolonialne przyniosły swego rodzaju remedium na estetyzujące i totalizujące ciągoty badaczy komparatystów, które zresztą bardzo często skrywają – jak w przypadku Curtiusa – intencje polityczne. O analizach Edwarda Saïda dotyczących opery *Aida* Giuseppe Verdiego (Saïd 1993: 120–142) i jemu podobnych mówi, że są to jedne z najbardziej fascynujących projektów intelektualnych literatury porównawczej ostatniego półwiecza (Vega 2008: 9)²². Jednak brak odniesień do literatury hiszpańskiej co najmniej zaskakuje, tym bardziej, gdy weźmie się pod uwagę fakt, że badaczka rozumie studia postkolonialne jako namysł zarówno nad

²¹ W stwierdzeniu barcelońskiej badaczki pobrzmiewa, jak sędzę, przekonanie, mocno zakorzenione wśród hiszpańskich historyków, że podupadła gospodarczo Hiszpania (a więc nienowoczesna i feudalna) była znacznie mniej skuteczna w sprawowaniu kolonialnej władzy niż Wielka Brytania i Francja, które debiutowały w tej roli w XIX wieku. Mit ten obala Christopher Schmidt-Nowara, wykazując, że hiszpański projekt kolonialny uległ restrukturyzacji i modernizacji w XIX wieku (1999: 44). Ponadto do dziś można usłyszeć sądy, niejako usprawiedliwiające okres kolonialny, zgodnie z którymi Hiszpanie działali według prawa i byli mniej okrutni niż pozostali kolonizatorzy. Zob. wywiad z eseistą i powieściopisarzem Eslava Galánem (Álvarez 2019).

²² „[...] uno de los proyectos intelectuales más fascinantes y renovadores de la literatura comparada del último medio siglo”.

dyskursem imperium, jak i nad narracjami emancypacyjnymi (Vega 2008: 7). Trudno nie ulec wrażeniu, że pomimo nieskrywanego entuzjazmu wobec opisywanej perspektywy María José Vega usuwa ze swojego horyzontu badawczego wszelkie przykłady z literatury rodzimej, uciekając się do bezpiecznych odwołań z innych niż hiszpański kręgów kulturowych. Przypomina to sytuację, o której swego czasu mówił Włodzimierz Bolecki w odniesieniu do polskich badaczy, do znudzenia korzystających z obcych przykładów i szerokim łukiem omijających własną kulturę (Bolecki 2007: 6–14).

Słaba obecność badań postkolonialnych aplikowanych do kultury Hiszpanii bez wątpienia nie ułatwia mojego przedsięwzięcia, polegającego – przypomnę – na zastosowaniu studiów postzależnościowych do analizy potransformacyjnej prozy tego kraju. Aporia, o której wspominam, wprowadzając temat badań postzależnościowych, jest dwojakiego rodzaju. Zasadniczo polega ona na konieczności dokonania swego rodzaju transferu wtórnego, czyli zaaplikowaniu perspektywy badawczej, będącej już efektem transferu badań postkolonialnych, na Europę Środkowo-Wschodnią. Problem nie leży, rzecz jasna, w geograficznych przemieszczeniach, ale ma charakter ideologiczny. Omalwając dynamikę transferu pierwotnego, zwracałam uwagę na marksistowskie zaangażowanie pierwszych teoretyków postkolonializmu. Oznacza to, że dokonywana przez nich denuncjacja dotyczyła polityki i kultury krajów kapitalistycznych. Transfer pierwotny musiał przeformułować założenia postkolonializmu, aby można je było zastosować do kultur krajów postkomunistycznych, stąd też narodziły się badania postzależnościowych. Perspektywa, którą proponuję, zakłada, że można wypracować model mieszany, który wykorzysta efekty transferu pierwotnego do badań kultury naznaczonej skazą prawicowych rządów autorytarnych. Podejście takie może budzić szereg uzasadnionych obaw. Łatwo je uwidocznić, wskazując na metodologię odłamu badań porównawczych nad literaturą postdyktatorską. We wstępie do zbioru prac z 2011 roku, poświęconych praktyce kulturowej w Hispanomeryce i Europie, redaktorzy tomu podkreślają, że twórczość literacka XX wieku nosi znamiona doświadczeń wynikających

z dyktatur politycznych, wśród których wymienia się reżimy faszystowskie i komunistyczne. Monografia stawia sobie za cel wykazanie ponadnarodowych struktur i strategii wspólnych dla kultur postdyktatoryjnych i pod tym względem przynosi wiele cennych rozpoznań (Ingenschay, Reinstädler 2011: 9–10). Choć temat komunizmu nie został zupełnie pominięty, w poszczególnych pracach dokonuje się analizy tekstów wygenerowanych w obrębie doświadczeń związanych z dyktaturami o podobnym zorientowaniu ideologicznym²³, co zresztą skutkuje wykluczeniem Europy Wschodniej i Środkowej z horyzontu badawczego tego przedsięwzięcia. Fakt ten budzi pewien niedosyt, szczególnie biorąc pod uwagę użycie słowa „Europa” w tytule. Jednak uzmysławia on jednocześnie opór, jaki wzbudza wypracowanie perspektywy badawczej wspólnej dla kultur postdyktatoryjnych naznaczonych dyktaturami o różnych znakach ideologicznych.

Aby pokonać ów opór, należy zauważyć, po pierwsze, że swoje pasażowanie, którego efektem są badania postzależnościowe, sprzyja proponowanemu przeze mnie modelowi mieszanemu. Ślad ustaleń postkolonializmu jest bowiem nieusuwalny z perspektywy postzależnościowej, jak nietrudno stwierdzić, wertując prace polskich badaczy (np. Gosk 2010: 30, 63–76, 193). Drugim argumentem przemawiającym za tym modelem jest jego konstytutywne uwrażliwienie na różnicę – moim zadaniem nie będzie przecież sprowadzenie obydwu kultur do wspólnego, uniwersalnego modelu, lecz, wychodząc od pewnej siatki metodologiczno-konceptualnej, wykazanie różnych realizacji badanej problematyki. I po trzecie wreszcie, transfer wtórny ma zbadać skuteczność perspektywy wypracowanej przez polskich badaczy w analizie postdyktatoryjnej kultury hiszpańskiej. Wyprowadzenie badań postzależnościowych poza krąg Europy Wschodniej i Środkowej nie wiąże się, na poziomie metodolo-

²³ Jest to szczególnie mocno widoczne w przypadku artykułu Arno Gimbera, który zdobywa się na „zuchwałą” paralelę między Winfriedem Georgem Sebaldem i Alberto Méndezem z perspektywy pamięci (Holokaustu u Sebald i wojny domowej u Méndeza; Gimber 2011: 181–219).

gicznym, z założeniem ich absolutnej przystawalności do nowej rzeczywistości kulturowej. Przedsięwzięcie to stawia sobie za zadanie nakreślenie potencjału badawczego proponowanej metody w zetknięciu z rzeczywistością naznaczoną śladem niekomunistycznych rządów autorytarnych.

Kolejna trudność metodologiczna wygenerowana przez zastosowanie badań postzależnościowych do realiów Hiszpanii posttransformacyjnej dotyczy sytuacji postkolonialnej. Badania postzależnościowe zostały wypracowane przy założeniu, dzielonym ze studiami postkolonialnymi, że istnieje hegemon zewnętrzny, narzucający światu i subalternowi swoją cywilizacyjną wizję zdominowanego. Jednak sama sytuacja zdominowania, rozpatrywana przez studia postzależnościowe, nie jest identyczna z tą, jaką można było obserwować na przykład w koloniach brytyjskich czy francuskich, mając choćby na uwadze wspomniane powyżej poczucie wyższości Polaków w stosunku do kultury rosyjskiego Imperium. Realizacje proponowanej perspektywy koncentrują się na dostrzegalnym w rozmaitych praktykach dyskursywnych dziedzictwie przeszłości, w którym ślady zdominowania współistnieją z tendencją do dominacji. Takie ukierunkowanie staje się próbą zrozumienia własnego dyskursu i własnych narracji w sytuacji postimperialnej i może być również aplikowane na przykład do społeczeństwa rosyjskiego po 1989 roku (Bakuła 2011: 138). To spojrzenie do wewnątrz, ujawnione w przytoczonych na początku tego rozdziału fragmentach z *El hereje Delibesa* i *Gnoju* Kuczoka, jest przedmiotem namysłu w tych obszarach rodzimych badań postzależnościowych, które w centrum swoich zainteresowań stawiają zwrotny charakter relacji między zdominowanym a dominującym, czyli szczególny rodzaj uwikłania Polaków w mechanizmy autorytarnej władzy. Relacja hegemon – subaltern zostaje przeniesiona do środka jednej wspólnoty narodowej, która uruchamia swoiste strategie inferiorizacji; kolonizacja staje się mechanizmem wewnętrznym, reprodukowanym po ustaniu sytuacji uzależnienia, zaś skolonizowani przejawiają skłonność do autokolonizacji. Z podobnym mechanizmem kolonizacji wewnętrznej mamy do czynienia w polskiej kulturze folwarcznej, której ślady widoczne są w różnych praktykach życia społecznego

po dzień dzisiejszy (Gosk 2016: 67). Ciekawe rozpoznania proponuje w tym względzie, tym razem w odniesieniu do Niemców z byłego NRD, psychoanalitik i terapeuta Hans-Joachim Maaz w swoich pracach publikowanych w latach 90. i uznawanych za „odmianę wschodnioniemieckiego dyskursu postzależnościowego” (Helbig-Mischewski 2011: 180). Teksty Maaza pokazują, że jedna część narodu (RFN) skolonizowała drugą (NRD), a proces ten nie skończył się wraz ze zjednoczeniem, co chyba najlepiej uwidaczniają plakaty rozwieszane w Berlinie: „Jesteśmy jednym narodem, a wy drugim”, będące złośliwą parafrazą entuzjastycznych haseł zjednoczeniowych (Helbig-Mischewski 2011: 188).

Nurt wewnętrznego skolonializowania w badaniach postzależnościowych otwiera ścieżkę dostępu do historii Hiszpanii frankistowskiej, wszakże pod warunkiem, że uprzednio dokonam rozpoznania mechanizmu „uinniania” (w takim znaczeniu, jak rozumiane jest to zjawisko w studiach postzależnościowych), ujawniającego się w czasie dyktatury generała Franco i głęboko osadzonego w prawicowej przedwojennej ideologii oraz dziewiętnasto- i dwudziestowiecznej hiszpańskiej historiografii. Będzie to wymagało rozwinięcia pewnych argumentów historycznych i historiograficznych, dotyczących, z jednej strony, sposobu sprawowania władzy przez hiszpańskiego dyktatora, z drugiej zaś – trybów konceptualizowania tożsamości Hiszpanii.

Z licznych dwudziestowiecznych dyktatorów Francisco Franco pozostaje najmniej znany (Preston 2011a: 23). Zaczniemy od tego, że za życia był on porównywany przez propagandę reżimową do szeregu postaci, najczęściej historycznych. Brytyjski historyk i hispanista Paul Preston wymienia następujące: Cyd, Archanioł Gabriel, Aleksander Wielki, Juliusz Cezar, Karol Wielki, Karol V, Filip II, Napoleon (Preston 2011a: 23). Bez trudu dostrzegamy, że łączy je – pomijając Archanioła Gabriela, wprowadzającego do tej enumeracji wątek mesjanistyczny – ich umiejętność podbijania (odbijania w przypadku Cyda) innych obszarów/narodów, idąca niejednokrotnie w parze z imperialnymi apetytami. Z czasem obraz wodza zdobywcy zastąpił bardziej paternalistyczny wizerunek dobrego, opiekuńczego ojca, sprawującego opiekę nad Hiszpanami, niezdolnymi do życia w demokracji (Preston 2011a: 76,

849). Obydwa wizerunki – wodzowski i paternalistyczny – zostały zapożyczone z afrykańskich doświadczeń młodego oficera, którego kariera wojskowa nabrała rozpędu dzięki operacjom w Maroku. Od 1912 roku Franco spędził w północnoafrykańskich koloniach (z przerwami) ponad dziesięć lat, w czasie których walczył z berberyjskimi powstańcami o ambicjach wyzwolenczych, m.in. krwawo i bezwzględnie tłumiąc rifeńskie powstanie. Marokańscy, ich tożsamość, historia czy kultura nigdy nie wzbudziły specjalnego zainteresowania przyszłego *Caudillo*. W wywiadzie z Manuelem Aznarem Franco wypowiedział się o roli doświadczenia afrykańskiego w kształtowaniu swego życiowego *credo* w następujących słowach:

Moje lata spędzone w Afryce żyją we mnie z niewypowiedzianą siłą. Tam narodziła się możliwość wskrzeszenia wielkiej Hiszpanii. Tam narodził się ideał, który dziś nas wybawia. Bez Afryki ledwie mogę wyjaśnić to, kim jestem, nie potrafię też w pełni wyjaśnić postaw moich towarzyszy broni (Franco 1939: 314)²⁴.

Afrykański bagaż był obecny w całym życiu politycznym generała Franco i jego towarzyszy broni. W ocenie Paula Prestona Franco nie miał bowiem kłopotu z przeniesieniem swoich umiejętności zarządzania w afrykańskich koloniach do hiszpańskiej polityki wewnętrznej (Preston 2011a: 76). Sprawowanie władzy i administrowanie krajem nieodłącznie wiązało się z zastraszaniem tych, którymi rządził, zaś wojsko stało się instrumentem rządzenia. Transfer doświadczeń kolonialnych wiązał się również z przekonaniem o wyższości sprawujących władzę nad narodem, w szczególności zaś nad wrogiem dyktatury, czyli lewicą wszelkiej maści. Pod pewnymi względami nie był to trudny

²⁴ „Mis años en África viven en mí con indecible fuerza. Allí nació la posibilidad de rescate de la España grande. Allí se fundó el ideal que hoy nos redime. Sin África, yo apenas puedo explicarme a mí mismo, ni me explico cumplidamente a mis compañeros de armas”.

transfer, bowiem przedwojenna lewica sprzeciwiała się hiszpańskiej militarnej polityce kolonialnej, co prawicowa propaganda łączyła z tendencjami separatystycznymi (również aplikowanymi do polityki wewnętrznej) i zmierzaniem do anarchii i chaosu. Wewnętrzny wróg ideologiczny stał się wrogiem sprawy Hiszpanii, barbarzyński jak plemiona berberyjskie, którym siłą – poprzez terror i represje – należy narzucić żelazną dyscyplinę (Preston 2011a: 76). Paradoksem historii pozostanie przy tym fakt, że afrykańscy generałowie wykorzystali w wojnie domowej wojsko złożone z marokańskich najemników. Wspomniane wcześniej zastępowanie wizerunku wielkiego wodza bardziej łagodnym obrazem dobrego ojca wiązało się z koniecznością nieustającej edukacji niedojrzałych obywateli, który winni byli swemu przywódcy posłuszeństwo i dozągonną wdzięczność (za pokój czy za dyplomatyczne i gospodarcze sukcesy widoczne od lat 50.). W ten sposób dopełniał się obraz dyktatora, który wraz z innymi przywódcami rebelii z 1936 roku swoje szlify w sprawowaniu władzy nad narodem zdobywał w afrykańskich koloniach.

Warto się bliżej przyjrzeć wyłanianiu się wątku rasowego w prawicowej propagandzie poprzedzającej wybuch wojny domowej w 1936 roku. Na początek przytoczę znamienne zdanie innego „afrykańskiego” generała José Sanjurjo, noszącego tytuł markiza Rifu, przyznany mu przez króla Alfonsa XIII w uznaniu załóg za udział w tłumieniu powstania w Maroku. Pod koniec 1931 roku doszło do poważnych zamieszek w miejscowości Castilblanco, w prowincji Badajoz, w wyniku których – na skutek eskalacji napięć społecznych – mieszkańcy zabili czterech przedstawicieli *Guardia Civil*. W komentarzu do tych wydarzeń markiz Rifu powiedział, nawiązując do marokańskiego powstania z lat 20.: „W zakątku prowincji Badajoz mamy ognisko rifeńskie”²⁵ (cyt. za: Espinosa 2007: 33). W latach 30. poglądy ideologów, takich jak Juan Tusquets, Francisco de Luis, Enrique Herrera Oria, Onésimo Redondo, Emilio Mola i Julián Mauricio Carlavilla, doprowadziły do uzasadnienia – m.in. właśnie za pomocą

²⁵ „En un rincón de la provincia de Badajoz hay un foco rifeño”.

wyłaniającego się z wypowiedzi generała Sanjurjo argumentu historyczno-rasowego – konieczności eksterminacji lewicy, stojącej za spiskiem żydomasonerii. Od końca lat 20. dostępne było hiszpańskie tłumaczenie książki *Protokoły mędrców Syjonu*²⁶, opisującej plany osiągnięcia przez Żydów panowania nad światem. W rozumieniu prawicy hiszpańska republika miała być jednym z etapów w realizowaniu tego globalnego planu. Jednocześnie zaczęto przypisywać proletariatowi orientalne cechy Żydów i Arabów, otwarcie uznawanych za rasy gorsze (Preston 2011b: 82). Taka orientalizująca praktyka widoczna jest na przykład w publicystyce Onésima Redonda z Valladolid, mającego niemałe zasługi w propagowaniu *Protokołów* w Hiszpanii. W 1932 roku wydał on tę książkę na łamach tygodnika „Libertad”, będącego organem faszyzującej organizacji JONS (Junty Ofensywy Narodowo-Syndykalistycznej). W tym samym roku Redondo opublikował artykuł o znamienym tytule *El regreso de la barbarie* (Powrót barbarzyństwa), w którym przekonuje, że Hiszpania, podobnie jak Polska, Grecja, Armenia, Syria i swego czasu Węgry, jest strefą graniczną między Cywilizacją a barbarzyństwem, zagrażającym Kulturze (Redondo 1932: 59; pisownia wielką literą zgodnie z logiką artykułu Redonda). Hiszpania jest strefą tarcia („una zona de frotamiento”) między pierwiastkiem cywilizacyjnym (aryjskim) a afrykańskim (semickim). Pozbycie się Arabów i Żydów w XV wieku – do tego historycznego nawiązania przyjdzie mi za chwilę wrócić – było próbą stawienia oporu „afrykanizacji” Półwyspu Iberyjskiego. Ale czy Hiszpania jest wolna od afrykańskiego niebezpieczeństwa? – pyta Redondo. W odpowiedzi czytamy, że nowym wcieleniem afrykańskiego barbarzyństwa jest marksizm. Zagrożenie widoczne jest w szczególności na południu Hiszpanii (przypominajmy, że cytowane powyżej słowa generała Sanjurjo również

²⁶ Álvarez Chillida (2002: 496–498) dociera do 14 wydań *Los protocolos de los sabios de Sión* w Hiszpanii w latach 30. XX wieku, do których należy dodać europejskie wydania książki w języku hiszpańskim. Po Francji Hiszpania była europejskim krajem, w którym najczęściej wydawano ten przedwojenny podręcznik antysemityzmu (Rozenberg 2010: 108).

dotyczyły południowej prowincji), gdzie w żyłach mieszkańców płynie ciągle krew Maurów (Redondo 1932: 59)²⁷.

Paralelę między marksizmem a plemionami północnoafrykańskimi snuje również z więzienia mityczna postać frankizmu José Antonio Primo de Rivera, interpretując całą historię Hiszpanii jako walkę między Godami (uosabiającymi wartości monarchistyczne, religijne, arystokratyczne i militarne) i Berberami, reprezentowanymi przez wiejski proletariat (Primo de Rivera 1996: 160–166)²⁸. W innym tekście, tym razem urodzonego na Kubie kolejnego „afrykańskiego” generała Emilia Moli, znajdziemy nawiązanie do wygnania Żydów dekretem Królów Katolickich z 1492 roku, będącego – w ocenie autora – realizacją woli ludu. Wydarzenie to w rozumieniu Moli wyjaśnia nienawiść Żydów do Hiszpanii, dodatkowo podsycaną przez czynnik religijny, bowiem Żydzi w katolicyzmie upatrują przyczynę diaspory (Mola Vidal 1932: 106). Wątek rasowy był więc jedną z odmian wewnętrznej walki ideologicznej w Hiszpanii. Podpierał się on odwołaniami do historii, które miały za zadanie wzmocnić i uprawomocnić retorykę podziału na prawdziwą Hiszpanię i „anty-Hiszpanię”, skażoną nieczystą krwią, sfrancuziałą (w jej liberalnym odłamie, zob. Mleczak 2016: 91) lub, w jej odłamie marksistowskim, działającą z rozkazów radzieckiej Moskwy, za którą stał globalny spisek żydowski.

Na początku 1940 roku brytyjski konsul w Madrycie informował w swoim komunikacie, że Falanga spełniała w Hiszpanii niemal identyczną rolę do tej, którą pełniła europejska administracja w afrykańskich koloniach (Richards 1999: 26). Dla generała Franco wygrana wojna domowa nie oznaczała bowiem pojednania, lecz kontynuację polityki eksterminacji poprzez terror i represje. „Anty-Hiszpanię” należało zniszczyć lub nawrócić. W przemowie *Caudilla* z 19 maja 1939 roku czytamy: „Nie łudźmy się – ducha judaizmu, który doprowadził do sprzymierzenia wielkiego

²⁷ „Vedle florecer con toda su lozanía de primitivismo en las provincias del Sur, donde la sangre mora perdura en el subsuelo de la raza”.

²⁸ Trzeba jednak zauważyć, że José Antonio Primo de Rivera, w przeciwieństwie do większości hiszpańskiej prawicy tamtego okresu, nie przejawiał poglądów antysemickich (Preston 2011b: 87).

kapitału z marksizmem, stojącego za antyhiszpańską rewolucją, nie da się wykorzenić w jeden dzień, gdyż jest on nadal obecny w wielu świadomościach”²⁹ (Franco 1939: 102). Społeczeństwo należało „oczyszczyć” („depurar”) z elementów zdegenerowanych i „niehiszpańskich” (tj. liberalnych, lewicowych, proletariackich, komunistycznych; Richards 1999: 24–70).

Współcześnie badania nad represjami frankistowskimi w stosunku do republikańskiej części społeczeństwa obrosły już w bogatą bibliografię i koncentrują się raczej na poszczególnych regionach (np. Mir Curcó 2000; Rodríguez Guerra 2019: 495–518; Álvarez Berastegi 2019: 477–494). Oprócz przemocy fizycznej stosowanej w więzieniach, obozach koncentracyjnych czy obozach pracy zwraca się w nich uwagę na eksploatację ekonomiczną oraz na przemoc psychologiczną. Niektórzy historycy uciekają się do porównania polityki prowadzonej przez frankistowską Hiszpanię wobec republikańców do stosunku nazistów do Żydów, używając również pojęcia Holokaustu (Graham 2002: 123–124; Preston 2011b). Amerykański historyk Stanley Payne z kolei, komentując rzeczywistą, reakcyjną politykę frankistowskiej Hiszpanii, zauważa jej wyjątkowy charakter na tle współczesnej historii Starego Kontynentu i twierdzi, że *cruzada*³⁰ to „najbliższy chrześcijański ekwiwalent muzułmańskiego neotradycjonalistycznego odrodzenia na Bliskim Wschodzie” (cyt. za: Mleczak 2016: 89).

Warto również na chwilę zatrzymać się przy retoryce pro-frankistowskiej propagandy, rozwijanej od początku wojny domowej oraz podczas trwającej niespełna cztery dekady dyktatury. W odniesieniach do lewicowych wrogów Hiszpanii pojawiają się

²⁹ „No nos hagamos ilusiones: el espíritu judaico que permitía la alianza del gran capital con el marxismo, que sabe tanto de pactos con la revolución antiespañola, no se extirpa en un día, y aletea en el fondo de muchas conciencias”.

³⁰ Pojęcie *cruzada* (wyprawa krzyżowa) było używane przez frankistowską propagandę w odniesieniu zarówno do wojny domowej, jak i powojennych represji skierowanych przeciwko sympatykom republiki. Według tej retoryki siły frankistowskie występowały w obronie religii katolickiej, stanowiącej esencję hiszpańskości, przeciwko ateistycznym siłom „antyhiszpańskim”.

sformułowania typu: „brudna” „obrzydliwa”, „zdegenerowana i śmierdząca kanalia”, „dziwki i kryminaliści”, „szumowiny” (Richards 1999: 51), ludzie, którzy „nie zasługują na miano Hiszpanów” (zob. Sawicki 1985: 73), ulegający „najgorszym instynktom zwierząt, pozbawionych rozumu” (Abellán 1984: 163). Psychopatologiczny język propagandy, sprowadzający pokonanych do kategorii podludzi, nie da się w żaden sposób pogodzić z promowanym jednocześnie obrazem dyktatora jako wspaniałomyślnego patrioty i ojca narodu. Myślę, że zrozumienie logiki tego rozdźwięku staje się nieco łatwiejsze, jeśli wziąć pod uwagę kolonialne doświadczenia „afrykańskich” generałów. Poddani – podobnie jak dzikie, niecywilizowane plemiona berberyjskie – są ludźmi gorszej kategorii, którym reżim oferuje szansę powrotu na łono ojczyzny. Stąd w kulturze propagandowej częsty motyw nawrócenia republikanina („rojo arrepentido”, Sawicki 1985: 341), widoczny na przykład w powieści o znaczącym tytule *Raza*, którą Franco opublikował pod pseudonimem Jaime de Andrade w 1942 roku. Znamienny jest również fakt, że państwo oferowało swym więźniom politycznym możliwość odkupienia win poprzez pracę, w obozach pracy, zaś jedną z dróg do nawrócenia było wielokrotne odśpiewywanie hymnu Falangi *Cara al sol* (Palacios 2004).

Jak widać, przedwojenny wątek rasowy i jego rozwinięcie we frankistowskiej Hiszpanii sprawia, że hiszpański dyskurs tożsamościowy nabiera charakteru przemocowego, ujawniając jednocześnie swoje związki z imperialną i kolonialną Hiszpanią Złotych Wieków. Odwołanie do okresu podbojów w sposób bezpośredni uwidacznia nam czołówka filmu *Raza*, nakręconego na podstawie wyżej wspomnianej powieści autorstwa generała Franco, w której widzimy sceny konkwisty z udziałem ucywilizowanych Hiszpanów i nagich autochtonów. Jednak śmiało można powiedzieć, że pewien rodzaj przemocowości w refleksji nad hiszpańskością obecny była na Półwyspie od dawna, również u autorów o liberalnym rodowodzie. „Wszyscy jesteśmy zgodni co do tego, że Hiszpania ma się źle pod względem społecznym, politycznym i gospodarczym. Poza Turcją nie ma chyba w Europie kraju, który miałby się gorzej. Jeśli chodzi o bycie w złym stanie, jesteśmy potęgą pierwszej klasy” – pisał Juan Valera w 1876 roku

(Valera 2003)³¹. Od XIX wieku refleksję historiograficzną i filozoficzną Hiszpanii kształtowało przekonanie, że historia tego kraju była anomalią i serią porażek, które napełniały bólem – a czasem wręcz wstydem – całe pokolenia intelektualistów³² (Juliá 1997). Anomalia ta była rozumiana jako podążanie inną ścieżką ewolucji niż reszta Europy. Przyczyn dekadencji gospodarczej, politycznej i intelektualnej upatrywano najczęściej w przeszłości, czasem wiążąc ją z panowaniem obcych dynastii (Habsburgów i Burbonów), a czasem z czynnikami wewnętrznymi, takimi jak działalność Świętej Inkwizycji (Juliá 1997: 6–16).

To przeświadczenie o inności historii Hiszpanii coraz bardziej ewoluowało w kierunku przekonania o jej gorszości, która z czasem kolonizowała coraz większe obszary hiszpańskiej tożsamości. Istotne przesunięcie dokonało się wraz z regeneracjonistami, zgrupowanymi wokół Wolnej Wszechnicy Nauczania (*Institución Libre de Enseñanza*)³³ i wspomnianym już w innym kontekście Pokoleniem 98. Zrodziła się wówczas myśl, iż winę za dekadencję ponoszą sami Hiszpanie, którzy nie są gotowi do demokracji i nie potrafią samodzielnie myśleć. Podążając tym tokiem myślenia, znajdziemy u niektórych intelektualistów początku XX wieku sugestię, że Hiszpanie, jako rasa atawistycznie niedojrzała i rachityczna („raza canija”, zob. Juliá 1997: 16–26), powinni oddać władzę w ręce autorytarnych rządów, które wydobędą kraj z wszechogarniającego marazmu (Baroja 1902: 1). Dekadencja rasy wyrażana bywa za pomocą obrazów nawiązujących do biologicznych stanów patologicznych, zachodzących od wewnątrz społecznej tkanki. W 1901 roku Baroja pisze na przykład, że Hiszpania jawi mu się jako „blade, pozbawione krwi ciało, twarz bez wyrazu,

³¹ „Todos convienen en que España, social, política y económicamente considerada, está bastante mal. Salvo Turquía, quizá no haya en Europa otro pueblo que en esto nos gane. En punto a estar mal, somos potencia de primer orden”.

³² Wspomniane już Pokolenie 98 bywa nazywane „Pokoleniem klęski” (*Generación del desastre*), a o Miguelu de Unamuno na przykład przyjęło się mówić, że zabił go „ból Hiszpanii”.

³³ Wszechnica istniała w latach 1876–1936 i promowała laicki model kształcenia (Baczyńska 2014: 322).

która nie wskazuje na ból, niepokój ani na nic, lecz oznacza, że coś w środku zgniło” (cyt. za: Sotelo Vázquez 1990: 871)³⁴. W formułowanych wówczas programach naprawy społeczeństwa wątek rasy zdegenerowanej pojawia się niejednokrotnie w odniesieniu do robotników rolnych i emigrantów z południa Półwyspu, o których pisano, że są „Afrykańczykami” (Richards 1999: 50). W literaturze początku XX wieku złowieszczo pobrzmiewa również motyw „rasy Kainowej”, skazanej na bratobójcze konflikty. Dostrzec go można na przykład w tomiku wierszy *Campos de Castilla* Antonia Machado, wydanym po raz pierwszy w 1912 roku, czy w twórczości Unamuna (Clavería 1953: 93–122).

Niepokojący wydaje się też wątek, który można określić mianem wywłaszczania z historii. I tak, w 1900 roku Joaquín Costa przekonywał, że Hiszpanie winni rozpocząć swą historię od początku: „[...] aby nasza ojczyzna mogła się odkupić i ponownie wejść do historii i do cywilizacji, potrzebna jest rewolucja [...]” (Costa 1996: 79)³⁵. Ta głęboka przemiana winna się dokonać według modelu europejskiego, w Europie bowiem upragniona zmiana nastąpiła ponad pół wieku wcześniej. Kontynuatorem takiego sposobu myślenia stał się Ortega y Gasset, który stworzył szczególną wizję przeszłości Hiszpanii, opartą na przekonaniu, że cała jej nowożytna historia jest historią dekadencji, będącą wręcz synonimem Hiszpanii. Ortega postrzegał losy swego kraju jak historię winy, błędu i bólu:

[...] jesteśmy rasą, która straciła świadomość swej historycznej ciągłości, rasą somnambuliczną i nieautentyczną, któ-

³⁴ „A mí España se me figura ya como un cuerpo blanco, exangüe, una cara sin expresión que no indica dolor, ni angustia, ni nada, pero que indica que algo se ha podrido dentro”.

³⁵ „[...] para que esta [la patria] se redima y resurja a la vida de la civilización y de la historia, necesita una revolución, o lo que es igual, tiene que mudar de piel, romper los moldes viejos que Europa rompió hace ya más de medio siglo; sufrir una transformación honda y radical de todo su modo de ser, político, social y administrativo, acomodar el tipo de su organización a su estado de atraso económico e intelectual y tomarlo nada más como punto de partida, con la mira puesta en el ideal, el tipo europeo”.

ra idzie do przodu, nie wiedząc, skąd pochodzi ani dokąd zmierza, rasą fantomową, rasą smutną, rasą melancholijną i wyalienowaną. [...] Pewne jest jedynie to, że sami ponosimy winę za ten stan rzeczy (Ortega y Gasset 1908: 3)³⁶.

W ten sposób Ortega, a wcześniej Costa, dokonują anihilacji przeszłości Hiszpanii, skazując na niebyt przeszłe i teraźniejsze pokolenia swych rodaków. Prawdziwą historię należało dopiero napisać, zaczynając od zera. Wygląda na to, że najzarliwsiymi orędownikami hiszpańskiej czarnej legendy byli sami hiszpańscy intelektualiści, którzy wydają się przekonani – nawiązując do znanego w Hiszpanii powiedzenia – że „Afryka zaczyna się w Pirenejach”³⁷. Nie pozostaje to bez wpływu na fakt, że historiografia Hiszpanii konstruuje się bardzo często w opozycji do czegoś, a jednocześnie uzurpuje sobie prawo do refleksji nad esencją hiszpańskości. Najlepszym przykładem tej tendencji, polegającej na wyizolowaniu obcości na podstawie argumentów historycznych (Vilarós 2008), jest dziewiętnastowieczna *Historia de los heterodoxos españoles* Menéndeza Pelayo (1880–1882). Sądzę, że nie można zrozumieć frankizmu jako „siły kolonizującej” („fuerza colonizadora”; Richards 1999: 50), nie biorąc pod uwagę tej rozległej intelektualnej genealogii, sięgającej zarówno do myśli konserwatywnej, jak i liberalnej. Frankizm wysublimował, zintensyfikował i ukierunkował obecny przynajmniej od końca XIX wieku niepokój intelektualistów, dotyczący kondycji i czystości hiszpańskiej rasy, postrzeganej w relacji z Europą i Afryką.

³⁶ „[...] somos una raza que ha perdido la conciencia de su continuidad histórica, raza sonámbula y espuria, que anda delante de sí sin saber de dónde viene ni adónde va, raza fantasma, raza triste, raza melancólica y enajenada, raza doliente [...]. Lo único cierto que hay en todo esto es que nosotros tenemos la culpa de que no sea de otra manera”.

³⁷ Zdanie „África empieza en los Pirineos” przypisywane jest Aleksandrowi Dumas (Colmeiro 2003: 64). O jego popularności i negatywnym wydźwięku w Hiszpanii może świadczyć artykuł Miguela de Unamuno pt. *Sobre la independencia patria* (1908), w którym hiszpański autor próbuje dokonać przewrotnej reinterpretacji tego sformułowania.

Powojenna historiografia przyniosła kontynuację retoryki porażki i anomalii, wzmocnioną odniesieniami do wojny domowej i międzynarodowej izolacji, w jakiej znalazła się Hiszpania po 1939 roku. Przedmiotem polemiki między Américo Castro y Sánchezem Albornozem – jednej z większych dysput historycznych XX wieku – była hiszpańska tożsamość, zaś jej szczególny, konfliktowy charakter miał, w rozumieniu Castra, religijne podłoże i ujawnił się już w średniowieczu. Przekonani o szczególnej ścieżce ewolucji Hiszpanów historycy i socjologowie jak mantrę powtarzali opinię, że w XIX wieku ich kraj nie mógł się poszczycić aktywnością klasy średniej, skuteczną rewolucją industrialną ani dojrzałą klasą polityczną. Hiszpanie byli społeczeństwem archaicznym, niezdolnym do demokracji, zaś frankizm jawił się z tej perspektywy jako logiczna konsekwencja hiszpańskiej anomalii (Juliá 1997: 46–56). Widać tu wyraźnie, że paradygmat historii jako porażki, *de facto* odcinający Hiszpanów od ich własnej przeszłości i nieustannie konfrontujący ich z własną gorszością, konstruuje się jako funkcja europejskiej nowoczesności, rozumianej jako wyższość zachodniej cywilizacji, opartej na industrializacji, postępie i dojrzałej klasie średniej, racjonalnie sterującej swym losem w kierunku kapitalizmu i liberalnych demokracji.

Kiedy w 1977 roku, dwa lata po śmierci dyktatora, Hiszpania rozpoczęła oficjalne starania o wejście do Unii Europejskiej, historiografia hiszpańska rozpoczęła nowy etap – powrotu na łono Europy. Historycy i socjologowie uwijali się jak w ukropie, aby wypracować nowy obraz Hiszpanii, który stanąłby na wysokości traktatu akcesyjnego podpisanego w 1986 roku. Badania prowadzone z nowej, bardziej „europejskiej” perspektywy pokazały na przykład, że proces industrializacji rozpoczął się w Hiszpanii, podobnie jak we Francji czy w Anglii, w XIX wieku, zaś rolnictwo w trzech pierwszych dekadach XX wieku uległo przemianom typowym dla społeczeństw zachodnioeuropejskich, nawet pod pewnymi względami wyprzedając niektóre z nich (zob. Bernecker, Brinkmann 2004: 89–90). Proces zmiany obrazu Hiszpanii nabrał takiego rozpędu, że historycy i socjologowie już nie zadawali pytań o przyczyny klęski swego kraju, typowych dla niedawno obowiążującego modelu historiograficznego, lecz zastanawiali się nad

powodami jego sukcesu. Fakt ten pozwala mówić o „autentycznej zmianie paradygmatu w hiszpańskiej historiografii” (Bernecker, Brinkmann 2004: 89)³⁸. Ta galopująca europeizacja wymuszała jednocześnie na kulturze Hiszpanii okresu transformacji wypchnięcie z pamięci tych jej fragmentów, które nie mieściły się w nowym, oczyszczonym paradygmacie, generując w ten sposób dwa rodzaje obiegu: oficjalny, otwarcie kosmopolityczny, w którym lokalność ulega świadomemu zatarciu, i nieoficjalny, cieszący się mniejszym uznaniem szerokiej publiczności, również tej europejskiej, który eksponuje pozostałości niechcianej i zaprzeczanej historii (Vilarós 2008). Do pierwszego obiegu zaliczyć należy, na przykład, *Corazón tan blanco* (1992) Javiera Marías i *Un invierno en Lisboa* (1987) Antonia Muñoz Moliny czy twórczość projektanta Javier Mariscal, autora *Cobi*, maskotki Igrzysk Olimpijskich z Barcelony w 1992 roku oraz film *Volver a empezar* (1982) José Luisa Garci, ukoronowany Oscarem za najlepszą produkcję nieanglojęzyczną. W drugim obiegu znajdziemy komiksy Carlosa Giméneza, w szczególności *Paracuellos* (1977) czy trylogię reżysera Manuela Gutiérreza Aragóna (*Camada negra*, 1977; *Sonámbulos*, 1978; *El corazón del bosque*, 1979) oraz powieści takie, jak *Un día volveré* (1982) Juana Marsé czy *El pianista* (1985) Manuela Vázquez Montalbána. Warto przy tym zauważyć, że omawiana zmiana paradygmatu jest w jakimś sensie pozorna, bowiem – skoro europejskość wymaga przemilczeń dotyczących tego, co swoje – „anomalie” została jedynie stłumiona, nie zaś dyskursywnie rozpoznana i świadomie uznana za nieobowiązującą. Inny wniosek, jaki się nasuwa, dotyczy słabo obecnej perspektywy postkolonialnej, a szczególnie jej zastosowań do literatury rodzimej, tj. zjawiska, o którym już wspominałam. Sądzę że ten nagły zwrot w pojmowaniu historii Hiszpanii wyjaśnia niechęć akademii do rozbrajania kultury w celu ukazania jej kolonialnych implikacji. Kiedy Edward Said wydawał *Orientalism*, Hiszpania konstruowała swoją europejską, cywilizowaną twarz i – jakkolwiek by to nie było paradoksalne, skoro kolonializm to przecież głównie europejski balast

³⁸ „[...] un auténtico cambio de paradigma en la historiografía española”.

– postkolonialne lektury nie były zgodne z nowo obowiązującym paradygmatem historiograficznym.

Podsumowując – gdyby przyjąć formułę Sławomira Mrożka, że Polska leży na wschód od zachodu i na zachód od wschodu (zob. Janion 2007: 11; 213–256), to Hiszpanię należałoby umiejscowić na południe od zachodu. Kraj Cervantesa, podobnie jak Polska, uwięziony został w swoistej logice uciekania i doganiania³⁹: dla hiszpańskiej tożsamości zagrożenie gorszością kryje się na południu; można się przed nim schronić, uciekając w stronę zachodniej, chrześcijańskiej cywilizacji lub wyizolowując cechy swoiste (*casticismo*). O sile zagrożenia świadczy najdobitniej romantyczne imaginarium europejskie, w którym Hiszpania kojarzona jest z Afryką i Orientem (Colmeiro 2003: 62–69)⁴⁰. Taki tożsamościowy konglomerat otwiera przestrzeń, w której ujawnia się skłonność do autokolonizacji, rozumianej jako produkowanie własnej gorszości.

W różnych odcinkach swej historii Hiszpania orientalizuje i jest orientalizowana. Frankizm aktywuje obydwa te historyczne potencjały jednocześnie. Dyktatura stworzyła specyficzną sytuację kolonialną, w której władza zarządza społeczeństwem, stosując strategie orientalizujące – typowe dla klasycznego kolonializmu z hegemonem zewnętrznym – oraz uruchamiając wewnętrzne, historycznie

³⁹ O logice doganiania Europy i uciekania ze Wschodu pisze Jan Sowa w odniesieniu do tożsamości Polaków (2011: 18). Wątek ten rozwinę w mojej analizie *Niskich Łąk* Siemiona w rozdziale poświęconym kapitalizmowi. O tym, że logika uwięzienia między Wschodem a Zachodem nie straciła w Polsce na aktualności u progu trzeciej dekady XXI wieku, świadczy hasło towarzyszące antyrządowym manifestacjom z października 2021 roku: „Chcecie iść na Wschód, to idźcie. My zostajemy w Europie!”.

⁴⁰ Colmeiro przypomina, że szwajcarski historyk literatury Jean Sionmonde de Sismondi uznawał literaturę hiszpańską za mniej wartościową od francuskiej czy włoskiej, przypisując jej cechy zmysłowości i kobiecości, typowe dla kultury egzotycznej i orientalnej. Autorzy tacy jak Alfred de Vigny, Victor Hugo i Stendhal chętnie powtarzali opinie o związkach kultury hiszpańskiej z Afryką i Orientem. W tych praktykach Colmeiro dostrzega jeden z przejawów orientalizacji Hiszpanii w znaczeniu, w jakim tego pojęcia używa Said (Colmeiro 2003: 64–65).

zdeteminowane, mechanizmy inferioryzacji. Społeczeństwo nie zostało bowiem „porwane” przez grupę reakcyjnych generałów; wspomniane mechanizmy inferioryzacji mogły zadziałać dzięki społecznemu zapleczu, na jakim opierała się dyktatura (Richards 1999: 17–20), zwanemu „frankizmem socjologicznym” („franquismo sociológico”; Tezanos 1978: 47–99). Biorąc pod uwagę powyższe argumenty, sądzę, że w ramach komparatystycznego eksperymentu do hiszpańskiej kultury można zastosować perspektywę postzależnościową wypracowaną przez polskich badaczy na bazie instrumentarium postkolonialnego. Pozwala ona spiąć jedną klamrą cytowane na początku tego rozdziału fragmenty *El hereje* Delibesa i *Gnoju* Kuczoka, pokazujące – parafrazując wyrażenie Marii Janion – jak sami stajemy się i jesteśmy sobie cudzy (Janion 2007: 5–46).

Współczesne hiszpańskie badania śladów frankizmu w kulturze po 1975 roku nie dysponują wspólnym metodologicznym parasolem, porównywalnym do polskich badań nad postzależnością, dlatego też kategoria ta wydaje się potencjalnie atrakcyjna w konfrontacji z nowym korpusem tekstów. Przykładem metodologicznego eklektyzmu w badaniach pozostałości po dyktaturze mogą być monumentalne monografie *Las huellas del franquismo: pasado y presente* (Cuadrado Bolaños 2019) i *La alargada sombra del franquismo. Naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura* (Esteban, Etura, Tomasoni 2019), obejmujące takie obszary, jak pamięć, struktury instytucjonalne, wymiar sprawiedliwości, język prasy, życie kulturalne, polityczne i gospodarcze. Co znamienne, lwia część tekstów opublikowanych w przywołanych tu książkach z 2019 roku dotyczy badań historycznych na temat samej dyktatury, pomimo że w ich tytułach znajdziemy wyraźną aluzję do śladów frankizmu. Jak widać, dla współczesnego hiszpańskiego czytelnika frankizm pozostaje obszarem nie do końca zbadanym i nieustająco intrygującym.

Interesujące rozpoznania dotyczące pozostałości po dyktaturze znajdziemy w tekstach powstających na krótko po śmierci generała Franco. Kategorie takie, jak „duch totalitarny” („espíritu totalitario”; Marías 1977: 43, 89–92), „kultura graniczna” („cultura de frontera”; Abellán 1987: 43–55) czy „schizofreniczne tendencje w kulturze” („schizophrenic tendencies in contemporary Spanish

culture”; Graham, Sánchez 1995: 406–418) dostarczają cennych diagnoz dotyczących śladów opresywnej przeszłości i pojawiają się w toku moich analiz. W poszczególnych swych fragmentach przecinają się one – mimo że nie korzystają z postkolonialnego bagażu – z polskimi studiami nad postzależnością i mogą się okazać inspirujące dla polskich badaczy. Ważną ścieżką dostępu do postzależnościowej tkanki kultury hiszpańskiej stanowią też bardzo rozległe i różnorodne badania dotyczące *Transición*, wśród których na szczególną uwagę zasługują prace z kręgu studiów kulturowych. Ton zdaje się tu wyznaczać opublikowana w 1998 roku monografia *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española* Teresy Vilarós, w której autorka poddaje psychoanalitycznej analizie liczne teksty kultury, powstałe na przestrzeni dwóch dekad, w latach 1973–1993. Według Vilarós noszą one znamiona kultury posttraumatycznej⁴¹. Po latach uzależnienia od dyktatora „ciało społeczne” zostaje pozbawione jego obecności i doświadcza narkotycznego głodu. Pomimo prób wyparcia urazu podejmowanych przez oficjalną kulturę, przemilczana przeszłość przebija przez pęknięcia w narracjach analizowanego okresu, na wskroś określając sytuację podmiotu i nie poddając się symbolizacji (Vilarós 2008). Nie trudno dostrzec, że w tej interpretacji frankizm rozumiany jest jak Lacanowskie „Realne”, którego nie można wyrazić za pomocą słów w języku. Zbliżone podejście znajdziemy u Cristiny Moreiras-Menor, która swoje rozważania nad kulturą „zranioną” rozpoczyna od cytatu dotyczącego etapów, przez jakie przechodzi organizm poddany działaniu narkotyków. Przeszłość jest „otwartą raną” („herida abierta”)⁴², determinującą działania „podmiotu rozdartego” („sujeto desgarrado”), zbyt szybko skonfrontowanego z doświadczeniem globalnej ponowoczesności (Moreiras-Menor 2002: 15–26). W przywołanych tu ba-

⁴¹ O definicjach kategorii kultury posttraumatycznej oraz o próbach jej zastosowania na polskim gruncie pisze Anna Mach (2011: 217–237).

⁴² Znamienny wydaje mi się fakt, że Walter Mignolo – wspomniany powyżej autor związany z teorią dekolonialną – mówi o śladzie kolonializmu jako o „ranie kolonialnej” (2020: 27).

daniach (zob. też Graham, Sánchez 1995: 406–418; Labanyi 2003: 65–82) traktuje się teksty kultury jako symptomy czegoś głębszego, niewypowiedzianego i niewypowiadalnego (zob. Peña Ardid 2019: 13). Co znamienne, badacze posługują się niejednokrotnie językiem psychosomatycznej patologii⁴³, w którym dostrzegam niepokojące echa przytaczanych powyżej rozważań na temat hiszpańskiej tożsamości z początku XX wieku, przywołujących obrazy biologicznej dekadencji. Choć więc badania te nie są pozbawione cennego postzależnościowego impulsu, do którego nie raz przyjdzie mi się odwołać, chciałabym, mówiąc o hiszpańskiej prozie potransformacyjnej, przenieść środek ciężkości z metaforyki patologii, jaką badania te operują, na język opisujący relacje władzy, opresję, kondycję gorszości i wysiłki emancypacyjne, zapożyczony z polskich studiów postzależnościowych.

5. Korpus

Kolejnym etapem poszukiwania śladów minionego uzależnienia będzie ukonstytuowanie komparatystycznego korpusu tekstów. Zadanie to niełatwe, szczególnie że poruszam się w ramach metody noszącej znamiona eksperymentu. Po pierwsze, jak już pisałam, będzie mnie interesować potransformacyjna hiszpańska i polska twórczość prozatorska. Przymiotnika „potransformacyjny” używam w znaczeniu umownym i nieprecyzyjnym, uciekając się do pewnego skrótu semantycznego. Nie chodzi mi bowiem o prozę powstającą po okresach transformacji, lecz w trakcie ich trwania, to jest – odpowiednio – po 1975 i 1989 roku. Postzależność z definicji jest kategorią opisującą zjawiska o długim trwaniu, dlatego teksty, które zamierzam poddać analizie, ukazały się w ciągu 20 lat od momentu rozpoczęcia procesów

⁴³ Do tego języka nawiązuje niedawno wydana polska książka, dotycząca pamięci wojny domowej i frankizmu, zatytułowana: *Strup. Hiszpania rozdrapuje rany* (Kobylarczyk 2019).

demokratyzacyjnych⁴⁴, choć większość z nich ujrzała światło dzienne w pierwszej dekadzie po przełomie.

Proponowany wybór tekstów ma charakter prowizoryczny w tym sensie, że jest on funkcją kilku niesymetrycznych bloków tematycznych, w ramach których realizuje się, w mojej ocenie, polska i hiszpańska postzależność. Są to przemoc i panoptyzm, kapitalizm oraz narracje kobiet. Bloki te postrzegam jak matematyczne różnorodne zbiory, które w pewnych obszarach na siebie zachodzą. Dla każdego z nich ustalą osobną postzależnościową metodologię, którą wyjaśniam na początku każdego z rozdziałów. Przyjmuję też zasadę, że w pierwszej kolejności omawiam teksty, w których temat wiodący w danym rozdziale wydaje się bardziej oczywisty i dominujący. Dzięki takiej strukturze treści w pierwszych analizach zamieszczonych w danym rozdziale formułuję pytania, jakie stawiam tekstom analizowanym w dalszych częściach wywodu.

Wykaz skrótów (w kolejności pojawiania się w tekście)⁴⁵:

AG – *Ardor guerrero*

OWT – *Ostatnia wizja topielca*

VA – *Visión del ahogado*

MH – *Mury Hebronu*

CZ – *Czytadło*

HP – *Homo Polonicus*

NŁ – *Niskie Łąki*

MP – *Morza południowe*

LMS – *Los mares del sur*

AA – *Amado amo*

ECDA – *El cuarto de atrás*

LOC – *La ópera cotidiana*

Aa – *Absolutna amnezja*

WPR – *Wojna polsko-ruska*

⁴⁴ W podsumowaniu rozległego studium hiszpańskiej kultury XX wieku, napisanego z perspektywy studiów kulturowych, Jo Labanyi pisze, że 20 lat po śmierci Franco trudno uniknąć sformułowania „Hiszpania postfrankistowska” („post-Franco Spain”; 1995: 396).

⁴⁵ Opisy bibliograficzne wydań wykorzystywanych do analiz znajdują się w *Bibliografii podmiotowej*.

Toda España era una cárcel.

Rodolfo Serrano, Daniel Serrano (2002)¹

*Cała Polska od Bałtyku do Tatr,
od Bugu po Odrę z Nysą Łużycką
to jeden wielki obóz i w tym obozie
jest kilkaset karcerów, to więzienia.*

Marek Nowakowski, *Raport o stanie wojennym* (1990: 29)



PANOPTYZM I PRZEMOC

1.

Od wzmianki Saida do panoptyzmu Foucaulta

W artykule *The problem of Textuality* Edwarda Saida, opublikowanym w 1978 roku, czyli w tym samym roku co przełomowy *Orientalizm*, przeczytać można nawiązanie do uderzającego podobieństwa między zjawiskiem orientalizmu i systemem więziennym opisanym przez Michela Foucaulta (Said 1978: 711)². Kapitalne znacze-

¹ „Cała Hiszpania była więzieniem”. Cytat ten jest tytułem książki Rodolfo Serrano i Daniela Serrano wydanej w 2002 roku (pełny tytuł: *Toda España era una cárcel: memoria de los presos del franquismo*).

² „The parallel between Foucault's carceral system and Orientalism is striking”.

nie tej zdawkowej wzmianki zostało wychwycone w książce Marii José Vegi *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial* (2003: 82). Uwaga Saida stanowi inspirację dla analiz z tego rozdziału, poświęconego przemocy w hiszpańskiej i polskiej prozie potransformacyjnej oglądanej z perspektywy postzależnościowej.

Hiszpańska i polska proza powstająca – odpowiednio – po 1975 i 1989 roku epatuje przemocą i nagromadzenie to – choć samo przedstawienie przemocy w kulturze trudno uznać za wyznacznik syndromu postzależnościowego – powinno zastanawiać. Jako przykład można przywołać przemocowy charakter relacji między kobietą i mężczyzną oraz ślady trwania represyjnego systemu policyjnego w czasach wolności (*Visión del ahogado* Juana José Millása, 1977; *La noche en casa* José María Guelbenzu, 1977), płonące stosy w *El hereje* (1998), cytowanej już powieści Delibesa, bezwzględny kapitalizm, prowadzący do drastycznego samobójstwa jednego z bohaterów *Amado amo* (1988) Rosy Montero czy wreszcie przemoc w świecie młodzieży, prowadzącą do zbiorowego zabójstwa w *Historias del Kronen* (1994) José Ángela Mañasa. Polska proza po 1989 roku obfituje w przykłady gwałtownej reakcji, szczególnie wobec ekspansji kapitalizmu (*Czwarte niebo* Mariusza Sieniewicza, 2003; *Zwał* Sławomira Shutego, 2004; *Nic* Dawida Bieńkowskiego, 2005), przemocy prywatnej, udomowionej (*Gnój* Wojciecha Kuczoka, 2003; *Absolutna amnezja* Izabeli Filipiak, 1995) czy takiej, która przenika wszelkie relacje międzyludzkie i wyraża się w języku nienawiści (*Wojna polsko-ruska* Doroty Masłowskiej, 2002). Podobnie jak w hiszpańskiej prozie powstającej po 1975 roku, w polskich powieściach potransformacyjnych mocno obecna jest przeszłość i przemoc towarzysząca wielkim zmianom historii. Dla przykładu przywołam *Beatus Ille* (1986) Antonia Muñoza Moliny i *El pianista* (1985) Manuela Vázquez Montalbána, dla których najbardziej oczywistym punktem odniesienia jest hiszpańska wojna domowa oraz *Bożą podszewkę* (1994) Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz, z doświadczeniami dwóch wojen światowych, wielką zagładą i przesiedleniem w tle.

W *Dzienniku pisanym później* (2010) Andrzej Stasiuk zapytuje: „Bo kimże byśmy byli bez Sybiru, Hitlerii, Komuny? Nikim. [...] Sybir, Hitleria, Komuna jak trzy umazane zaściardłą krwią

bóstwa w ogrodach edenu. Nasza wielkość, nasza wyjątkowość, nasza nieśmiertelność. Gdyby nie istniały, trzeba by je wymyślić” (Stasiuk 2017: 115–116). Komentując ten fragment, Hanna Gosk stwierdza, że dla tożsamości postzależnościowej przemoc pełni rolę konstytuującą (Gosk 2019: 138). Jak już wspominałam we *Wstępie*, w swej książce z 2019 roku wspomniana badaczka rozpatruje przemoc na dwa szeroko rozumiane sposoby: jako referencyjny komponent polskiego dyskursu postzależnościowego, nierozzerwalnie towarzyszący narracjom wielkiej zmiany oraz jako pewien tryb opowieści, tłumiący – niejednokrotnie za pomocą narzuconego, odklejonego od rzeczywistości dyskursu – treści zakazane, trudno obecne czy niemożliwe do wyrażenia za pomocą dostępnych języków. Nie tracąc z pola widzenia tych znaczeń, chciałabym spojrzeć na przemoc z punktu widzenia zasugerowanego przez Edwarda Saida i wydobytego przez hiszpańską badaczkę Marię José Vegę, tj. z perspektywy związku między systemem karceralnym, opisanym przez Michela Foucaulta w *Nadzorować i karać*, a praktykami orientalizującymi, rozumianymi jako produkowanie gorszości. Przemoc jest bowiem nierozzerwalnie wpisana w strategię panoptyczne i analizowane w tym rozdziale cztery powieści pokazują to najdobitniej. Refleksja nad przemocą prowadzona w kontekście panoptyzmu staje się namysłem nad podmiotem ambiwalentnym, który odreagowuje doświadczenie długotrwałego ucisku i upokorzenia, poszukując słabszych i gorszych od siebie (Gosk 2011: 86). W tym miejscu moje ujęcie przemocy spotyka się ze studiami nad postzależnością, stanowiąc jednocześnie propozycję włączenia kategorii panoptyzmu do polskiego dyskursu postzależnościowego.

Edwarda Saida szczególnie zainteresowały u Michela Foucaulta relacje władzy i wiedzy, czy też – najprościej rzecz ujmując – sposób, w jaki władza wytwarza prawdę. Dyskursywne rozumienie prawdy ma dla Saida i jego orientalizmu znaczenie kapitalne, bowiem – przypomnijmy – wykazuje on, że kultura państw kolonialnych stanowi ważne ogniwo w procesie kolonizowania, m.in. dlatego, że generuje sprzyjający podbojowi obraz skolonizowanego, w żaden sposób nieodpowiadający rzeczywistości Orientu. Genetyczny związek władzy i wiedzy widoczny jest w *Nadzorować i karać*,

książce interesującej mnie z perspektywy przemocy. Opisany przez Foucaulta proces narodzin więzienia ma w zamyśle autora charakteryzować nowoczesny system zarządzania ludźmi, oparty na uewnętrznionej przez jednostkę normie i dyscyplinie. Francuskiego filozofa zajmuje ten moment metamorfozy systemu dyscyplinowania i karania, w którym rezygnuje się z publicznego wymierzania kary za pomocą niekiedy bardzo wyrafinowanych tortur (jak w przypadku publicznej egzekucji Roberta-François Damiensa, której opis znajdujemy na początku książki Foucaulta) na rzecz „ujarzmiania” jednostek wepchniętych w rozległe i wszechobecne relacje władzy i wiedzy, wychodzące daleko poza system penitencjarny: „Skoro nie chodzi już o ciało, chodzi zatem o duszę. Po egzekucji, która wyładowuje się na ciele, kolej na karę, która głęboko zapadnie w serce, myśl, dosięgnie woli, przekonań” (Foucault 1998: 19). Ciało wprawdzie przestaje być dla aparatu dyscyplinującego celem samym w sobie, ale wraz z narodzinami precyzyjnej wiedzy na jego temat staje się podatnym przedmiotem tresury i korygowania w celu produkowania posłuszeństwa i wydajności:

Oto chwila narodzin *anatomii politycznej*, będącej zarazem swoistą *mechaniką władzy*: określa ona, w jaki sposób można wpływać na ciała innych – nie tylko żeby wykonywały to, czego się od nich chce, ale żeby działały tak, jak się chce, przy pomocy z góry określonych technik, z określoną szybkością i wydajnością. Dyscyplina wytwarza ciała podporządkowane i wyćwiczone, ciała podatne (Foucault 1998: 133).

Nowa strategia karania, towarzysząca narodzinom „anatomii politycznej”, wyłania się jako owoc reformatorskich, racjonalistycznych dążeń Oświecenia. Według tej z pozoru bardziej humanitarnej logiki karze się *lepiej*, ponieważ władzę karania wprowadza się głęboko w ciało społeczne (Foucault 1998: 80). W miejscu jednostki naruszającej prawo pojawia się przestępca ze swą przestępczą biografią, którego wykroczenie rozumiane jest jako atak wymierzony w całe społeczeństwo. „Przestępca” i „przestępczość” to dyskursywne wytwory aparatu penitencjarnego (Foucault 1998: 247–248), które dają dostęp już nie tylko do jednostkowego czynu

gwałciela prawa, lecz do całego jego życia w celu poznania i sprostowania biografii naznaczonej piętnem anomalii.

System dyscyplinowania społeczeństwa przeniknął nie tylko więzienia czy wojskowe koszary, ale również szpitale, klasztory, fabryki i szkoły, i – poprzez te instytucje – całe życie społeczne. Aby zobrazować współczesny sposób nadzorowania społeczeństwa, Foucault odwołuje się do schematu panoptycznego, zainspirowanego „Panoptikonem” Jeremiego Bentham’a. Architektura obiektu wyobrażonego przez angielskiego prawnika i filozofa pozwala na nieustający i doskonały dozór nad osadzonymi przy bardzo oszczędnym nakładzie środków ze strony systemu penitencjarnego: jeden strażnik może z wieży bez przerwy obserwować więźniów, choć ci nigdy nie wiedzą, który z nich w danym momencie jest przedmiotem zainteresowania dozorca. Ten ostatni sprawuje dozór w celu zbierania wiedzy na temat osadzonych – wiedzy jakże istotnej w systemie, w którym jest ona jednym z instrumentów sprawowania władzy. Więźniowie stają się w ten sposób przedmiotami informacji, bez możliwości nawiązania komunikacji z dozorującym (Foucault 1998: 195).

Główny efekt panoptyzmu polega na przeświadczeniu o widzialności, które towarzyszy więźniom przy jednoczesnym braku możliwości zweryfikowania, kogo i czy w ogóle dozorca w danym momencie obserwuje. Podczas gdy osadzony jest widzialny, władza jest wszechobecna i nieweryfikowalna. Tak pomyślany schemat nadzorowania sprawia, że osoba, która została mu poddana, dobrowolnie przyjmuje narzucone jej ograniczenia, wpisując się w relacje władzy, gdzie odgrywa obydwie role – nadzorowanego i nadzorującego. Zostaje tym samym poddana samoujarzmieniu. Ten doskonały mechanizm, wyobrażony przez Bentham’a jako więzienie, zdaniem Foucaulta może zostać uruchomiony w każdych okolicznościach, nawet przez przypadkową osobę: rodzinę, otoczenie, przyjaciół (Foucault 1998: 197–198). Do poszczególnych elementów społeczeństwa dyscyplinarnego (Foucault 1998: 204) przyjdzie mi wrócić, przywołując konkretne fragmenty analizowanych powieści.

W moich rozważaniach – podążając konsekwentnie za sugestią zawartą we wzmiance Saida z *The problem of Textuality* – sytuacją wprawiającą w ruch panoptyczną maszynę będzie mechanizm

opresji, ujawnianej w tekstach literackich czytanych z perspektywy postzależnościowej. W bieżącym rozdziale przedmiotem analizy będą w pierwszej kolejności teksty artykułujące przemoc w kontekście rzeczywistości militarnej i więziennej. Wybór ten podyktowany został nade wszystko bezpośrednim związkiem tej tematyki z panoptyzmem Foucaulta oraz, pośrednio, z kondycją postkolonialną i postzależnościową. W następnej kolejności zajmę się powieściami, w których koniunkcja panoptyzmu i przemocy ujawnia się w przestrzeni prywatnej. Istotnym argumentem przemawiającym za zestawieniem tego typu tekstów jest fakt, że ukazały się one po odzyskaniu suwerenności, a jednocześnie tworzone są z perspektywy „niepełnej wolności”, co – według przywoływanego już tekstu Przemysława Czaplińskiego – stanowi jeden z wyznaczników dyskursu postzależnościowego (2011: 41).

Odnosząc się do motywu karceralnego, warto zasygnalizować istnienie w krytyce literackiej tendencji uznającej autobiografię więzienną za gatunek typowo postkolonialny, zapewne przez wzgląd na rozgłos, jaki zyskała napisana w celi więziennej powieść Kenijczyka Ngũgiego wa Thiong'o *Diabeł na krzyżu* (1980). W takich podejściach zwykło się wpisywać tekst i jednostkowe losy uwięzionego bohatera w historię całej skolonizowanej społeczności (Vega 2003: 217–220). Co ciekawe, gdy ukazała się jedna z analizowanych w tym rozdziale powieści – wprawdzie nieoperująca motywem więziennym, lecz bliźniaczym, w moim przekonaniu, wątkiem militarnym – sam jej autor sugerował możliwość zaaplikowania „poszerzonej” interpretacji do przedstawionej w tekście zamkniętej rzeczywistości koszar (Fernández Rubio 1995). Po jej opublikowaniu w Hiszpanii dało się usłyszeć głosy, że militarny wątek jest metaforą dotyczącą wszystkich Hiszpanów (Rivas 1995: 33) lub też, bardziej dosadnie, że wydobywa „brud hiszpańskiej duszy”³ (Fernández Rubio 1995)⁴. Mowa o *Ardor guerrero* Antonia Muñoz Moliny.

³ „Hay demasiada mugre en el alma colectiva”.

⁴ Lekturę poszerzoną proponuje też np. Iglesias Feijoo (2007: 167–180), choć istnieją krytycy, którzy odczytali powieść Muñoz Moliny w bardziej prywatny sposób, przez pryzmat swoich doświadczeń ze służbą wojskową (Gracia 1995: 33).

2.

Koszary. *Ardor guerrero*

Kiedy w 1995 roku, w dwudziestą rocznicę śmierci generała Franco, ukazała się powieść Muñoza Moliny *Ardor guerrero*, natychmiast zwrócono uwagę na wszechobecność wątku przemocy powiązanej z momentem *Transición* (Fernández Rubio 1995), co poniekąd zrywa z rozpowszechnionym stereotypem „modelowej transformacji” hiszpańskiej. Muñoz Molina był już wówczas uznanym powieściopisarzem, łączonym przez krytyków z tradycją powieści Cervantesa, Faulknera, Galdósa i Balzaca (Soria Olmedo 1988: 108). *Ardor guerrero* opowiada o czternastu miesiącach, jakie od jesieni 1979 do końca 1980 roku spędził autobiograficzny⁵ bohater-narrator w hiszpańskim Kraju Basków (najpierw w Vitorii, potem w San Sebastián), pełniąc obowiązkową w tamtym czasie w Hiszpanii służbę wojskową. Biorąc za punkt odniesienia czas akcji, od śmierci generała Franco minęły pełne cztery lata, kraj miał już za sobą pierwsze od 1936 roku powszechne demokratyczne wybory (1977), a w ogólnonarodowym referendum przyjęto konstytucję (1978). Wydawałoby się, że długi proces legislacyjny przypieczętował konsolidującą się demokrację. Powieść Muñoza Moliny nie opowiada jednak o euforii i sukcesach odzyskanej wolności, lecz o lękach przed nową wojną domową (Neuschäfer 2007: 117) w przeddzień zamachu 23 F oraz o trwaniu frankizmu w rozmaitych postaciach i na różnych poziomach życia wojskowego i ogólnie – społecznego. W jednej z recenzji *Ardor guerrero* pisarz z Galicji Manuel Rivas zauważył paralelę między powieścią Muñoza Moliny a esejem *Masa i władza* Eliasa Canettiego

⁵ Antonio Muñoz Molina pełnił służbę wojskową w tych samych latach i w tym samym miejscu, co bohater analizowanej powieści (Díaz Navarro 2011: 353). W 1990 roku opublikował tekst *Soldados* (Muñoz Molina 1995: 91–95), będący załącznikiem *Ardor guerrero*. W tekście tym odniesienia do doświadczeń autobiograficznych są bezpośrednie (Iglesias Feijoo 2007: 168). José-Carlos Mainer mówi o charakterystycznym dla twórczości Muñoza Moliny powiązaniu autobiografii z wątkiem pamięci (2009: 67–81).

z 1960 roku (Rivas 1995), opisującym mechanizmy władzy totalitarnej. Spostrzeżenie to bardzo istotne, bowiem pokazuje ono, że hiszpańska recepcja tego tekstu nie pozostała niewrażliwa na taką lekturę, która łączy go z problematyką władzy w szerszym kontekście niż wątek militarny. Swoją analizę rozpocznę od wskazania punktów stycznych między rzeczywistością koszar w *Ardor guerrero* a panoptyzmem Foucaulta. Wykażę również, w jaki sposób ujawnia się przemoc świata tej powieści, uwydatnię związek obydwu zjawisk – panoptyzmu i przemocy – z frankizmem oraz podkreślę, na czym polega postzależnościowy charakter tekstu Muñoza Moliny.

Analizę powieści Muñoza Moliny rozpocznę od miejsca koszar, gdzie rozgrywa się jej akcja. Przestrzeń ta nie realizuje precyzyjnie architektonicznego projektu Panoptikonu. Przypomnijmy, że w zamyśle Bentham'a jedna centralnie położona wieża pozwalała nadzorować więzienne cele rozmieszczone w budynku w kształcie pierścienia (Foucault 1998: 195). Tymczasem w hiszpańskiej powieści mowa jest o dwóch wieżach zaopatrzonych w reflektory, usytuowanych w przedniej części budynku zbudowanego na planie prostokąta (AG: 131–132). Jednak w opisie architektury koszar z *Ardor guerrero* znajdziemy symptomatyczne dla panoptyzmu Foucaulta połączenie racjonalności i dyscypliny:

[...] koszary były miejscem doskonale zamkniętym i uporzędkowanym, cechującym się całkowicie przejrzystą architekturą i geometryczną racjonalnością [...]. Koszary były same w sobie materializacją i wizualizacją wojskowej dyscypliny, porządku absolutnego i numerycznego, któremu wszyscy się poddawaliśmy (AG: 131–132)⁶.

⁶ „[...] el cuartel era un sitio perfectamente cerrado y ordenado, una arquitectura del todo inteligible, de una racionalidad geométrica [...]. El cuartel era, en sí mismo, como una materialización o visualización de la disciplina militar, del orden absoluto y numérico al que nos sometíamos todos”.

Jak wynika z poniższego opisu dotyczącego nocy w koszarach w Vitorii, stosuje się w nich również zasadę nieustającej widzialności przebywających w niej rekrutów:

To światło jak gdyby z lamp na podczerwień pozbawiało nas intymnej i komfortowej ciemności, w której człowiek się pogrąża przed zaśnięciem. Trzeba było też nauczyć się, jak nigdy nie być samemu, z dala od spojrzeń innych, i to do tego stopnia, że prysznice były wspólne i toalety nie miały drzwi (AG: 68)⁷.

Rekruci są widzialni nawet w nocy, co oznacza, że potencjalnie mogą być w każdej chwili przedmiotem obserwacji. Istotne jest to, że owa widzialność dotyczy nie tylko relacji rekrut – władza, ale również relacji horyzontalnych między samymi żołnierzami niższej rangi. Ta właściwość naprowadza nas na ważny element analizowanej powieści. Mam tu na myśli procesy zachodzące wewnątrz społeczności poddanej presji autorytarnej władzy – zjawisko, do którego przyjdzie mi wracać, bowiem to właśnie owo spojrzenie do wewnątrz stanowi jeden z zasadniczych celów mojej analizy.

Innym przejawem realizacji schematu dyscyplinowania opisanego przez Foucaulta są – operując słownictwem francuskiego filozofa – „podatne ciała” rekrutów, tresowane w celu uzyskania absolutnego posłuszeństwa. Oczywiście musztra jest czymś naturalnym w rzeczywistości wojskowej, jednak – podobnie jak w przypadku opisu koszar – uwagę zwraca język, jakim posługuje się hiszpański autor w swoich wspomnieniach z ćwiczeń rekrutów:

[...] ludzkie kroki poddane rytmowi hydraulicznej maszynierii, tłum podzielony na linie proste i figury geometryczne, wprawione harmonijnie w ruch niczym za sprawą bezamiętnego metronomu, podczas gdy z umysłu każdego z nas

⁷ „Aquella claridad como de cristales infrarrojos nos despojaba de la tiniebla íntima y confortable en la que se refugia uno antes de dormir: también había que aprender a no estar nunca solo y a salvo de las miradas de otros, hasta el extremo de que las duchas eran colectivas y los retretes no tenían puertas”.

znikała jakakolwiek resztką myśli, pozostawiając miejsce binarnej monotonii wojskowego kroku (AG: 88)⁸.

Pisząc o przemianach, jakie zachodzą między XVII a XVIII wiekiem w podejściu do szkolenia żołnierzy, Michel Foucault zauważa:

Żołnierz zostaje czymś, co można wyprodukować. Z nieforemnego ciasta, z nieporadnego ciała zrobiono odpowiadającą zapotrzebowaniom maszynę; wytresowano krok po kroku, zachowanie, zaplanowany przymus powoli wnika w każdą część ciała, opanowuje je, nagina całość, nadaje mu nieustanną gotowość i znajduje przedłużenie w automatyzmie nawyków (Foucault 1998: 132).

Metafora maszyny, pojawiająca się w obydwu tekstach, podkreśla instrumentalne ukierunkowanie tresury nastawionej na uzyskanie maksymalnej podatności musztrowanych ciał. U Foucaulta obraz żołnierza-maszyny wzmocniony został odwołaniem do człowieka-maszyny La Mettriego, koncepcji będącej „zlepkiem materialistycznej redukcji duszy” (Foucault 1998: 132). Można ją bez trudu zestawić z fragmentem Muñoza Moliny o znikaniu „resztek myśli”. Ponadto uwagę zwraca też zjawisko zwane przez Foucaulta „sztuką repartycji” (1998: 137), której poddany został tłum rekrutów z *Ardor guerrero* („linie proste i figury geometryczne”). W prześwietlanej przez autora *Nadzorować i karać* historycznej dynamice zarządzania ludźmi „sztuka repartycji” jest jedną z technik wprowadzenia i utrzymywania dyscypliny. Podobnie jak w opisie architektury koszar, Muñoz Molina konsekwentnie używa metafor geometrycznych, co wydobywa racjonalny charakter działań zmierzających do sprawowania

⁸ „[...] los pasos humanos sometidos a un ritmo de maquinaria hidráulica, la multitud subdividida en líneas rectas y en figuras geométricas que se ondulaban al unísono, con movimientos regidos por una sequedad de metrónomo mientras en el cerebro de cada uno de nosotros iba desapareciendo cualquier residuo de pensamiento para dejar sólo la monotonía binaria del paso militar [...]”.

władzy nad daną społecznością. Pozbawione indywidualności, musztrowane i poddawane przemocy ciała zamieniają się w ła-
twą do formowania substancję, w pasywny tłum porównywany
do stada (AG: 58)⁹. Oprócz musztry ciała formowane są za po-
mocą kar, wymierzanych za nieprzestrzeganie obowiązujących
norm, których namnożenie sprawia, że nikt nie pozostaje poza
zasięgiem sankcji (AG: 82). Nie bez znaczenia pozostaje przy tym
fakt, że narrator powieści, snując swoje wspomnienia o nadzoro-
waniu, tresurze i karaniu, wielokrotnie wychodzi poza świat ko-
szar, odwołując się do rzeczywistości szpitala, szkoły czy więzienia
(AG: 44, 85, 60, 100), czyli instytucji przywoływanych przez Fou-
caulta jako tych, które w nowoczesnym społeczeństwie powołane
zostały do realizowania schematu panoptycznego. Szczególnie
istotne wydają się powtarzające się porównania rzeczywistości mi-
litarnej do szkoły (AG: 114, 85), dzięki którym m.in. zasugerowana
zostaje paralela między państwem frankistowskim a koszarami¹⁰.

Oprócz wyrafinowanych metod obserwacji i tresury wojsko
dysponuje również biurokratycznymi mechanizmami zbierania
informacji na temat żołnierzy. Rekruci po wielokroć wypełnia-
ją „niekończące się formularze” i druki dotyczące ich powiązań
i sympatii, w których nie brakuje rubryk związanych z religijnymi
przekonaniami oraz zaangażowaniem politycznym; w izbie cho-
rych bada im się zęby i oczy, dostają zastrzyk w ramię o nieznanym
działaniu (AG: 72)¹¹, rozwiązują też „tajemnicze testy psychologicz-
ne”, w których proszeni są na przykład o interpretowanie kleksów

⁹ „[...] como si hubiéramos perdido consistencia individual para convertirnos en una sustancia maleable, en una multitud con pasividades de rebaño”.

¹⁰ Jak pamiętamy ze *Wstępu*, po sukcesach dyplomatycznych z lat 50. propaganda frankistowska wypracowuje wizerunek Franco jako troskliwego ojca, który roztacza opiekę nad niedojrzałymi obywatelami.

¹¹ „[...] conducidos [...] a las oficinas donde volvíamos a rellenar incabables impresos de filiación en los que no faltaba una casilla para las creencias religiosas y otra para la militancia política, a la enfermería donde nos examinaban sumariamente la dentadura y los ojos y nos ponían una inyección en el hombro”.

o nieokreślonych kształtach (AG: 157)¹². Informatorami oficerów są przypuszczalnie inni żołnierze-konfidenci z kompanii (AG: 242). Opisuując strategie nadzorowania wytworzone w społeczeństwie dyscyplinarnym, Foucault mówi o narzędziach „stałego, kompletnego, wszechobecnego nadzoru, który na dodatek sam będzie niewidzialny”; agentami nadzoru są „inspektorowie” i „obserwatorzy”, „drobni szpicle” i „donosiciele”. I dalej czytamy:

Zaś zwieńczeniem tej nieustającej obserwacji winien być szeregi raportów i rejestrów; przez cały XVIII wiek olbrzymi tekst policyjny, dzięki złożonej organizacji dokumentacyjnej, stara się pokryć całość społeczeństwa. Rejestruje się w nim sposób życia, postawy, ewentualności, podejrzenia – permanentny bilans ludzkich zachowań (Foucault 1998: 208).

Zauważmy, że nadzór w powieści Muñoza Moliny, podobnie jak u Foucaulta, jest całkowicie niewidzialny, nie znamy bowiem agentów, którzy go sprawują, dowiadujemy się jedynie, że żołnierze są mu poddawani. Wiemy też, że siatka informatorów działa nie tylko wewnątrz koszar, lecz przenika do nich z zewnątrz, o czym świadczyć może raport ze sztabu generalnego na temat antyfrankistowskiej działalności głównego bohatera sprzed służby wojskowej, jaki znajduje on na biurku jednego z oficerów (AG: 184). Ciekawe w tym kontekście wydają się przypuszczenia, jakie snuje narrator, co do aliansu między psychologią a policją (w pewnym więc sensie: między wiedzą a władzą), realizowanego na terenie koszar (AG: 157). Wszechobecne i niewidzialne strategie nadzorowania prowadzą do narastającego poczucia winy i lęku przed niewidzialnym nadzorującym, czyli – po Foucaultowsku – do ujarzmienia:

Wyobrażałem sobie bezsennych psychologów i wojskowych grafologów lustrujących moje odpowiedzi [w testach psy-

¹² „También rellenábamos, con igual frecuencia, misteriosos tests psicológicos, en los que se nos solicitaba que averiguáramos secuencias de fichas de dominó o que atribuyéramos significado a vagas manchas de tinta [...]”.

chologicznych – przyp. A.K.-N.], którzy na ich podstawie dedukują uszkodzenia mózgu lub buntownicze i konspiracyjne odruchy, a ponieważ po pierwszym teście pisania na maszynie nikt nie powiadomił mnie o jego wynikach, przypuszczałem, że mój pech oraz moja tchórzliwa działalność polityczna na uniwersytecie sprzęgły się, nie pozwalając, abym dostał upragnione stanowisko urzędnika (AG: 158)¹³.

Przeświadczenie o inwigilacji oraz poczucie winy towarzyszą bohaterowi Muñoza Moliny przez cały czas trwania służby. Hiszpański autor, pisząc z perspektywy lat o swoich doświadczeniach w koszarach, dostarcza nam niekiedy gotowych formuł będących świadectwem postzależnościowego charakteru opisywanych zjawisk i zachowań. Dzieje się tak na przykład, kiedy czytamy o „instynkcie uległości odziedziczonym po dyktaturze” (AG: 43)¹⁴. W istocie wspomnienia hiszpańskiego autora pełne są świadectw podporządkowania i braku odruchu buntu wobec nieludzkich norm i systemu represji: „Nie pamiętam, abym odczuwał bunt – czułem jedynie wstyd, głównie wstyd samego siebie” (AG: 90)¹⁵. Uczucie wstydu jest jedną z częściej pojawiających się emocji na kartach militarnych wspomnień hiszpańskiego autora (AG: 103, 113, 147, 151), „emocją prymarną” (zob. Zaleski 2019: 11)¹⁶, która

¹³ „Imaginaba insomnes psicólogos y grafólogos militares escrutando mis respuestas y deduciendo de ellas lesiones cerebrales o rebeldías o instintos conspiratorios, y como después de la primera prueba de mecanografía nadie me comunicó ningún resultado supuse que mi mala suerte y mi pusilánime activismo político en la universidad se aliaban para negarme el destino ansiado de oficinista”.

¹⁴ „El instinto de docilidad heredado de la dictadura”.

¹⁵ „No recuerdo haber tenido entonces un sentimiento de rebeldía: sentí tan solo vergüenza, una vergüenza de mí mismo en gran parte”.

¹⁶ W odniesieniu do wstydu używam, podobnie jak cytowany powyżej Marek Zaleski, pojęcia „emocja” lub „afekt”, nie rozróżniając tych kategorii. Teoretycy wprowadzający takie rozróżnienie (np. Brian Massumi) zwracają uwagę na fakt, że afekt poprzedza doświadczenie i – w przeciwieństwie do emocji – nie da się opowiedzieć. Z taką kategoryzacją nie zgadza się Sara Ahmed (2015: 55).

mogłaby umknąć uwadze czytelnika nieoswojonego z perspektywą postzależnościową, bardzo na nią wyczuloną (Gosk, Kuziak, Paczoska 2019). Długotrwała opresja zostawia w tożsamości opresjonowanego znamię upokarzającego wstydu, szczególnie jeśli reakcją na podporządkowanie nie był bunt, lecz uległość i tchórzostwo (AG: 72, 75), czy wręcz chęć przypodobania się sprawującym władzę. Tak dzieje się w przypadku bohatera *Ardor guerrero*¹⁷: „[...] jak prawie wszystkie ofiary, nie pragnąłem skończyć z oprawcami, lecz zasłużyć na ich życzliwość” (AG: 91)¹⁸. Warto w tym miejscu przytoczyć wypowiedź współczesnego Muñozowi Molinie pisarza Juana José Millása, który wiąże antyheroiczną postawę literackich postaci z okresu po 1975 roku z faktem, że „Franco umarł w łóżku” (Beilin 2001: 119). Uległa i pełna wstydu postawa bohatera *Ardor guerrero* może więc wynikać z niedostępności heroicznej, godnościowej narracji tożsamościowej związanej z dochodzeniem do wolności. Z drugiej strony jednak przesiąknięta wstydem opowieść jest możliwa jako odprysk pewnego upokarzającego doświadczenia, ponieważ nie została zablokowana przez heroiczną narrację wolnościową¹⁹.

Afekt wstydu jest pochodną cudzego spojrzenia, dlatego należy go uznać za funkcję spotkania z *innym*. Społeczność panoptyczna opiera się właśnie na spojrzeniu czy też na jego wirtualności. W doskonałym studium koniunkcji wstydu i przemocy James Gilligan wykazuje genetyczny związek między wstydem, wzbudzonym przez spojrzenie *innego*²⁰, a stosowaniem przemo-

¹⁷ O jego działalności antyfrankistowskiej przed służbą wojskową dowiadujemy się, że była przypadkowa i trwała 15 minut. Zatrzymany na manifestacji studenckiej i po dobie spędzonej w celi służb bezpieczeństwa, bohater poprzysiągł sobie, że nigdy więcej nie wróci do więzienia, nawet gdyby frankizm miał trwać jeszcze pół wieku (AG: 251).

¹⁸ „[...] como casi todas las víctimas, lo que yo quería no era acabar con los verdugos, sino merecer su benevolencia”.

¹⁹ Jak wykazuje Hanna Gosk, wątki wstydu i upokorzenia są słabo obecne w polskiej prozie od czasów zaborów po dzień dzisiejszy ze względu na dominację narracji powinnościowo-godnościowej, która okrzepła w romantyzmie (Gosk 2011: 81–90).

²⁰ Na związek wstydu i spojrzenia *innego* zwraca również uwagę Sara Ahmed: „[...] wstyd odczuwa się jako odsłonięcie” (2016: 196).

cy (2001: 70–98). Amerykański psychiatra i znawca więziennictwa w jego najgorszej, infernalnej odmianie analizuje przypadki przestępców, którzy posunęli się do okaleczenia oczu swych ofiar. Gilligan łączy ich zbrodnie z symbolicznym trwaniem gestu pozbawiania wzroku w tekstach tak fundamentalnych, jak *Biblia* czy mity grecko-rzymskie. Spojrzenie aktywuje „uczucia marności, bezwartościowości, zażenowania, słabości i bycia niepełnowartościowym mężczyzną” (Gilligan 2001: 93). Podmiot zawstydzony nosi w sobie załączek przemocy, o czym przekonamy się w dalszych częściach wywodu.

Jednocześnie w *Ardor guerrero* nadzorujący, który zawstydza, nie jest podmiotem poznania, jest *innym-obcym*, bez przerwy ujawniającym swoje defekty i braki, momentami obnażającym swoje nieistnienie (Zaleski 2019: 13). Tak dzieje się na przykład wtedy, gdy bohater, wracając z ostatniej przepustki, pieczołowicie niszczy w toalecie pociągu fałszywe dokumenty, sfabrykowane na potrzeby podróży w celu skorzystania z drobnych przywilejów (AG: 335). W praktyce zagrożenia nie ma, jednak bohater wyobraża sobie nieprawdopodobne sytuacje, w których zostaje przyłapany na nieprawidłowości (AG: 327). *Innego* nie ma na zewnątrz, stał się uwewnętrznionym spojrzeniem, podobnie jak w przypadku afektu pokrewnego do wstydu, jakim jest poczucie winy. Ujawnia się ono na przykład w ostatnim dniu służby bohatera, kiedy zostaje oskarżony o nadużycie, którego nie popełnił. Jest jednak skłonny uwierzyć w swoją winę, a nawet, w razie potrzeby, ją sfabrykować (AG: 359–360). Zauważmy jednocześnie, że diagnoza dotycząca nieobecności *innego-obcego* może być również rozpoznaniem terażniejszości (tj. czasu po ustaniu zależności) w jej czysto postzależnościowym wymiarze – wprawdzie dyktatura odeszła do lamusa, ale tożsamość opresjonowanego pozostaje. W tym sensie wstyd przywołuje wolność na dwa sposoby, spajając różne temporalności: jako afekt wolności (Zieniewicz 2019: 288), czyli niezgodę na zależność (bohater, choć zabiega o względy władzy, nie aprobeuje tego porządku i pragnie wyzwolenia) oraz jako afekt opresji, czyli skazę dawnego porządku kładącą się cieniem na terażniejszości. W obydwu wypadkach przywoływana wolność jest niepełna.

Temat uwewnętrznionego nadzoru naprowadza nas również na wspomniany przez Foucaulta wątek „redukcji duszy”, który przewijał się już w przytaczanej powyżej relacji z musztry. Najbardziej dobitnym przejawem zacierania tożsamości rekrutów jest przydzielanie im nowego imienia, będącego pewnym bezosobowym skrótem (w przypadku głównego bohatera jest to „J 54”: J od Jaén, czyli miejsca pochodzenia, oraz liczba 54, oznaczająca liczbę rekrutów z tego rejonu), a zarazem jeszcze jednym przykładem doskonałego sposobu katalogowania, repartycji, sztuki mającej na celu jak najskuteczniejsze dyscyplinowanie. „Moja prawdziwa tożsamość i moje życie przestały istnieć, podobnie jak moje imię” (AG: 11)²¹ – powiada narrator, odnosząc się do skutków killkutygodniowego zaledwie szkolenia. Z czasem rekruci wyglądają jak kłony: ogoleni w ten sam niedbały sposób, sprowadzeni do tożsamości numerycznej i kolektywnej, w zagadkowy sposób zatracają swą indywidualność „być może dlatego, że kompletnie zacierała im się przeszłość” (AG: 75)²². Rzeczywistość rządzona w sposób autorytarny wymaga, aby zapomnieć wszystko, co było i nauczyć się od nowa, również historii i geografii (AG: 61)²³. Przypomnijmy w tym kontekście, że wyrzucie z pamięci jest jedną ze strategii kolonialnej opresji. Skrajny przypadek tego zjawiska opisuje Frantz Fanon, zwracając uwagę na zaburzenia tożsamości czarnoskórych dzieci pochodzących z francuskich Antyli. Kiedy dzieci te pisały o wymarzonych wakacjach, wspominały o swych zarumienionych od słońca policzkach, powtarzając formuły z podręczników pisanych nad Sekwaną, z których uczyły się na co dzień (Fanon 1952: 131–132).

Z powyższej analizy wyłania się oczywista paralela między schematem panoptycznym i, ogólniej, społeczeństwem dyscyplinarnym w rozumieniu Foucaulta a rzeczywistością koszar

²¹ „[...] mi identidad verdadera y mi vida habían dejado de existir, hasta mi nombre”.

²² „[...] perdían misteriosamente su individualidad, tal vez porque se les borraba por completo el pasado”.

²³ „Había que aprenderlo todo y olvidarlo todo: había que aprender otra Geografía, otra Historia”.

w *Ardor guerrero* oraz, co nie mniej istotne, językiem użytym przez Muñoza Molinę do jej opisu a językiem francuskiego autora. Koszary są laboratorium władzy i wiedzy, mikroświatem połączonym siecią znaczących związków ze światem zewnętrznym. Przypomnijmy odniesienia do szpitala, szkoły czy więzienia, czy wreszcie tajemniczy raport ze sztabu głównego w Burgos na temat subwersyjnej działalności J 54. Zarządzanie oparte jest na przemocy, która przenika wszystkie relacje wertykalne i horyzontalne w koszarach, wychodzi z nich na ulice San Sebastián oraz dociera do nich z zewnątrz. Przyjrzyjmy się kilku przykładowym jej przejawom oraz mechanizmowi, który ją generuje.

Przemoc wobec rekrutów jest na porządku dziennym i na najbardziej podstawowym poziomie polega na aplikowaniu im kar cielesnych i wykrzykiwaniu obelg pod ich adresem. Przykładem może być epizod z sierżantem Valdéssem, który sam wymierza natychmiastową karę cielesną pijanemu żołnierzowi, m.in. bijąc go pięścią w żołądek w obecności całej kompanii. Nawiasem mówiąc, ze sceny tej wynika, że – podążając za logiką Foucaulta – nowoczesny panoptyzm sprzęgł się w analizowanej powieści z przednowoczesnym trybem karania: „Podniecał go jego własny sadyzm [Valdésa – przyp. A.K.-N.] i już nie mógł się opanować, oczywistość własnej siły i bezbronna słabość żołnierza stojącego przed nim upajała go i doprowadzała do szaleństwa, bowiem nic tak nie rozpala okrucieństwa kanalii jak absolutna bezbronność ich ofiar” (AG: 304)²⁴. Kilka miesięcy później ten sam sierżant został znaleziony martwy w swojej garrisonie na obrzeżach miasta i nigdy nie wyjaśniono tajemnicy jego śmierci. Sposób, w jaki prowadzący opowieść narrator relacjonuje te zdarzenia sugeruje, że było to morderstwo powodowane zemstą i, choć w żadnym momencie nie werbalizuje tego przypuszczenia, czytelnik *Ardor guerrero* do tego stopnia

²⁴ „Su propio sadismo lo excitaba, y ya no podía contenerse, lo emborrachaba y lo enloquecía la evidencia de su fuerza y la debilidad inerme del soldado que estaba frente a él, pues nada enciende más la crueldad de los canallas que la indefensión absoluta de sus víctimas [...]”.

oswoił się ze zwrotnym charakterem przemocy, że sam nabiera podejrzeń dotyczących okoliczności zabójstwa. Koszary są bowiem szkołą okrucieństwa, które należy stosować, aby przetrwać. Ta wpajana rekrutom podstawowa zasada przeżycia staje się niejednokrotnie tylko pretekstem, aby uciekać się do okrutnych metod działania (AG: 82). Poddani wojskowej hierarchii żołnierze sami tworzą swój własny porządek, pozwalający na stosowanie przemocy wewnątrz swej społeczności. Zasadą napędzającą wewnętrzną hierarchię jest poczucie gorszości, które społeczność wojskowa wytwarza niejako w sposób naturalny, na zasadzie rewanżu za świeżo poniesione krzywdy. Żołnierz poniżany – zawstydzony – dostaje okazję, aby poniżyć innych i w ten sposób odreagować doświadczenie gorszości, sprawiając przy tym, że przemoc się samosankcjonuje. Zauważmy, że ten łańcuch upokorzenia jest doskonale sprzężony z mechanizmem panoptycznym, a w szczególności z *ja* ujarzmionym, czyli z podmiotem, który przyswoił i uwewnętrzniał normę. Dzięki temu mechanizmowi żołnierz, który – dla przykładu – w wyniku tresury ciała opanowuje sztukę musztry, z pogardą spogląda na mniej zdolnego w tym względzie kolegę (AG: 91), co z kolei rozbraja mechanizm ewentualnego sprzeciwu. W poniższym fragmencie na uwagę zasługuje natomiast kumulacja upokarzających wyzwick, obrazująca werbalną machinę poniżania, wprowadzaną w ruch za murami koszar:

My, rekruci, koty, reksy zajmowaliśmy ostatni szczebel w tej hierarchii tak przytłaczającej jak kręgi niebieskie lub piekielne w średniowiecznych teologiach, byliśmy śmierzdelami, pariasami, niedotykalnymi, ściekami i szambem zgarniającym wszystkie okrucieństwa, spływające stopień po stopniu z samego szczytu wojskowej hierarchii na sam jej dół. Jednak to wcale nie oficerowie traktowali nas z największą wściekłością, lecz starsi szeregowi i szkoleniowcy, którzy w wojsku byli czasami zaledwie trzy miesiące dłużej niż my (AG: 82)²⁵.

²⁵ „Nosotros, los reclutas, los conejos, los bichos, ocupábamos el último escalón en aquella jerarquía tan abrumadora como la de los

Hiszpański autor opisuje w ten sposób zjawisko fali, znane nie tylko w Hiszpanii, lecz także w polskim wojsku, na przykład w okresie PRL-u. Szczególne znaczenie opisywanej rzeczywistości ujawnia się, jeśli, po pierwsze, rozpatrzymy je w kontekście przemocy spoza świata koszar i, po drugie, zastosujemy do niego interpretację poszerzoną, sugerowaną – jak już wspominałam – przez samego Muñoza Molinę; interpretację, która jednocześnie powiąże omawianą dotąd problematykę panoptyzmu i przemocy z dyskursem postzależnościowym.

Na lata 1979–1980, a więc wtedy, gdy rozwija się akcja powieści, przypada najbardziej krwawy okres terroryzmu w Kraju Basków: w 1979 roku w wyniku zamachów zginęło tam 79 osób, w następnym roku – 96 (Romero Peña 2016: 607). Echa tych wydarzeń są obecne w powieści niemal na każdym kroku: rekruci boją się wychodzić poza mury koszar w obawie przed zamachem, zaś oficerowie przemieszczają się po mieście w ubraniach cywilnych, starając się zmieniać trasy codziennych przejazdów (AG: 336). O lecie 1980 roku czytamy:

Było to lato pełne dymu z płonących opon, pojemników z gazem łzawiącym, z manifestującymi i policjantami wpadającymi ze zdwojonym impetem na plażę de la Concha²⁶, powodując zamieszanie pełne krzyków, przewróconych parasoli, piaskowych wirów, ciosów zadawanych na ślepo gumowymi pałkami, panicznych ucieczek w stronę morza [...] (AG: 294–295)²⁷.

círculos del cielo y del infierno en las teologías medievales, éramos los apestados y los parias, los intocables, el sumidero y el pozo ciego de todas las crueldades que descendían de grado en grado desde el pináculo hasta la base del edificio militar, pero quienes con más saña nos trataban no eran los oficiales, sino los cabos y los instructores que a lo mejor sólo llevaban tres meses más que nosotros en el ejército”.

²⁶ *Playa de la Concha* – nazwa plaży w San Sebastián.

²⁷ „Fue un verano de humo de neumáticos quemados y de botes de gas lacrimógeno, de manifestantes y policías irrumpiendo en una doble estampida entre los bañistas que tomaban el sol en la playa

Sam bohater jest przerażony na wieść, że został skierowany na służbę do Kraju Basków; jego znajomi, gdy słyszą nazwę Vitoria, przybierają grobowe miny (AG: 41). Powieść Muñoza Moliny przynosi również interesujące odniesienia do działalności tajemniczego Batalionu Baskijsko-Hiszpańskiego (*Batallón Vasco-Español*), paramilitarnej organizacji terrorystycznej, założonej w odpowiedzi na zamachy ETA. W czasie swych wypadów do miasta jej powiązani z wojskiem członkowie palą baskijskie flagi *ikurriña*, torując sobie drogę wśród tłumu za pomocą pałek. W opisie Muñoza Moliny terroryzm tej organizacji, stojącej w obronie hiszpańskości Kraju Basków, niczym nie ustępuje przemocy ETA, potęgując wrażenie wszechobecnego zagrożenia i niepewności, cechującej cały okres hiszpańskiej *Transición*. Moją uwagę w szczególności przykuł epizod, w którym sierżant Valdés, chwalcąc się publicznie przynależnością do tej formacji, wypowiada znamienne słowa: „Trzeba coś zrobić, do cholery, trzeba nauczyć tych ludzi szacunku do flagi Hiszpanii” (AG: 296)²⁸. Nie wiadomo, kogo dokładnie może mieć na myśli sierżant Valdés, mówiąc o „tych ludziach”, jednak takie niedomówienie zawiera sugestię dotyczącą ludności cywilnej, znajdującą się w zasięgu przemocowych działań organizacji. Jeszcze bardziej znaczące niż taka sugestia wydaje mi się skojarzenie hiszpańskiego badacza literatury, Aleixa Romero Peña, który w swojej analizie *Ardor guerrero* nawiązuje do kultowego filmu włosko-algierskiego, zatytułowanego *Bitwa o Algier* (*La Battaglia di Algeri*) z 1966 roku, wyreżyserowanego przez Gilla Pontecorvo. Obraz ten opowiada o początkowej fazie konfliktu w Algierii i o narodzinach ruchu wyzwolenczego, skierowanego przeciwko francuskiej obecności w tym kraju. Dokonując szczegółowej analizy powieści Muñoza Moliny z perspektywy przemocy, hiszpański badacz, którego dorobek nie wskazuje na

de la Concha, provocando una confusión de gritos, sombrillas derribadas, remolinos de arena, golpes a ciegas de porras de goma, huidas de pánico hacia el mar [...]”.

²⁸ „Hay que hacer algo, coño, hay que enseñarle a esa gente a respetar la bandera de España”.

powiązania z krytyką postkolonialną, zauważa uderzające podobieństwo między scenami z wyżej wymienionego filmu a sytuacją żołnierzy w San Sebastián, traktowanymi i zachowującymi się na ziemi baskijskiej jak obcy najeźdźcy (Romero Peña 2016: 607, 611). W takim też duchu Romero Peña interpretuje przywoływane powyżej zdanie sierżanta Valdésa (2016: 611).

Przemoc w *Ardor guerrero* ma charakter wielowektorowy i jest ściśle powiązana z panoptycznym charakterem społeczności koszar. Jest generowana przez nadzorujące i karające władze, a jej fala schodzi ku najniższemu szczeblom militarnej hierarchii, które odtwarzają przemocowy schemat, produkując gorszych od siebie. Taki mechanizm zapewnia trwanie autorytarnej władzy. Pomimo że jest on reprodukowany na każdym szczeblu hierarchii, władza nie jest postrzegana jako swoja, lecz jako obca i inwazyjna zarazem – taki sens wyobcowującej (się) władzy wyłania się z powieści hiszpańskiego autora, jeśli przyjąć perspektywę poszerzoną, wychodzącą poza partykularny konflikt baskijsko-hiszpański. Przypomnę, że komentując afekt wstydu, wskazywałam już na obecność *innego-obcego*, będącego w istocie niepoznawalnym i wszechobecnym podmiotem nadzorującym.

Analizując przemoc władzy wobec rekrutów, zwracałam uwagę na język obelg i poniżenia, którym posługują się żołnierze postawieni wyżej w wojskowej hierarchii. Nawiązując do poruszanego powyżej motywu obcości władzy, warto zauważyć, że oprócz języka gorszości w świecie *Ardor guerrero* istnieje też oficjalny rejestr wojskowy, skonstruowany wokół pojęcia ojczyzny i heroizmu. W odniesieniu do tego dyskursu narrator używa sformułowania „zatrucia słownego”, zaś rzeczywistość powoływana za jego pomocą do życia to „[...] świat nieistniejący, który utrzymywał się na nogach dzięki pasywności żywiącej się słownymi artefaktami, retoryką heroizmu i ojczyzny, bez najmniejszego związku z rzeczywistością” (AG: 286)²⁹. Życie w koszarach na każdym

²⁹ „[...] un mundo inexistente que sólo se sostenía en pie en virtud de una inercia alimentada por artificios verbales, por una retórica del heroísmo y de la patria sin el menor vínculo con ningún hecho real [...]”.

kroku ujawnia, że jest swego rodzaju symulacją: na manewrach symuluje się wojnę, na defiladach – ducha wojskowego, w rachunkach kantyny – matematyczną dokładność (AG: 287). Pewną odmianą tego samego zjawiska jest *escaqueo*, czyli udawanie zaangażowania w zajęcia wojskowe. Wyjaśniając tę powszechną symulację – z zastrzeżeniem, że strach przed zupełnie realnymi represjami i aktami terroryzmu jest uczuciem nieudawanym i niemal namacalnym w powieści – narrator zauważa, iż celem oficjalnego języka koszar nie jest wyjaśniać rzeczywistość, lecz potwierdzać przewidywania władzy co do tej rzeczywistości. Mając to na uwadze, zaznacza również, że język ten przypomina sowieckie raporty na temat wykonywania planów pięcioletnich (AG: 287). To ciekawe skojarzenie naprowadza nas na nasuującą się paralelę między pewną właściwością polskiego dyskursu postzależnościowego a analizowaną powieścią Muñoza Moliny. Mam tu na myśli „zafałszowanie rzeczywistości” i „dwójmyślenie w działaniach ludzi władzy i jej poddanych”, czyli właściwości, o których pisze Hanna Gosk, komentując powieść Czesława Miłosza *Zdobycie władzy*, opublikowaną poza zasięgiem cenzury w 1953 roku (Gosk 2019: 65). Szczególnie interesujący wydaje się fakt, że – podobnie jak Muñoz Molina w *Ardor guerrero* – Miłosz wykazuje szczególną wrażliwość na odklejanie się języka od rzeczywistości i na maskaradę, w jakiej biorą udział jego bohaterowie. Tak jak w hiszpańskiej powieści, w polskim tekście strach przed przemocą jest uczuciem dominującym.

Udawanie i strach to dwie istotne składowe życia w systemie autorytarnym, niezależnie od tego, czy tym systemem jest komunizm czy frankistowska dyktatura. Pusty oficjalny język zarządzających koszarami aktualizuje czas zależności od autorytarnej władzy, z którą znaczna część Hiszpanów, poddanych opresji nadzorujących, nie utożsamia się i nie przejmuje odpowiedzialności za swój kraj. Maskarada, w której bierze udział żołnierz J 54, może mieć jeszcze inny wymiar, osadzony w specyficznych dualnych konceptualizacjach hiszpańskiej tożsamości, mocno obecnych przez cały XX wiek w refleksji intelektualnej dotyczącej hiszpańskiej historii i teraźniejszości. Mam tu na myśli Unamunowską koncepcję *intrahistorii* i *historii*, ukształtowaną na przełomie

XIX i XX wieku (Unamuno 1998), dychotomiczny rozróżnienie Ortegi y Gasseta między Hiszpanią *oficjalną* a *witalną* (Ortega y Gasset 1914) czy wreszcie bardziej współczesną Muñozowi Molinie diagnozę Juliána Maríasa, dotyczącą podziału na Hiszpanię *oficjalną* i *realną* (Marías 1976). Wszystkie te ujęcia, wypracowane – co nie bez znaczenia – przez czołowych hiszpańskich intelektualistów XX wieku, są rozpatrywaniem Hiszpanii jako *problemu*. Diagnozy te oznaczają w istocie, że władze i instytucje państwowe nie rozpoznają i nie reprezentują rzeczywistych spraw kraju i narodu (i narodowości). Maskarada życia koszarowego – i tu jest miejsce na specyfikę hiszpańskiego dyskursu postzależnościowego – jest przejawem trwania takiej konceptualizacji hiszpańskiej tożsamości, która ujmuje ją jako nierozwiązywalną anomalię, w jakimś sensie bowiem zakłada się, że Hiszpanie nie są gotowi do demokracji. Jak już wspominałam, propaganda frankistowska usiłowała zaszczerpić takie przekonanie w obywatelach. Skutki tego podejścia bez trudu odnajdujemy po dyktaturze. Dla przykładu przywołam artykuł eseisty i historyka architektury Fernanda Chueca Goitia z 1976 roku, będący komentarzem do *La España real* Juliána Maríasa. W tekście tym Chueca Goitia zauważa metaforycznie, że Hiszpania oficjalna i rzeczywista pochodzą od tej samej matki i dlatego Hiszpanie, czy tego chcą czy nie, są obciążeni tymi samymi wadami narodowymi. I dodaje, z perspektywy nie tyle filozoficznej czy socjologicznej, ile patrząc na Hiszpanię okiem architekta-praktyka, że nie może być mowy o przemianie mentalności rodaków, dopóki hiszpański burmistrz bez mrugnięcia okiem decyduje się wyciąć stuletnie drzewa, żeby w tym miejscu wybudować parking (Chueca Goitia 1976)³⁰. Nieprzypadkowo więc, w ujęciu wspomnianego Juliána Maríasa, hiszpańska *Transición* jest procesem przejmowania odpowiedzialności za Hiszpanię i przełamywania dualnego rozumienia jej historii i tożsamości (Rodríguez Milán 2019: 63–73). Taka wydaje się ogólna wymowa

³⁰ „Mientras un alcalde no pestañee ni menos vacile cuando se trata de construir un aparcamiento de coches destruyendo una alameda centenaria, [...] no creeré demasiado en los cambios profundos del español, sea de la España oficial o de la España real”.

publikowanych rok po roku kolejnych zbiorów artykułów María-sa: *La España real* z 1976, *La devolución de España* z 1977 i *España en nuestras manos* z 1978³¹.

Chodzi więc o branie odpowiedzialności za rzeczywistość i zerwanie z takim jej postrzeganiem, w którym zewnętrzna i wrogo nastawiona władza sprawuje nieustający nadzór nad losem ubezwłasnowolnionych obywateli. Wracając do powieści Muñoz Moliny, da się w niej zauważyć, jak bardzo dalecy są jej bohaterowie od przejmowania kontroli nad swoim życiem i nad historią: „W tamtym czasie Manuel Vázquez Montalbán często cytował przykazanie Rimbauda, według którego należy zmienić życie i zmienić Historię, ale ja czułem się na marginesie i jednego i drugiego” (AG: 319)³². Sformułowanie „Zmienić życie, zmienić Historię” stanowi aluzję do sekcji tematycznej pt. *Cambiar la vida, cambiar la historia* w komunistycznym piśmie „Mundo obrero”, w której w latach 1976–1979, na początku pod pseudonimem Manuel Sánchez Molbatán, publikował poeta, publicysta, autor słynnej serii detektywistycznej o Pepe Carvalho, Manuel Vázquez Montalbán. Jednak J 54, podobnie jak pozostali kadeci z *Ardor guerrero* – z wyjątkiem Pepe Rifóna, zagorzałego marksisty i nacjonalisty z Galicji – nie mają żadnych planów na przyszłość (AG: 366) ani też poczucia sprawczości w historii. Służba wojskowa, jakkolwiek nie byłaby znienawidzona, jest dla nich momentem odpoczynku od podejmowania decyzji:

Zawsze mieliśmy niepodważalną wymówkę, natychmiastowe rozgrzeszenie naszych tchórzostw i naszych niepewności. Byliśmy w wojsku, nie mogliśmy nic zrobić ani nic zdecy-

³¹ *La España real* to „Hiszpania rzeczywista”, *La devolución de España* oznacza „Zwrot Hiszpanii” (*devolución* od czasownika *devolver* – zwracać coś, co się uprzednio zabrało lub pożyczyło), *España en nuestras manos* oznacza natomiast „Hiszpania w naszych rękach”.

³² „Por entonces Manuel Vázquez Montalbán citaba mucho un mandamiento de Arthur Rimbaud según el cual había que cambiar la vida y cambiar la Historia, pero yo me sentía tan al margen de la una como de la otra”.

dować zanim nie skończyliśmy służby, było nam wolno nie przejmować się perspektywami przyszłości, przewidywalnym brakiem pracy, wewnętrzną niepewnością dotyczącą powołania czy miłości (AG: 236)³³.

Zauważmy, jak dalece rozwinięte są zdolności adaptacyjne podmiotu wrzuconego w pełną przemoc opresywną rzeczywistość, skoro nawet w warunkach zupełnego braku wolności rekruci wytwarzają sobie przestrzeń, w której coś im wolno, w tym wypadku wolno im nie brać odpowiedzialności za swoje życie. Dlatego też nie dziwi zupełnie, że wyjście na wolność okazuje się doświadczeniem zagubienia w przestrzeni i zupełnej utraty punktów odniesienia. Pod wpływem alkoholu i haszyszu bohater podróżujący pociągiem do domu wraz ze swymi kolegami z kompanii nie potrafi określić ani kierunku, ani celu podróży; nie wie nawet, czy skądś wraca czy dokądś jedzie:

[...] nie widziałem, w jakim kierunku jechał pociąg; na zewnątrz ciemność była tak gęsta, że nie mogłem szukać żadnego punktu odniesienia. Oparłem się plecami o ścianę, zamknąłem oczy, starałem się dostrzec, dokąd byłem wieziony, ale kiedy już myślałem, że wiem, znów mi się zdawało, że pociąg zmienił kierunek i jechał w przeciwną stronę, nie wiedziałem, czy na południe czy na północ, pośród ciemności, i szedłem zagubiony pustym korytarzem (AG: 368)³⁴.

³³ „Nos asistía siempre una disculpa indiscutible, una absolución automática para nuestras cobardías o nuestras incertidumbres. Estábamos en la mili, no podíamos hacer ni decidir nada mientras que no la termináramos, nos estaba permitido no angustiarnos aun con las perspectivas del porvenir, la previsible falta de trabajo, las inseguridades íntimas sobre la vocación y el amor”.

³⁴ „[...] no sabía en qué dirección iba el tren, y afuera la oscuridad era tan densa que no podía buscar ningún punto de referencia. Apoyé la espalda contra la pared, cerré los ojos, intenté percibir hacia donde era llevado, y cuando creía saberlo me parecía otra vez que el tren había cambiado de sentido y viajaba en dirección

Alkoholowe i narkotykowe odurzenie, w jakie wpada J 54, wychodząc na wolność, przywołuje na myśl hiszpańską *movidę*, przypadającą na koniec lat 70. i pierwszą połowę lat 80., czyli dokładnie na okres, kiedy toczy się akcja *Ardor guerrero*. *Movida* jako ruch kulturowy był euforyczną reakcją na odzyskanie wolności, w pewien sposób związaną z dostępnością narkotyków (w szczególności heroiny), a wśród jej kultowych przedstawicieli znajdziemy muzyków (np. Enrique Urquijo, María Olvido Gara „Alaska”), graficiarzy (np. Juan Carlos Argüello, „Muelle”), pisarzy (np. Eduardo Haro Ibars), reżyserów (np. Iván Zulueta³⁵, Pedro Almodóvar). Teresa Vilarós, odwołując się do tego zjawiska w kulturze, przywołuje następujące zdanie, ilustrujące stan euforii i swego rodzaju transu, przeżywanych przez jego uczestników: „Jeśli pamiętasz *movidę*, to znaczy, że w niej nie uczestniczyłeś”³⁶ (Vilarós 2008). Badaczka zwraca uwagę na apolityczność tej kultury, jej ukierunkowanie na cielesność i ekstatyczny ruch w miejscu, obrazujący zawieszenie między przeszłością a przyszłością. Podobnie jak *Angelus Novus* Paula Klee (fot. 1) w interpretacji Waltera Benjamina, uczestnicy *movidy* nie patrzą w przyszłość, pragną jednocześnie oddalić się od przeszłości, lecz ich spojrzenie utkwiło w przerażającej, pełnej ruin i zniszczenia historii (Vilarós 2008). Oto wspomniany opis obrazu Klee:

Przedstawia on anioła, który wygląda tak, jak gdyby zamierzał oddalić się od czegoś, w czym zatopił spojrzenie. Ma szeroko rozwarłe oczy, otwarte usta i rozpostarte skrzydła. Tak zapewne wygląda anioł historii. Oblicze zwrócił ku przeszłości. Tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, widzi on jedną wielką katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy. Chciałby się pewnie zatrzymać, zbudzić pomarłych i poskładać szczątki

contraria, no sabía si hacia el sur o hacia el norte, en medio de la oscuridad, y avanzaba extraviado por el pasillo vacío”.

³⁵ Bohater powieści Muñoz Moliny bierze udział w premierze kultowego filmu *movidy* pt. *Arrebato* Ivána Zuluety (AG: 238).

³⁶ „Si recuerdas la *movida* es que no estuviste en ella”.

zaścielające pobożowisko. Lecz od raju wieje wichry, zaplątał mu się w skrzydłach, a tak jest potężny, że anioł nie potrafi ich złożyć. Wichry ten niepowstrzymanie gna go w przyszłość, do której zwrócony jest plecami, podczas gdy przed nim aż pod niebo wyrasta zwałisko ruin. To, co nazywamy postępem, to właśnie ten wichry (Benjamin 1975: 156).



Fot. 1. *Angelus Novus* (1920) Paula Klee. W interpretacji Waltera Benjamina znieruchomiły anioł utkwiał spojrzenie w przerażającej przeszłości. Obraz można odczytać w kontekście hiszpańskiej *movidy* i – ogólniej – jako metaforę czasu postzależnościowego (https://pl.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus#/media/Plik:Klee,_Angelus_novus.png, dostęp: 3.10.2021)

Zagubiony w pociągu bohater *Ardor guerrero* jest, w moim przekonaniu, ucieleśnieniem odurzenia i paradoksalnej dynamiki *movidy*, zgodnie z tym, jak ujmuje ją Teresa Vilarós w kontekście przytaczanego opisu anioła Paula Klee. Niepowstrzymanie niesiony w przyszłość siłą gnającego pociągu, J 54 jednocześnie tkwi w miejscu, obarczony opresywnym doświadczeniem z niedalekiej przeszłości i zawieszony w rozpędzonej historii przy jednoczesnym braku nad nią kontroli.

Jak już była mowa we *Wstępie*, w swej psychoanalitycznej analizie Vilarós wiąże niemożność oderwania wzroku od Lacanowskiej *Rzeczy* z traumą historyczną i narkotycznym uzależnieniem od Franco i frankizmu, który pozostawił po sobie „czarną dziurę” i wszechobecny brak, porównywalny do głodu narkotycznego. Przykładem takiej uzależniającej nieobecności może być film dokumentalny Jaime Chávarri *El desencanto* z 1976 roku (fot. 2), w którym obecność zmarłego w 1962 roku poety Leopolda Panero, wokół którego toczy się akcja, zostaje przywołana od pierwszych sekwencji obrazu poprzez jego przykrytą płótnem rzeźbę. Dekadencja rodziny Panero, wraz z nieobecnym-obecnym ojcem odczytywana była w swoim czasie – i taką interpretację proponuje Vilarós – jako metafora Hiszpanii, pozbawionej ojca po śmierci Franco i zawieszonej w historycznej pustce u progu *Transición* (Vilarós 2008).



Fot. 2. Kadr z początku filmu *El desencanto* (1976) Jaime Chávarri, na którym widać zakrytą płótnem rzeźbę poety Leopolda Panero. Kiedy film wszedł na ekrany w Hiszpanii, postać ta była interpretowana w kontekście śmierci generała Franco (<https://www.dailymotion.com/video/x8493hd>, dostęp: 17.10.2021)

Co ciekawe, w *Ardor guerrero* odnaleźć można zarówno uzależniającą (nie)obecność z przeszłości, o której mówi Teresa Vilarrós, charakteryzując hiszpańską *movide*, jak i „piętrzące się ruiny” z opisu anioła Benjamina. Tropiąc ślady trwania frankizmu w mentalności i przekonaniach bohaterów *Ardor guerrero*, nie sposób pominąć szczególnej obecności tego, który był wodzem Hiszpanów przez niemal cztery dekady. Francisco Franco uczestniczy w życiu koszar w sposób zbliżony do tego, w jaki wspomniany powyżej Leopoldo Panero bierze udział w zdarzeniach z filmu Jaime Chávarriego. Podobizny dyktatora, wraz z testamentem, wiszą w koszarowych korytarzach (AG: 67)³⁷ i w gabinetach oficerów, gdzie zajmują naczelne miejsce, „jak gdyby ta czarno-biała zjawa nie była martwa od czterech lat” (AG: 79)³⁸. Wspomniany testament jest przesłaniem adresowanym do rodaków, zredagowanym przed śmiercią przez *Caudilla* i odczytanym 20 listopada 1975 roku w telewizji przez premiera Carlosa Ariasa Navarro. W tekście tym Franco prosi swych wrogów o przebaczenie i dodaje, że poza Hiszpanią nie miał nieprzyjaciół (Franco 1975)³⁹. Wzywa też rodaków, by mieli na uwadze fakt, że wrogowie Hiszpanii i chrześcijańskiej cywilizacji pozostają czujni (Franco 1975)⁴⁰. Zgodnie z logiką testamentu niebezpieczeństwo kryje się wewnątrz kraju, dlatego dokument ten miał zapewnić Hiszpanii kontynuację państwa zarządzanego metodami panoptycznymi, opartymi na wzmożonej czujności wobec zagrożenia od środka. Fantomowa obecność *Caudilla* i jego testamentu pozostaje więc w pełni spójna z zasadami panującymi w wojskowej społeczności z *Ardor guerrero*. W zdumiewająco konsekwentny sposób Franco ogniskuje myśli

37 „En la pared del vestíbulo estaba colgado un cuadro con la efigie y con el testamento del general Franco”.

38 „[...] como si aquel espectro en blanco y negro de las fotografías no llevara muerto casi cuatro años”.

39 „Pido perdón a todos, como de todo corazón perdono a cuantos se declararon mis enemigos, sin que yo los tuviera como tales. Creo y deseo no haber tenido otros que aquéllos que lo fueron de España”.

40 „No olvidéis que los enemigos de España y de la civilización cristiana están alerta”.

i emocje wszystkich Hiszpanów: i tych, którzy z nostalgią i tęsknotą przechowują pamięć o nim, w obawie przed liberalizującym się społeczeństwem, i tych, których niestabilna demokracja napawa lękiem przed powrotem dyktatury wojskowej. Franco, podobnie jak analizowany powyżej afekt wstydu, jest spoiwem wielowarstwowej temporalności *Ardor guerrero*, bowiem odsyła do przeszłości (czyli do czasów dyktatury), do hiszpańskiej *Transición* (czyli do czasu akcji) oraz, wirtualnie, do momentu powstawania powieści. Jego paradoksalna obecność dostarcza jeszcze jednego argumentu przemawiającego za interpretacją, którą określiłam mianem poszerzonej. Kolejnym i ostatnim już argumentem za przyjęciem takiej lektury jest wizja Hiszpanii i hiszpańskości.

Jak pamiętamy, anioł Paula Klee zamiast zwykłych ciągów zdarzeń widzi – w interpretacji Benjamina – „jedną wielką katastrofę, która nieprzerwanie mnoży piętrzące się ruiny i ciska mu je pod stopy”. Jeśli przyjrzeć się uważnie, ze stron analizowanej powieści wyziera zaskakujący obraz dekadencji. Hiszpania widziana oczami rekruta J 54 jest krajem zacofanym, w którym żyją ludzie skłonni do brutalności, nienawiści i gwałtownych reakcji. Taki obraz dotyczy w pierwszej kolejności rzeczywistości koszar. Wojsko postrzegane jest jako „świat archaiczny”, jako „skamieniałość frankizmu i afrykanizmu” (AG: 54)⁴¹, to „mieszanka barbarzyństwa, tyranii i absurdu” (AG: 85)⁴². Służba wojskowa pobudza „dziki uniwersalny kretynizm”, który okazuje się zaraźliwy i „w połączeniu z instynktem uległości, odziedziczonym z czasów frankizmu i pewnego rodzaju narodową złośliwością” sprawia, że „każdy może aspirować do roli kapo⁴³ czy też konfidenta i przyjaciela kata” (AG: 43)⁴⁴. Uwagę zwraca również następujący opis walki wręcz

⁴¹ „El ejército era un universo arcaico, un fósil del franquismo y del africanismo de otras décadas lejanas”.

⁴² „[...] mezcla de barbarie, tiranía y absurdo”.

⁴³ Roboczo proponuję słowo „kapo” jako odpowiednik hiszpańskiego wyrażenia „cabo de vara”, oznaczającego strażnika więziennego, który pełni rolę dozorcę. Mam przy tym świadomość, że słowo „kapo” nawiązuje do niemieckich obozów koncentracyjnych.

⁴⁴ „Uno sospechaba que aquello de la mili despertaba un feroz cretinismo universal, pero aún no sabía hasta qué punto el cretinismo

podczas koszarowych ćwiczeń w terenie: „[...] oczy, które wbijały się w źrenice przeciwnika, już nie wyrażały drwiny ani porozumienia, lecz nienawiść, a dusza stawiała się okrutną nienawiścią innego, o istnieniu którego człowiek nie miał pojęcia do chwili, w której ten inny stawał się częścią każdego z nas” (AG: 152)⁴⁵. Z opisu tego wynika, że skłonność do nienawiści i okrucieństwa drzemie w każdym Hiszpanie, nawet w takim, który podobnie jak J 54 żywi antymilitarne przekonania. Brutalność nie jest więc domeną zarezerwowaną dla rzeczywistości koszarowej (świadczy o tym również terroryzm spoza koszar, o którym piszę powyżej), podobnie zresztą jak anachroniczność, która wykracza poza mury jednostki wojskowej. Vitoria, tak jak Burgos – miejsca pełne księży, urzędników państwowych i niewiernych kobiet – w opisie narratora mają coś z przednowoczesnych dziewiętnastowiecznych miast i przypominają literacką Vetustę (AG: 58)⁴⁶. W innym miejscu swoich wspomnień, odnosząc się do Kastylii, narrator mówi o „nieznośnej Hiszpanii Pokolenia 98” i o „stepowym kraju, który tak bardzo pociągał tamtych ludzi” (AG: 52)⁴⁷. Obrazu dopełnia opis niewielkiej stacyjki w Espeluy, o której dowiadujemy się, że chyli się ku ruinie, a w miejscowym barze kelnerzy, pragnący desperacko wyrwać się

era contagioso ni en qué medida se aliaba al instinto de docilidad heredado de la dictadura y una especie de mala leche nacional para hacer de casi cualquiera un aspirante a cabo de vara o a confidente y amigo del verdugo”.

⁴⁵ „[...] los ojos que se clavaban en las pupilas del otro ya no reflejaban burla ni complicidad, sino odio, y el alma de uno era sustituida por la ira cruel de un desconocido que hasta ese momento uno mismo ignoraba que formara parte de él”.

⁴⁶ „[...] Vitoria, que tenía, como Burgos, algo de ciudad del siglo XIX, de capital de novela con clérigos, funcionarios y mujeres adúlteras, de Vetusta otoñal”. W mieście Vetusta rozgrywa się akcja jednej z najbardziej znanych hiszpańskich powieści Leopoldo Alasa „Clarín” – *La Regenta* (1884–1885).

⁴⁷ „La España insoportable del 98, el país estepario que tanto les gustaba a aquellos individuos”. Mało przyjazne wyrażenie „tamci ludzie” odnosi się do przedstawicieli Pokolenia 98, zafascynowanych ascetycznymi pejzażami Kastylii.

z tego miejsca, „podają zatrutą kawę z mlekiem i tylko od czasu do czasu wycierają bar brudną ścierką, zbierają śmieci i mokre trociny z podłogi” (AG: 48)⁴⁸.

Trudno też nie zauważyć, że bohaterowie powieści Muñoza Moliny – z wyjątkiem oficerów stojących na straży centralistycznej Hiszpanii, której w swym testamencie kazał im bronić Franco – nie cenią sobie zbyt wysoko hiszpańskości. Znacznie bliższa sercom rekrutów niż hiszpańska narodowość jest ich lokalna tożsamość; jeden z nich, pochodzący z Wysp Kanaryjskich, powiada na przykład, że wolałby być Turkiem niż Hiszpanem (AG: 217)⁴⁹. Żołnierze, którzy – jak J 54 – nie mówią z dostatecznie silnym regionalnym akcentem, czują się gorsi (AG: 216). Hiszpanami są więc jedynie ci, którzy „nie mogą być kimś innym” (AG: 217) – to wyrażenie Antonia Cánovasa del Castillo zostaje przywołane w powieści na określenie kondycji osób, które nie mają małej ojczyzny, z którą mogliby się identyfikować⁵⁰. Rozumienie hiszpańskości jako gorszości uznać należy niewątpliwie za balast odziedziczony po długotrwałej dyktaturze. Jednak zrywając z frankistowskim centralizmem, hiszpańska transformacja ujawnia swoje przemocowe oblicze wszędzie tam, gdzie regionalna odrębność staje się obowiązkiem i powoduje poczucie gorszości u tych wszystkich, dla których nie jest ona dostępna. W takim ujęciu procesy demokratyzacyjne powielają schemat odziedziczony po dyktaturze i narzucają narodowościową matrycę, choć tym razem nie jest nią zuniformizowana hiszpańskość, lecz regionalna róż-

48 „En esas estaciones ruinosas, los camareros de la cantina alimentan una furiosa desesperación de marcharse y sirven cafés con leche venenosos en vasos de cristal, y sólo muy de tarde en tarde pasan un paño infecto por la barra o recogen la basura y el serrín mojado del suelo”.

49 „Antes que español, turco”.

50 Zdanie „Son españoles los que no pueden ser otra cosa” wypowiedział Cánovas del Castillo, kiedy podczas pracy nad konstytucją z 1876 mierzył się z próbą zdefiniowania hiszpańskiej narodowości (Medialdea 2015). Muñoz Molina w *Ardor guerrero* przypisuje tę wypowiedź innemu dziewiętnastowiecznemu politykowi, Práxedesowi Mateo Sagaście (AG: 217).

norodność. Wiele lat po wydaniu *Ardor guerrero* Muñoz Molina potwierdzi tę myśl w eseju *Todo lo que era sólido* (2013: 76–86). Na paradoks niechęci Hiszpanów do Hiszpanii, połączonej z entuzjastycznym nastawieniem do tożsamości regionalnych, zwracał również uwagę w latach 70. Julián Marías, twierdząc ironicznie, iż „całość jest mniejsza niż suma jej części” (Marías 1977: 35)⁵¹. Tak więc narrator Muñoz Moliny, pisząc o presji bycia kimś innym, jak gdyby bycie Hiszpanem było obelgą (AG: 216)⁵², wyraźnie dystansuje się wobec wymyślania i narzucania nowych narodowych tożsamości, ujawniając przy tym trwanie niechlubnej czarnej legendy w mentalności swych bohaterów. Sądzę jednak, że przytaczane powyżej obrazy zacofania i brutalności pokazują, że sam narrator przesiąknięty jest czarną legendą bardziej, niż mogłoby o tym świadczyć jego chłodne stanowisko wobec kwestii regionalizmów. Nadto postrzeganie pluralizującego się społeczeństwa jako opresywnego może wskazywać na poszukiwanie hegemonnej zastępczej w warunkach wolności z racji słabej dostępności innych języków niż narracje przemocy lub z powodu dominacji dyskursu opresji jako sposobu ujmowania tożsamości.

Paradoksalny dystans do hiszpańskości widoczny jest również w poszukiwaniu modeli opisu bohaterów spoza kręgu kultury hiszpańskiej. Stałym punktem odniesienia w powieści Muñoz Moliny jest kino amerykańskie (Vaquero Nourrisson 2013: 426–435), dostarczające obrazów, z którymi *expressis verbis* zestawiane są postawy postaci (AG: 27, 31, 205) bądź służące jako nieujawnione wprost kody estetyczne. Dla przykładu sposób, w jaki narrator relacjonuje swoje spotkanie po latach z kolegą z wojska, Martínezem, przypomina scenę z amerykańskiego filmu *noir*:

Szedł niemal dotykając ściany, tak jak to robią osoby bardzo nieśmiałe; skąpe światło sprawiało, że jego krępa i dobrze zbudowana sylwetka wyglądała jak cień. Był opatulony w płaszcz, a z jego kłap ledwie wystawała zwieszona głowa jakby bez szyi. Na raczej ciemnym chodniku, na

⁵¹ „[...] por lo visto, el todo es mucho menor que la suma de sus partes”.

⁵² „[...] como si que a uno lo llamaran español fuera una calumnia”.

którym w tamtym momencie nie było nikogo poza mną, dostrzegł mnie, ubranego również w ciemny płaszcz (AG: 369–370)⁵³.

Zauważmy, że szpiegowska sceneria fragmentu nie przystaje do okoliczności opisywanego spotkania między dwiema osobami zmierzającymi po pracy do domu z drobnymi sprawunkami na kolację (AG: 371). Oczywiście samo w sobie zjawisko sięgania po inne niż hiszpańskie wzorce kulturowe nie świadczy jeszcze o sceptycznym stosunku do rodzimej kultury. Mam tu raczej na myśli taką konfigurację hiszpańskości, na którą składa się to, co wypowiedziane i to, co niewypowiedziane, zaś obie te warstwy pozostają ze sobą w sprzeczności. Biorąc więc pod uwagę tę szeroko rozumianą i ambiwalentną niechęć do hiszpańskości – narrator dystansuje się wobec poczucia gorszości swych bohaterów, sam jednak wydaje się ofiarą tego kompleksu – stwierdzić należy, że obecność generała Franco i wspomnienie frankizmu kładą się długim cieniem na teraźniejszości autora *Ardor guerrero*.

Reasumując, Hiszpania i hiszpańskość w *Ardor guerrero* to posępny obraz, bez wątpienia inspirowany – świadomie i nieświadomie – czarną legendą, o której polski historyk i dyplomata Jan Kieniewicz pisze:

Dostrzegam szokującą analogię między narzuconym Hiszpanom wyobrażeniem o ich przeszłości i Orientalizmem, wizją Wschodu – w wieku XIX stworzoną przez panujących nad nim Europejczyków. Warto się zastanowić nad innymi przykładami takiej kulturowej dominacji, swoistego kolonializmu w obrębie Europy (Kieniewicz 2001: 59).

⁵³ „Caminaba casi rozando la pared, a la manera de ciertas personas muy tímidas, y la luz escasa convertía casi en una sombra su figura baja y ancha, fornida, cubierta por un abrigo de cuyas solapas apenas llegaba a sobresalir una cabeza abatida sin cuello. [...] En la acera más bien oscura por la que en ese momento no pasaba nadie más [...] me vio a mí [...] que también vestía un abrigo oscuro”.

Czarna legenda – ów negatywny stereotyp zacofanej i okrutnej Hiszpanii, kształtowany w Europie od XVI wieku – pozostaje elementem hiszpańskiej samooceny przez cały XX wiek (Kieniewicz 2001: 58) i jej trwanie jest dowodem na to, że „sytuacja kolonialna”, jako odczucie gorszości cywilizacyjnej, nie jest jedynie relacją między europejskim krajem kolonizującym a kolonizowaną zamorską krainą (Kieniewicz 2008a: 140), lecz może wystąpić w obrębie Europy i być efektem autokolonizacji. Z powieści Muñoza Moliny wyłania się obraz Hiszpanii nienadążającej za zmianami nowoczesności – przypomnijmy sobie w tym miejscu sierżanta wymierzającego cielesną karę rekrutowi w obecności całej kompanii, echo przednowoczesnych tortur w rozumieniu Foucaulta – Hiszpanii zapyziałej z jednej strony oraz, z drugiej, zawsze skłonnej do przemocy, aby odreagować skrupulatnie pielęgnowane urazy. Odnotować przy tym należy symptomy okcydentalizmu, czyli przejmowania wzorców z Zachodu, zjawisko będące przejawem uniwersalnego charakteru uległości (Kieniewicz 2008a: 140). Poszerzając metaforę Teresy Vilarós, można by porównać taki ogląd hiszpańskości do „szczątków zaścielających pobojuwisko”, w które wpatruje się znieruchomiały anioł z obrazu Klee. Można by też zestawzić czarną legendę z „nie leczonym, chronicznym pogłosem” (Nycz 2011: 7–12), który w ocenie Ryszarda Nycza jest wyznacznikiem polskiego dyskursu postzależnościowego. Niezależnie od tego, do jakiego obrazu się odwołamy, pewne jest, że w powieści Muñoza Moliny czarna legenda przebija palimpsestowo przez wspomnienia bohatera jako symptom swoistej hiszpańskiej postzależności.

Wnioski:

1. Powieść *Ardor guerrero* Antonia Muñoza Moliny wykazuje szereg paraleli z *Nadzorować i karać* Michela Foucaulta. Istota tej paraleli polega na tym, że – jak zauważył Edward Said – Michel Foucault, opisując społeczeństwo dyscyplinarne oparte na panoptyzmie, przedstawił strategię orientalizującą.
2. Podobnie jak *Nadzorować i karać*, *Ardor guerrero* ukazuje skuteczność panoptyzmu w zarządzaniu społecznością. Zarządzanie to opiera się na przemocy, powszechnym nadzorze, represjach, praktykach dyscyplinujących, zbieraniu

i magazynowaniu informacji, uwewnętrznieniu normy, praktykach zacierania tożsamości, mechanizmie wytwarzania posłuszeństwa i gorszości wewnątrz społeczności. Jej członkowie postrzegają władzę jako obcą, choć sami powielają mechanizmy jej funkcjonowania. *Ardor guerrero* można uznać za metaforę autorytarnego państwa frankistowskiego.

3. Ponadto w powieści znajdujemy cechy tożsamości naznaczonej doświadczeniem opresji, takie jak uzależnienie od obecności dyktatora, wstyd i poczucie winy czy niezdolność do przejęcia kontroli nad przyszłością. Specyficzną realizacją hiszpańskiego dyskursu postzależnościowego jest dualne pojmowanie historii oraz ślady uwewnętrznionej czarnej legendy, będące przejawami świadomości cywilizacyjnej gorszości.
4. Z powyższych powodów *Ardor guerrero* jest hiszpańską realizacją dyskursu postzależnościowego. Reasumując, można powiedzieć, że powieść jest postzależnościowa na kilku płaszczyznach: z jednej strony proponuje refleksję nad okresem zależności, z drugiej zaś jest namysłem nad jej skutkami po odzyskaniu wolności. Na najgłębszym poziomie trwanie opresywnej kondycji ujawnia się tam, gdzie narrator sam wpada w sidła czarnej legendy, mimo że podejmuje dyskursywne wysiłki, aby się od niej zdystansować. Ponadto Muñoz Molina odsłania przemocowe oblicze *Transición* i takie spojrzenie na procesy demokratyzujące może świadczyć o niedostępności lub słabej dostępności innych języków niż narracja opresji.

3.

Spojrzenia. *Visión del ahogado*

W 1977 roku Juan José Millás wydał swoją drugą powieść pt. *Visión del ahogado* (*Ostatnia wizja topielca*), która uzyskała przychylne recenzje krytyków, takich jak Carmen Martín Gaité, wyrażająca przekonanie na łamach „Diario 16”, że dzięki temu dziełu jego autor wszedł „właściwymi drzwiami” i „pewnym krokiem” do

literatury hiszpańskiej (Martín Gaité 2010a: 110)⁵⁴. Włączając tę powieść do moich analiz prowadzonych z perspektywy postzależnościowej, chciałabym uwidocznić przemoc wychodzącą poza ramy rzeczywistości militarno-karceralnej i ogarniającą przestrzeń prywatną i udomowioną. Poniższa analiza pokaże również, że kategoria panoptyzmu ujawnia swoją skuteczność w literackich przedstawieniach szerszej przestrzeni społecznej.

W przypadku powieści Millása mamy do czynienia z inną niż u Muñoz Moliny temporalnością. O ile bowiem *Ardor guerreo* jest powieścią o zależności i postzależności, pisaną z punktu widzenia oczywistego oddalenia od czasów dyktatury (choć, jak pamiętamy, pewne jej elementy mają moc scalającą te różne momenty), o tyle *Ostania wizja topielca* podtrzymuje pewien rodzaj niejednoznaczności dotyczącej czasu akcji. Niejednoznaczność ta sprawia, że zależność i postzależność zlewają się w jedno. Ta zamierzona, jak zobaczymy, właściwość powieści Millása przekonała mnie do włączenia jej do korpusu tekstów postzależnościowych.

Ostania wizja topielca oparta jest po części na schemacie powieści kryminalnej i opowiada o przemocowej relacji między Julią i Jorge oraz mężem Julii, Luisem (przydomek Witamina), który po napadzie na aptekę ucieka przed policją, aby ostatecznie schronić się w piwnicy domu swojej żony. Akcja powieści rozgrywa się w Madrycie, którego topografia została zarysowana z dużą dokładnością (López 1988: 48–49). Tym bardziej zaskakuje słaba obecność wskazówek temporalnych dotyczących relacjonowanych wydarzeń. Dlatego też krytycy zajmujący się tą powieścią nie są zgodni co do historycznego kontekstu wydarzeń: dla jednych akcja przypada na lata 60. (Kakuk 2006: 23), dla innych zaś na okres *Transición* (Crispin 2000: 446). Aby wyjaśnić te rozbieżności, chciałabym zwrócić uwagę na dwie wzmianki dotyczące czasu akcji. Wychodząc ze stacji metra Pueblo Nuevo, Witamina słyszy syrenę i widzi jeepa z uzbrojonymi policjantami: „Wtedy nie odważył się uśmiechnąć, ale powiedział głośno: jeszcze pamiętam, jak cieszyliście się taką bezkarnością, że nie

⁵⁴ „Creo que Millás ha entrado con paso firme y por buena puerta en la literatura española”.

potrzebowaliście okratowanych wozów” (OWT: 41)⁵⁵. Jak widać, myśl Witaminy sięga do czasów, gdy policja czuła się bardziej pewnie niż wtedy, gdy rozgrywają się wydarzenia powieści i mogła wyjeżdżać na ulice w niezabezpieczonych wozach. Wzmianka ta pozwala datować akcję na okres po eskalacji konfliktu baskijskiego, która miała miejsce w drugiej połowie lat 60.⁵⁶, a jego kulminacja nastąpiła wraz ze spektakularnym zamachem bombowym w Madrycie na premiera Carrero Blanco w 1973 roku. Pamiętajmy jednak, że okres *Transición* nie był wolny od zamachów, wobec czego akcja może toczyć się zarówno w ostatnim okresie frankizmu, jak i po śmierci dyktatora.

Aby ocenić znaczenie drugiej wzmianki temporalnej, muszę odwołać się do tekstu oryginalnego. W czasie przesłuchania na komisariacie spojrzenie donosiciela Jesúa Villara obejmuje ściany pomieszczenia: „En la pared de ese lado hay un Crucifijo y las dos fotos” (VA: 70, wyróżn. A.K.-N.), co w spolszczonej wersji tekstu daje: „Na ścianie krucyfiks i dwa zdjęcia” (OWT: 56). W oryginale zaskakuje użycie rodzajnika określonego: *las dos fotos*, sugeruje to bowiem, że chodzi o przedmioty wcześniej opisywane i znane czytelnikowi, bądź o taką rzeczywistość, której istnienie w danych okolicznościach jest oczywiste, jak obecność drzwi i okna w pokoju. W opisywanej scenie mamy do czynienia z drugą sytuacją – wcześniej bowiem nie ma mowy o zdjęciach – której język polski nie jest w stanie oddać w sposób precyzyjny i zwięzły. Chodzi o „wiadome zdjęcia”, czyli – jak należy domniemywać – o podobizny generała Franco i José Antonia Primo de Riverę, które w czasach dyktatury eksponowano w miejscach publicznych, takich jak urzędy i szkoły (Sonlleve Velasco, Sanz Simón, Torrego Egido 2018: 331–363). Ten szczegół znów sytuuje akcję *Visión del ahogado* za życia generała Franco, choć nie wolno

⁵⁵ Korzystam z tłumaczenia Zofii Wasitowej, *Ostatnia wizja topielca* (Millás 1983). W razie potrzeby będę konfrontować polską wersję z oryginałem.

⁵⁶ W 1968 roku miało miejsce pierwsze zabójstwo dokonane przez ETA na komisarzu policji znanego z torturowania więźniów (Miłkowski, Machcewicz 2002: 423).

nam zapominać, że niektóre instytucje, mocno niezadowolone z nowego porządku po jego śmierci, niechętnie pozbywały się jego podobizn. Zauważmy, że wyrażenie „las dos fotos” wprowadza do powieści konkretną rzeczywistość historyczną, której narrator nie chce nazywać.

Mamy więc do czynienia z obecnym nieobecny, zgodnie z przywoływaną diagnozą Teresy Vilarós (2008) – diagnozą, która w powieści Millása realizuje się w sposób bardziej jeszcze drastyczny niż w późniejszym tekście Muñoz Moliny, ponieważ imię tego, co nieobecne, zostaje wyparte. Jednocześnie obydwie wzmianki temporalne wskazują na to, że akcja *Ostatniej wizji topielca* może się dziać zarówno za czasów dyktatury, jak i po jej zakończeniu⁵⁷, zaś niewypowiedziane nazwisko dyktatora – niczym złowieszcze tabu – roztacza aurę strachu, przenikającą losy bohaterów. Niedopowiedzenie dotyczące czasu akcji znajduje potwierdzenie w słowach autora z wywiadu, jakiego udzielił w 2001 roku:

W *Ostatniej wizji topielca* starałem się opowiedzieć o ostatnich latach rozpadu frankizmu. Moją intencją było skomentowanie transformacji, nie odwołując się do dyktatury i sądzić, że ten zabieg okazał się skuteczny. Uważam, że jest to powieść, która bardzo dobrze pokazuje tamte lata (Beilin 2001: 119–120)⁵⁸.

⁵⁷ Pewną wskazówką dotyczącą czasu akcji mogłaby być topografia Madrytu, np. nazwy ulic i placów. Jesús Villar „mieszka na Caudillo de España” (OWT: 97), jednak ulica Caudillo zmieniła swą nazwę w 1980 roku, zaś plac Caudillo zyskał nowe imię dopiero w 2017 roku (Ramírez 2016; Costantini 2017). Trasa, jaką metrem przebywa Villar, wskazuje na to, że chodzi o ulicę Caudillo (OWT: 207). Jak widać, również topografia Madrytu nie dostarcza jednoznacznej odpowiedzi dotyczącej czasu akcji powieści.

⁵⁸ „En la *Visión del ahogado* intenté contar los últimos años de la descomposición del franquismo [...]. Mi intención fue comentar la transición sin nombrar la dictadura y de hecho creo que este recurso resultó eficaz. Yo creo que es una novela que refleja muy bien aquellos años”.

Nienazywanie dyktatury jest więc intencją Millása, chodzi bowiem o pokazanie skutków jej trwania, nie zaś jej samej, zgodnie z estetyką zbliżoną do symbolizmu, z tą jednak różnicą, że symboliści sugerowali w ten sposób istnienie wiecznego substratu rzeczywistości, podczas gdy w *Ostatniej wizji topielca* to, co nienazwane, nosi znamiona dosięgającej bohaterów destrukcji. Takie właśnie ujęcie temporalnego wymiaru powieści Millása sytuuje ją w zasięgu perspektywy postzależnościowej.

Ostania wizja topielca jest powieścią o przemocy w najbardziej intymnej postaci, czyli dotyczącej sfery erotycznej. Oto jedna z miłosnych scen między Julią a Jorge:

Unosi się trochę i swoją wolną ręką zaczyna bić Julię po twarzy, jak gdyby z profesjonalną wprawą, która zaraz zmienia się we wściekły chaos. Od czasu do czasu, przy odrobinie wysiłku, udaje mu się także sięgnąć do jej boków i piersi. Julia chwilami pozostaje bierna, to znów próbuje się bronić. Zręcznie odpycha się nogami i gryzie własne włosy, które dostają się jej do ust, gdy Jorge ją policzkuje (OWT: 55).

O tym, że nie chodzi tylko o miłosną grę, świadczą ślady pozostawione na ciele Julii (OWT: 75). W kolejnym momencie miłosnych uniesień, podczas gdy Jorge okłada ciosami swą kochankę, czytamy, że dla niego relacje z ludźmi zawsze opierały się na przemocy lub na przekraczaniu zasad (OWT: 77)⁵⁹. Inny bohater powieści Millása, wspomniany już Jesús Villar, w następujących słowach zwraca się w myśli do swojej żony Rosario: „[...] przysięgam ci, w tej samej chwili złapię ze stołu tę wielką kryształową popielniczkę i rozwalę ci pysk. A potem sobie usiądę i poczytam gazetę, i będę miał święty spokój, wiedząc, że oto właśnie zrobiłem coś sam, z własnej woli” (OWT: 143). Przyczyny przemocowych zachowań bohaterów nie zostały ujawnione w toku narracji, przy-

⁵⁹ „Jorge no ha concebido nunca otras relaciones que las basadas en la violencia o la transgresión” (VA: 95). Sformułowanie „stosunki oparte na gwałcie” (OWT: 77), pochodzące z polskiego tłumaczenia, wydaje mi się mało fortunate.

dzie mi do nich wrócić w dalszym ciągu mojego wywodu. Póki co istotny pozostaje fakt, że przemoc stanowi nierozzerwalną część rzeczywistości tekstu Millása, spójnie wkomponowaną w rozwój wypadków i dlatego przewidywalną. *Ostatnia wizja topielca* opiera się bowiem na rosnącym napięciu, którego źródło nie zostaje wypowiedziane – podobnie jak nienazwane pozostają podobizny z „dwóch zdjęć” – zaś zachowania przemocowe przynoszą jedynie chwilowe jego rozładowanie.

Od pierwszych słów książki czytelnik wie, że bohaterowie nie rozmawiają o rzeczach dla nich istotnych, lecz jedynie bacznie się obserwują (Miranda 1994: 49–60). Prawdziwym bohaterem powieści Millása są spojrzenia:

Jesús Villar przesuwając wzrok na lewą stronę pokoju. Na ścianie krucyfiks i dwa zdjęcia. Widzi też metalową szafę na papier i drugą, drewnianą, zamykaną na coś w rodzaju żaluzji [...]. Po czym postanawia *popatrzeć* na komisarza, gdzieś na wysokości jego górnej wargi albo trochę wyżej, ale nie dochodząc do poziomu *oczu*, tak aby *spojrzenie* policjanta nie unicestwiło jego własnego *spojrzenia* (OWT: 56–57, wyróżn. A.K.-N.).

Ten sam bohater wypracował teorię na temat tajemniczych znaków, jakie ludzie wysyłają sobie ukradkiem:

[...] ja to wszystko widziałem; trochę dlatego, że rano zasnęłam, a poza tym jestem spostrzegawczy i często widzę różne rzeczy, których inni nawet nie podejrzewają. Pan wie, co mam na myśli; w metrze na przykład ludzie czasem dają sobie znaki, ledwo dostrzegalne znaki z jednego peronu na drugi (OWT: 71).

Mając na względzie fakt, że Jesús Villar zajmuje się donosicielstwem, obserwowanie rzeczywistości stało się dla niego rodzajem obsesji sprawiającej, że wszystko jest podejrzane i nadaje się do zarejestrowania. Autentycznym punktem obserwacyjnym w powieści jest bar, z którego inspektor obserwuje dom Julii, zbierając relacje dozorca, innego baczego obserwatora

mieszkańców kamienicy. Z tego samego baru Jorge podglądał Julię, zanim jeszcze została jego kochanką, zaś opis tych zalotów przypomina relację z obłączenia: „[...] podniecała go myśl, że Julia będzie sama i że nareszcie, po tylu latach oczekiwania, będzie mógł krążyć dokoła jej domu i oblegać ją [...]” (OWT: 98). Jednocześnie Julia z ukrycia śledziła każdy ruch Jorgego z balkonu (OWT: 124). W tej utkanej ze spojrzeń rzeczywistości obserwatorką jest nawet kilkumiesięczna i bezimienna córka Julii, przyglądająca się kolejnym scenom przemocy, których ofiarą pada jej matka: „Jej córka patrzy na nią” (OWT: 133). Niekiedy cudze spojrzenie lub obecność są jedynie sugerowane i istnieją w postaci przekonania czy obawy, że jest się obiektem spojrzenia (OWT: 124, 136–137). Ze szczególną sytuacją mamy do czynienia, kiedy Julia wyobraża sobie swoją drogę do pracy, starając się unikać hipotetycznych obcych spojrzeń: „Potem wejdzie po schodach; będzie się starała iść na końcu grupy ludzi, aby nikt nie mógł patrzeć od dołu na jej nogi – zresztą i tak postara się nie włożyć przedtem zbyt krótkiej spódniczki, a poza tym przyspieszy kroku, gdy znajdzie się na ostatnich stopniach” (OWT: 105). W oryginalnej wersji tekstu scena napisana jest w trybie przypuszczającym, typowym dla mowy pozornie zależnej odnoszącej się do przyszłości, co dodatkowo wzmacnia efekt imaginacyjny⁶⁰. Zauważmy, że obce spojrzenia w sytuacji z metra przybierają charakter wewnętrznego nadzorcy, który koryguje zachowania Julii nawet w wyobraźni. I wreszcie, w powieści Millása spojrzenie przybiera również postać zdepersonifikowaną, kiedy nie ma już obserwatora, a pozostaje sama świadomość bycia śledzonym. Taką funkcję pełni przypominająca oko lub dziurkę od klucza skaza na lustrze w łazience Julii oraz dziurka od klucza w szkolnej ubikacji (OWT: 14, 18, 137), w której Witamina uprawia seks z Rosario w czasie trwania lekcji.

⁶⁰ „Ella subiría unas escaleras; procuraría ser la última del grupo de forma que ninguno de los otros aprovechara la diferencia de altura para verle las piernas –en todo caso ya habría procurado no ponerse una falda muy corta y aceleraría también su marcha al llegar a los últimos peldaños–” (VA: 127).

Obce i zagrażające spojrzenia w powieści Millása są odmianą panoptyzmu przeniesionego z przestrzeni karceralnej, wyobrażonej przez Benthama i opisanej przez Foucaulta, do przestrzeni cywilnej i intymnej, do wnętrza domów i prywatnej sfery doznań. W *Ostatniej wizji topielca*, podobnie jak w *Ardor guerrero* Muñoza Moliny, mamy do czynienia z doświadczeniem opresji, w którym nadzorujący widzi, pozostając niewidzialnym, zaś opresjonowany interioryzuje cudze spojrzenie, sam stając się źródłem dyscyplinującej obserwacji. Jednak w powieści Millása opresja wchodzi w wyższe stadium rażenia, ponieważ staje się czystym widzeniem, bezpodmiotowym – kiedy mowa o oku czy dziurce od klucza w łazience – i bezprzedmiotowym, jak w przypadku Villara, tropiącego wokół siebie tajemnicze sygnały spiskowców. I choć bohaterowie analizowanej powieści, dotknięci specyficznym emocjonalnym autyzmem, nie werbalizują afektów, które determinują ich zachowania, spojrzenia odsyłają do poczucia gorzości i afektu wstydu, będącego – jak wykazał cytowany powyżej James Gilligan – siłą napędową zachowań przemocowych.

Można by mnożyć przykłady sytuacji, w której opresywne spojrzenia opanowują przestrzeń prywatną bohaterów *Ostatniej wizji topielca*. Millás nie rezygnuje jednak z sugerowania pierwotnego źródła panoptyzmu, którym jest obecność nadzorującego aparatu państwowego, zarysowana w powieści na ogólnym poziomie fabuły – policja prowadzi dochodzenie i tropi przestępcę – oraz w scenach, w których przestrzeń prywatna styka się ze sferą władzy. Mając na uwadze krzyżowanie się tych przestrzeni, należy się przyjrzeć dwóm postaciom: dozorczy domu, w którym mieszka Julia i Jorge, oraz konfidentowi Jesúsowi Villarowi.

Dozorca Dionisio przychodzi do mieszkania Julii, aby wypytac ją i Jorgego o Witaminę. Informuje swych rozmówców, że jest byłym policjantem, dlatego inspektor darzy go szczególnym zaufaniem. Następnie dozorca daje do zrozumienia, że sytuacja jest delikatna z uwagi na niezalegalizowany związek pary. Wzbudza to natychmiast poczucie winy u Jorgego, który zaczyna tłumaczyć powody, dla których wraz z Julią nie poszli tego dnia do pracy. Dozorca przeprowadza rewizję, „węsząc po całym domu” (OWT: 81). Na koniec wizyty Jorge wręcza mu sowity napiwek, po czym

dowiadujemy się, że ani Jorge ani Julia nie znają powodu, dla którego Luis jest poszukiwany: „Powinniśmy byli go zapytać, czego chcą od Luisa” (OWT: 82). Opisywana tu pokrótce scena przynosi doskonały przykład panoptyzmu na przecięciu relacji władza – obywatel. Były policjant Dionisio obserwuje dom przez cały dzień („siedzę w bramie od wczesnego rana”, OWT: 79), zbiera informacje dotyczące mieszkańców i przekazuje je policji. Dostaje przy tym prawo, aby przeniknąć w sferę prywatną („ukradkiem patrzy na nogi Julii”, OWT: 80) i czerpać nieformalne korzyści materialne ze swej funkcji nadzorcy. Julia i Jorge okazują się zupełnie bezbronni w relacji z dozorcą, jego obecność w jednej chwili budzi uległość u zwykle dominującego Jorgego. Tożsamość, która od zawsze znajdowała się w kręgu zainteresowań Millása (Val 2006: 138), okazuje się konstruktem niestabilnym i modelowanym przez spojrzenia innych. Ale przede wszystkim widzimy, że podobnie jak więźniowie w *Nadzorować i karać* Foucaulta, bohaterowie powieści Millása są jedynie przedmiotami obserwacji, nie zaś podmiotami komunikacji (Foucault 1998: 195). Dlatego też rzeczywistość, w jakiej się poruszają – a w przypadku Julii i Jorgego jest nią zamknięta przestrzeń mieszkania – zostaje opisana jako narastające zagrożenie, płynące zewsząd, już nie tylko ze strony formalnej czy nieformalnej władzy. W *Ostatniej wizji topielca* zagrożenie staje się atrybutem rzeczywistości: „W mieszkaniu panuje bałagan, a telefon jest czarną groźbą. Niezliczone krople bombardują drzwi otwierające się na wąski balkon” (OWT: 81).

Drugim bohaterem działającym na pograniczu prywatności i władzy jest kilkakrotnie już wspomniany konfident Jesús Villar. Jego obecność należy łączyć z rzeszą donosicieli i drobnych szpicli, niezbędnych do funkcjonowania społeczeństwa dyscyplinarnego, o którym mówi Foucault, a którego skuteczność mieliśmy okazję sprawdzić w *Ardor guerrero* Muñoza Moliny. Historycy zajmujący się frankizmem podkreślają, że aparat państwowy z czasów dyktatury opierał się na rozległej kontroli społecznej (Molinero 2019: 93–98), sprawowanej m.in. przez rozbudowaną siatkę konfidentów, którzy donosili na swoich znajomych, powodowani pobudkami osobistymi (niejednokrotnie zemstą) lub w celu oddalenia od siebie widma represji (González 2012; Arnabat Mata 2013).

Wiadomo, że Villar nie jest odosobnionym przypadkiem konfidenta w stroju cywilnym, o czym świadczy wzmianka o mężczyźnie śledzącym Villara w metrze i donoszącym na niego policji (OWT: 212). Zauważmy, że o ile dozorca był przykładem władzy przenikającej do sfery prywatnej, o tyle Villar reprezentuje przeciwny wektor kontaktu między obydwoma interesującymi mnie przestrzeniami: jako osoba prywatna dobrowolnie kontaktuje się z policją w celu dostarczenia informacji. W jego przypadku interesujące są prywatne pobudki, dla których decyduje się donieść na Luisa, byłego kochanka swej żony Rosario. Jednak zazdrość i osobista uraza nie wyczerpują zasobów motywacji Villara:

Przeprowadzić ileś tam anonimowych rozmów telefonicznych, a potem śledzić rozmówcę. Kogoś, kogo nienawidzi. Zasypać go ponadto telefonicznymi groźbami, listami, które będą stopniowo zwiększały napięcie. Dozować pogroźki. Wypisywać obelżywe słowa na ścianach w swoim biurze ubezpieczeniowym, choćby to nawet było ryzykowne [...]. Robić rysy na samochodach, o to, to [...]. Albo zabić psa sąsiada. Dać mu parę kawałków mięsa z włożoną w środek kulką naftaliny (OWT: 208).

Jak wspominałam powyżej, Jesús Villar stał się podmiotem bezprzedmiotowej panoptycznej opresji, tj. takiej, która nie jest skierowana na konkretne przedmioty, ponieważ zagrożenie kryje się wszędzie. W powyższym cytacie widać, że bohater staje się również agentem systematycznej przemocy wywieranej na najbliższym otoczeniu. Kiedy w ostatnich scenach powieści Villar sam jest przedmiotem represji, poznajemy prawdopodobną przyczynę jego donosicielskiej działalności. Jeden z policjantów wykrzykuje: „Twój ojciec siedział w więzieniu” (OWT: 212)⁶¹. Donoszenie okazuje się

⁶¹ Okoliczność ta mogłaby świadczyć o tym, że akcja dzieje się w czasach frankistowskich. Pamiętajmy jednak, że – jak widać w *Ardor guerrero* – w strukturach policyjnych i wojskowych bardzo długo utrzymuje się wierność zasadom i nawykom wywodzącym się z czasów dyktatury.

więc formą obrony przed ewentualnymi represjami, motywowanymi najprawdopodobniej politycznym zaangażowaniem ojca. Represje i tak nieuchronnie i brutalnie dosięgają Villara, który w ten sposób ponosi konsekwencje za działalność ojca. Sytuacja ta przywodzi na myśl zasadę *limpieza de sangre* (czystość krwi), ciążyącą na społeczeństwie hiszpańskim przez kilka stuleci od początku XV wieku (Miłkowski, Machcewicz 2002: 125). Była ona formą dyskryminacji osób o pochodzeniu żydowskim lub muzułmańskim, nawet jeśli nawróciły się na katolicyzm. W przypadku powieści Millása kara, która spotyka bohatera, wprowadzie ma podłoże polityczne, a nie religijne, jednak można w tekście znaleźć ślady represyjnej obyczajowości katolickiej, choćby w komentowanej scenie aresztowania Villara, kiedy ten, próbując uniknąć zatrzymania, składa obietnice policjantom, m.in. że nie będzie się więcej onanizował (OWT: 213). Innymi przejawami represyjnej moralności, będącej efektem przenikania się władzy – w tym wypadku również Kościoła – i przestrzeni prywatnej, są komentowane powyżej sytuacje, dotyczące stygmatyzacji życia w konkubinacie czy też restrykcyjne normy związane ze sposobem ubierania się kobiet. Jak widać, zgodnie z diagnozą Foucaulta, podążającego za Benthamem, „panoptyzm jest w stanie reformować moralność” (Foucault 1998: 201).

W *Ostatniej wizji topielca* mamy do czynienia z całkowitym rozpadem więzi społecznych w kraju, w którym władza sprawowana jest w sposób autorytarny, represyjny i rozproszony. Bohaterowie powieści Millása zostali dotknięci syndromem zagubienia w historii, o którym mówi Gonzalo Sobejano w klasycznym studium powojennej powieści hiszpańskiej, opatrzonym znamienym podtytułem: „W poszukiwaniu zaginionej społeczności” (*En busca del pueblo perdido*). Zagubienie to oznacza wewnętrzne rozdarcie i niemożność nawiązania komunikacji między poszczególnymi grupami, klasami i jednostkami (Sobejano 1975: 26–27)⁶².

⁶² Gonzalo Sobejano jest również autorem tekstu, w którym bezpośrednio odnosi się do powieści z 1977 roku. W swej interpretacji zwraca uwagę na realizm *Ostatniej wizji topielca* („la novela más realista de J.J.M.”) oraz brak autentyzmu, uwidaczniający się w społecznej interakcji („un convivir inauténtico”; Sobejano 1992: 315–322).

Pewnym przejawem historycznej dezorientacji jest poszukiwanie wzorców zachowań, usytuowanych poza sferą doświadczeń postaci, niejednokrotnie też pochodzących z innych kręgów kulturowych. Dotyczy to Julii, dla której punktem odniesienia są sentymentalne piosenki *pop*⁶³ (OWT: 131) oraz dozorczy, wzorującego się na amerykańskich filmach szpiegowskich (OWT: 80), co przywodzi na myśl okcydentalizm *Ardor guerrero* Muñoza Moliny. W obydwu przypadkach przywoływane modele nie przystają do okoliczności, w jakich przyszło im żyć, na co zwraca uwagę sam Millás, łącząc ten fakt – co bardzo ważne z mojej perspektywy – z doświadczeniami swojego pokolenia:

W tak wrogiej rzeczywistości, w jakiej żyło nasze pokolenie, nie istniały godnościowe wzorce zachowań. W tamtym czasie interesowało mnie to, jak uciekaliśmy od tej rzeczywistości dzięki modelom literackim, kinu, piosenkom, i w ten sposób stworzyliśmy całkowicie nierealne wzorce zachowania egzystencjalnego i sentymentalnego (Beilin 2001: 122)⁶⁴.

Biorąc pod uwagę, że – jak pamiętamy – akcja powieści równie dobrze może toczyć w czasie dyktatury, jak i po jej zakończeniu, tak rozumiane zagubienie w historii, połączone z sięganiem do zasobów nieswojej (tj. nieprzystającej i geograficznie odległej) kultury, uznać należy za jeden z przejawów hiszpańskiej postzależności.

Jest jeszcze jeden aspekt *Ostatniej wizji topielca*, który zbliża tę powieść do dyskursu postzależnościowego. Mam tu na myśli strategię upodobnienia lub kamuflażu, jakie przyjmują młodzi bohaterowi powieści wobec opresywnego systemu, który ich otacza.

⁶³ Jednym z ujawnionych tytułów jest piosenka *Ne me quitte pas* Jacques'a Brela (OWT: 131).

⁶⁴ „En la realidad tan hostil en que vivía nuestra generación no había modelos de comportamiento medianamente dignos. Lo que me interesaba en aquellos momentos era cómo escapábamos de esa realidad a través de unos modelos literarios, el cine, la canción y, por lo tanto, creamos unos modelos absolutamente irreales de comportamiento existencial y amoroso”.

Najbardziej wymowna pod tym względem jest scena z pogrzebu Lefy, przyjaciela ze szkoły Luisa i Jorgego:

Jorge i Witamina, zgodnie z tym, czego *wymagała ich sytuacja* bliskich przyjaciół zmarłego, *obnosili na twarzach wyraz smutku* i między jedną modlitwą a drugą *nie posiadali się z żalu*, że nie odwiedzali go częściej w ostatnim okresie choroby. Potem przy jego zwłokach byli spokojni, ale twarze mieli *ściągnięte*, czego przyczyną był nie tyle powstrzymywany ból, ile napięcie wywołane doświadczeniem, będącym jak dotąd tylko udziałem dorosłych, z którego to doświadczenia *miął na nich bez wątpienia spłynąć pewien rodzaj niepokoju, konieczny po to, aby ich rysy zostały naznaczone śladami cierpienia* (OWT: 202, wyróżn. A.K.-N.).

Pogrzeb odbywa się w atmosferze powagi i smutku, w obecności rodziny i przedstawicieli szkoły. Jorge i Luis naśladują emocje, których się od nich oczekuje przy tej okazji i powyższy fragment dobitnie podkreśla efekt powtarzania określonych zachowań według modelu, jaki w tym wypadku ustanawiają dorośli żałobnicy. Młodzi bohaterowie są więc prawie *tacy sami* jak ci, którzy są nosicielami normy pierwotnej, jednak *nie całkiem*, ponieważ tekst wyraźnie artykułuje wysiłek, jaki wkładają, aby się do nich upodobnić. Jednocześnie czytelnik nabiera przekonania, że chodzi o reprodukcję norm narzuconych i opresywnych. Można by odczytać tę sytuację jako rodzaj uniwersalnego zdarzenia międzypokoleniowego, jednak opisany powyżej przemocowy i panoptyczny kontekst, zakotwiczony – jak widzieliśmy – w okolicznościach historycznych związanych z frankizmem, legitymizuje lekturę postzależnościową. W kolejnym fragmencie efekt kamuflażu nie zawiera w sobie żadnej rysy, świadczącej o różnicy między normą a imitacją: „Przekazali mu [ojcu – przyp. A.K.-N.] wyrazy ubolewania od całej klasy, a także swoje własne, z powodu tak nieodwracalnego nieszczęścia, żałując, że nie mogą nic więcej zrobić, aby pomóc rodzinie zmarłego w tych smutnych chwilach” (OWT: 204). Oficjalny i podniosły styl ceremonii zdaje się więc zmagać z oznakami rozszczępie-

nia, ujawniającymi się, jak widzieliśmy, poprzez uwypuklenie wysiłku Jorgego i Luisa.

Inną strategią uwidaczniającą rozdziwienie dyskursu *Ostatniej wizji topielca* okazuje się groteska. W opisywanej sytuacji związanej z pogrzebem Lefy mamy do czynienia z dwoma wyraźnymi dysonansami. Pierwszy z nich wkłada się w momencie, gdy dyrektor szkoły ogłasza uczniom wiadomość o śmierci ich kolegi, po czym czytamy: „Następnie ktoś wyjaśnił uczniom, że we wnętrznościach Lefy lekarze odkryli guz wielkości szczura, który powiększał się, stopniowo utrudniając funkcjonowanie różnych organów [...]. Potem odmówili różaniec” (OWT: 202). We fragmencie tym zastanawia użycie porównania guza, przyczyny śmierci Lefy, do szczura, choć bez wątpienia można by znaleźć analogię niewchodzącą w konflikt z poważnym charakterem informacji przekazanej przez dyrektora. Problematiczna wiadomość pochodzi od głosu nieprawomocnego („ktoś wyjaśnił”), co uwidacznia rozziw między nim a głosem dyrektora, którego oficjalność wzmocniona zostaje poprzez wspólne odmówienie różańca. Inny groteskowy zgrzyt towarzyszy opisowi wyglądu Lefy, spoczywającego w trumnie: „Lefa miał dokładnie zatkanie dziurki od nosa i przyciskał do piersi mały krzyżyk. Jego wygląd nie usprawiedliwiał wysiłków tych, którzy krzatali się dokoła, dbając o najmniejsze szczegóły dopełniające całości żałobnych obrządków” (OWT: 202–203). Podniosłość obrządku kontrastuje z opisem zwłok Lefy, sugerującym, że rozpoczęły się procesy rozkładowe.

Widzieliśmy już, że młodzi bohaterowie dosłownie zmagają się z otaczającym światem, próbując jednocześnie przyjąć normy, które w nim panują. Mając na względzie opisywaną powyżej ambiwalencję dyskursywną obecną w powieści Millása, warto przyrzeć się bliżej naturze oporu, jaki postaci – w szczególności Witamina – stawiają przemocowej rzeczywistości. To właśnie Witamina, raniąc policjanta i okradając apteki, od pierwszych stron powieści wchodzi w konflikt z rzeczywistością oficjalną. Pieniądze z kradzieży wyrzuca, bo to nie zysk jest celem jego działań. Millás zarezerwował dla niego przestrzeń podziemną, wydobywającą subwersywną naturę jego obecności w tekście:

powieść rozpoczyna się przy wyjściu z metra i kończy w kotłowni budynku, w którym mieszka Julia i Jorge. Analizowana scena pogrzebu Lefy ukazuje moment, w którym Witamina – przybierając poważną minę złołego żałobnika – dokonuje aktu buntu i potajemnie naznacza trumnę kolegi za pomocą krawędzi zegarka: „[...] przesunął zegarek w prawo i wyłobił małą bruzdę, której nie mógł zobaczyć, ale którą można było wyczuć dotykiem, muskając czubkami palców gładką powierzchnię” (OWT: 203). Bunt Lefy ma charakter wyłącznie symboliczny, nie chodzi bowiem o obalenie opresywnego porządku, lecz o zaznaczenie różnicy, będącej jedynie ledwie wyczuwalnym znakiem na gładkiej powierzchni zdarzeń. Dla bohaterów powieści Millása doświadczenie wolności jest dostępne tylko w sferze prywatnych i niejednoznacznych uczuć: „Na zewnątrz, za murami cmentarza, puste ulice dawały poczucie wolności, nagle skrepowanej w to pełne rozpacz po południe. W tę rozpaczliwą słoneczną niedzielę” (OWT: 206).

Tekst Millása wskazuje na istnienie podskórnej i subwersywnej warstwy rzeczywistości, która z jednej strony usiłuje się upodobnić do jej oficjalnego wymiaru, z drugiej zaś, za pomocą różnych strategii, ujawnia jej opresywną naturę. Taki rodzaj ambivalentnego dyskursu zbliża analizowany fragment *Ostatniej wizji topielca* do mimikry, kategorii omawianej przez Homiego Bhabhę w kontekście postkolonializmu (Bhabha 2008: 184–195), z tą jednak różnicą, że – o ile w klasycznych analizach mimikra jest właściwością dyskursu kolonialnego⁶⁵ – o tyle u Millása dyskurs oficjalny wybrzmiewa jako jeden z efektów polifonii. Z perspektywy narracji nie można go więc uznać za dyskurs dominujący, choć taką funkcję pełni w rzeczywistości referencyjnej. Mimikra rozszczelnia ten właśnie normatywny głos, wprowadzając do niego to, co stłumione, podziemne i nieoficjalne. Jednak bunt w powie-

⁶⁵ Bhabha wskazuje na obecność mimikry np. w *Spostrzeżeniach na temat kondycji społeczeństw azjatyckich poddanych Wielkiej Brytanii* Charlesa Granta z 1792 roku (Bhabha 2008: 186–187). Analizę tego zjawiska w polskiej literaturze, na przykładzie jednego z reportaży Ksawerego Pruszyńskiego z 1936 roku, znajdziemy u Hanny Gosk (2010: 63–66).

ści Millása jest niespecyficzny i ślepy, co pozbawia go potencjału wywrotowego. Ma natomiast właściwości autodestrukcyjne – w oczekiwaniu na policję Witamina połyka dużą dawkę środków przeciwzapalnych – i nieheroiczne. W tym kontekście należy też interpretować prywatną przemoc Jorgego, jako nieheroiczny i samoniszczący akt oporu wobec obowiązujących zasad.

Wnioski:

1. *Ostatnia wizja topielca* wpisuje się w hiszpański dyskurs postzależnościowy ze względu na obecność przemocy połączonej z panoptyczną wizją społeczeństwa, w którym opresywny aparat państwowy przenika i kształtuje relacje międzyludzkie. Szczególną realizację postzależności stanowi mocno obecny motyw nadzorujących spojrzeń.
2. Odniesienia do frankizmu, choć przebijają palimpsestowo przez tekst powieści, zostały stłumione na rzecz społecznych skutków długotrwałego pozostawania w stanie zależności, wzmocnionych przez zamierzone niedookreślenie czasu akcji. Skutki te określiłam mianem zagubienia w historii, uciekając się do sformułowania Gonzala Sobejano, ujmującego hiszpańską powieść powojenną ze względu na relację między tekstem a rzeczywistością społeczną. Pewnym przejawem zagubienia w historii jest okcydentalizm, rozumiany jako reprodukovanie zachodnich wzorców nieprzystających do okoliczności, w jakich poruszają się bohaterowie.
3. Postzależność powieści Millása przejawia się również nawiązaniem do kategorii *limpieza de sangre* jako do swoistego modelu produkowania gorszości. W tym sensie frankizm jawi się jako wcielenie historycznie zakorzenionej tożsamościowej matrycy.
4. Opresywną naturę rzeczywistości demaskuje obecność takich ambiwalentnych strategii dyskursywnych, jak mimikra i groteska. Bohaterowie nie dysponują jednak skutecznymi narzędziami oporu, ich bunt ma charakter prywatnych, symbolicznych aktów, pozbawionych potencjału politycznego i możliwości scalania społeczności. Podobnie jak w *Ardor guerrero* Muñoz Moliny, antyheroiczność bohaterów powieści Millása związana jest z poczuciem gorszości (wstydem) i z niedostępnością godnościowej narracji oporu.

4.

Więzienie. *Mury Hebronu*

Debiutancka książka Stasiuka, napisana w 1985 roku na zamówienie podziemnego ruchu wydawniczego, nie zyskała uznania drugiego obiegu i światło dzienne ujrzała dopiero w 1992 roku w legalnym wydawnictwie. Z punktu widzenia formalnego *Mury Hebronu* mają postać nieoczywistą, sytuującą się na przecięciu powieści i cyklu opowiadań. Książka uzyskała bardzo przychylne recenzje krytyków. Przemysław Czapliński na przykład uznał ją za „najdonioślejszy debiut książkowy ostatnich pięciu lat” (1992: 201). Niektórzy z recenzentów dostrzegli w niej znacznie więcej niż poddany artystycznej obróbce zapis autobiograficznych przeżyć autora. W jednej z recenzji czytamy, że „Andrzej Stasiuk, opisując więzienną rzeczywistość, tak naprawdę opisuje świat w ogóle” (Drzewucki 1993: 119), zaś w nieco późniejszym artykule, poświęconym prozie więziennej autora, inny badacz stawia tezę, że „Więzienie u Stasiuka nie wyraża krytyki politycznego systemu. Więzienie jest dla Stasiuka doświadczeniem egzystencjalnym, czasem metafizycznym” (Madejski 1998: 212).

Podobnie jak w przypadku *Ardor guerrero* Muñoza Moliny mamy więc do czynienia z lekturą poszerzoną, wychodzącą poza jednostkowe doświadczenie bohaterów i autora. O ile jednak w analizowanych powyżej hiszpańskich powieściach paralela z frankizmem jest oczywista, *Mury Hebronu* znacznie trudniej usytuować w konkretnym kontekście politycznym. W swoistej mitologii kryminału krytyka dostrzegła wprawdzie „mimowolny bunt” ludzi wykorzenionych w strukturach pracy i państwa oraz brak zadowolenia w rzeczywistości PRL-u (Ziętek 1999: 147), ale taka interpretacja każe spojrzeć na tekst Stasiuka z punktu widzenia tego, czego w nim nie ma lub czym on sam nie jest. Do lektury *Murów Hebronu* z perspektywy postzależnościowej zachęcają pytania wieńczące jedną z przytaczanych recenzji: „Czy w takim świecie żyliśmy? Czy w takim świecie żyjemy?” (Drzewucki 1993: 119). Atrakcyjność tych pytań leży w tym, że – podobnie jak w przypadku komentowanych powyżej recenzji powieści hiszpańskich – są one owocem spontanicznego odczytania teks-

tu Stasiuka i zostały sformułowane niejako od środka zachodzących procesów transformacyjnych, dla których czas zależności był kontekstem świeżym i ciągle mocno obecnym.

Książka Stasiuka nie wpisuje się w tradycje ówczesnej prozy więziennej, której bohaterami byli solidarnościowi bojownicy o wolność, tacy jak Adam Michnik, Czesław Bielecki czy Jerzy Kropiwnicki (Ziętek 1999: 146). Postacie z *Murów Hebronu* nie są opozycjonistami, lecz zwykłymi przestępcami i próżno szukać podobieństw między jednymi a drugimi. Chodzi raczej o zarysowanie granicy między obydwoma światami, i to mimo że w PRL-u podział ten z różnych względów ulegał zatarciu. Komunistyczna propaganda przedstawiła opozycyjną aktywność jako chuligańskie wybryki, zrównując tym samym działalność polityczną z procederem przestępczym. Zresztą opozycjoniści parający się wydawaniem podziemnej prasy musieli utrzymywać kontakty z przestępczym „półświatkiem” (Kopeć 2010: 163–164). Choć temat buntu i wolności znajduje się w centrum karceralnych opowieści Stasiuka, autor zdaje się dystansować wobec więźniów politycznych, o czym świadczyć może następujący fragment z *Jak zostałem pisarzem* z 1998 roku: „Do jednego baraku wsadzili internowanych. Nie widywaliśmy ich, ale nas wkurzali. Wieczorem śpiewali religijne pieśni [...]. Ślaliśmy im wiąchy, żeby nam nie przeszkadzali. Trochę niewygodne jest przeklinać, jak gdzieś w tle leci *Pod Twoją obronę*” (1998: 61). Trzeba też mieć na uwadze fakt, że Stasiuk był „kultową postacią” pokolenia bruLionu (Bereś 2003: 440), znanego z niezbyt przychylnego, a niekiedy prowokacyjnego stosunku do literatury etosu i pisarzy-opozycjonistów, którym przypisywano przeświadczenie o monopolu na „dożywotni rząd dusz narodu” (Jarzębski 1997: 171). Czy w *Murach Hebronu* można więc mówić o rozbracie z romantyczną tradycją walki o wolność? Aby odpowiedzieć na to pytanie, zasadnicze dla problematyki postzależnościowej, należy pochylić się nad naturą buntu bohaterów, ich społecznym statusem oraz stosunkiem do wolności, ale najpierw – zgodnie z logiką tego rozdziału – przyjrzyć się specyficznej kombinacji panoptyzmu i przemocy, z jaką mamy do czynienia w *Murach Hebronu*.

Przestrzeń więzienia w książce Stasiuka nie została tak dokładnie scharakteryzowana, jak koszary w powieści Muñoza Moliny. W przytaczanym poniżej opisie, zamieszczonym w pierwszym opowiadaniu tomu, zaskakuje zapowiedź bezimiennej przemocy, jaką niesie ze sobą panoptyczna przestrzeń karceralna:

Psie budy zawieszono tak wysoko. Podparte kamiennymi kolumnami. Kto gończe psy umieścił w błękitach? Ptasio-psy domy. Słońce je okrąża. Okrążają je strażnicy. Wspierają się na balustradach. Omiatają uważnym wzrokiem zabudowany kawałek ziemi. Nie widzę ich twarzy. Nie widzę ich oczu ukrytych pod czaszkami czapek. Żelastwo ugniata ich plecy. Szybkie gotowe żelastwo. Trzydzieści małych przedmiotów we śnie. Cienkim lekkim śnie. Skinienie palca. Gdy są stare i podejrzone o niedołęstwo, wędrują na złom. Nieskomplikowana anatomia. Piorunian rtęci, jeszcze coś i jeszcze ołów. Przedłużenie oka, ręki i może krzyku (MH: 11–12).

We fragmencie tym uderza skłonność do synekdochy oraz, ogólniej, pewna trudność z nazywaniem wprost agentów przemocy. Zamiast słowa broń pojawia się „żelastwo”, kule to „piorunian rtęci, jeszcze coś i jeszcze ołów” i „trzydzieści małych przedmiotów we śnie”. Tej zaskakującej niechęci do nazywania – w innych fragmentach książki narratorzy są dosłowni i nie unikają nawet najbardziej drastycznych słów i sformułowań – towarzyszy Foucaultowska niewidzialność strażników bez twarzy. Definiując nowoczesne więzienie, francuski filozof powiada, że to „najmroczniejszy rejon aparatu sprawiedliwości”, a zarazem miejsce, w którym władzy karania „zabrakło odwagi, by działać z odkrytą twarzą [...]” (1998: 249). Dzięki zabiegom stylistycznym Stasiuka, współgrającym z definicją Foucaulta, nadzór nabiera wszechobecnego i bezosobowego wymiaru, zaś przemoc stosowana jest niejako samoczynnie („Skinienie palca”), stając się – podobnie jak *W ostatniej wizji topielca* – atrybutem rzeczywistości.

Taki bezpodmiotowy mechanizm przemocy obserwujemy również w opowiadaniu *Centuria*, w którym na więziennym dziedzińcu demonstrują swą siłę milicyjne oddziały: „Stoją,

pokazując wszystkim oknom więzienia, że ich mocarny rozkrok oprze się każdej sile. Szereg szarych tarcz łypie niewielkimi żrenicami z pleksiglasu. Martwe, wszystkowidzące oczy gada” (MH: 27). Biorąc pod uwagę luźną kompozycję tomu, trudno stwierdzić, czy opisywane manewry stanowią demonstrację siły wobec więźniów, których bunt opisano w poprzednim opowiadaniu, czy też są zapowiedzią działań poza murami więzienia: „Potem odwracają się w stronę bramy i nikną biegiem w rozwartych wrotach” (MH: 27). Chodzi zapewne o jedno i drugie, bowiem tak jak w koszarach *Ardor guerrero*, przemoc w książce Stasiuka wychodzi poza mury panoptycznej instytucji, dosięgając przestrzeni cywilnej. Aktywność bezimiennych milicjantów, tworzących sprawny, odhumanizowany i posłuszny mechanizm, działający wedle niezrozumiałych, wyższych zasad („Szyki mieszają się, kreślą jakieś zawiłe wzory w przestrzeni dziedzińca”, MH: 27), kontrastuje z obrazem mężczyzn, którzy po manewrach udają się do swych wiejskich domów: „Wielkie dłonie stwardniałe od pracy w polu, od wideł, sięgają po grubo krojony chleb ze smalcem, z kielbasą. Rozmawiają o upale, o niewygodnych butach, o zniwach” (MH: 28). Kontrast to nader znaczący. Agenci przemocy nie mają świadomości swojej niszczyielskiej mocy, milicyjna aktywność nie jest również przedmiotem ich codziennej narracji. Udział tych mężczyzn w przemocy można uznać za *transpasywny*, uciekając się do terminologii i koncepcji Lacana i Žižka, jaką w swych *Ćwiczeniach z logiki historycznej* posługuje się Andrzej Leder (2014: 20–25). Jeden z wariantów transpasywności zakłada taki rodzaj aktywności, w której podmiotowość zostaje oddelegowana na *innego* (Leder 2014: 24). Nie sposób jednak w analizowanym fragmencie wskazać *innego*, zarządzającego bezpodmiotową przemocą – zapewne nie jest nim „krzyk kurduplowatego kapitana” (MH: 27). Przemoc dzieje się mimochodem, powodowana przez zewnętrzne mechanizmy i wyparta z mentalności jej nieświadomych sprawców. Taki obraz odsyła do polskiego imaginarium, w którym historia (zwłaszcza zaś ta współczesna, po 1939 roku) jest źródłem odpodmiotowienia, generując jednocześnie puste, nieopowiedziane miejsca w tożsamości. Wielowiekowe trwanie w poddaństwie naznaczyło szczególnie chłopską część

społeczeństwa brakiem poczucia sprawczości w historii, a w konsekwencji brakiem za nią odpowiedzialności (Leder 2014: 7–41). Sądzę, że *Centuria* realizuje ten wymiar polskiego dyskursu postzależnościowego, w którym podmiot transpasywnie zatracą się w podmiotowości zbiorowej, cedując na *innego* świadomość aktów przemocy i odpowiedzialność za nie, jednocześnie wypierając je ze swej tożsamości.

W istocie przemoc jest nieodłącznym atrybutem rzeczywistości *Murów Hebronu*. Powyższe opisy wydają się metaforą świata nasyconego przemocą, a jednocześnie ogólną ramą zakreślającą jej postzależnościową genezę. W większości sytuacji sprawcy agresji i gwałtów są jednak konkretnymi osobami: milicjantami i osadzonymi. Milicjanci bezprawnie i bezkarnie katują więźniów (MH: 29, 35, 36, 60, 114), ci zaś bezlitośnie gwałcą i biją swych współwięźniów (MH: 17–18, 19–20, 32, 139); książka zawiera również drastyczne sceny zoofilii (MH: 41, 90).

Choć duża część wydarzeń rozgrywa się w murach więzienia i zakładu poprawczego, do którego trafia za młodu Waldek, narrator *Opowieści jednej nocy*, gdy mowa o koniunkcji przemocy i panoptyzmu, trzeba przyjrzeć się zasadom panującym poza murami tych instytucji. Poniższy fragment opowiada o próbie ucieczki, jaką podejmuje bohater wyżej wspomnianego opowiadania podczas pierwszego zatrzymania:

Najechał mnie dzielny sierżant na ostatnim piętrze, jak próbowałem wyrwać klapę i prysnąć na dach. Załatwił mnie paroma kopami z jedną łapą w kieszeni. Nie wyjmował nawet loli. Wylecieli ludzie z mieszkań, ale ścigający organista uspokoił ich, że właśnie chwyta groźnego przestępcę na gorącym uczynku i za chwilę wszyscy będą bezpieczni. Nie wiele brakowało, a do jego ciężkich buciorów przyłączyłyby się uczciwe, rozdeptane robotnicze kapcie (MH: 34–35).

W historii bohatera *Opowieści jednej nocy*, bodaj najważniejszego opowiadania *Murów Hebronu*, moment to niezwykle doniosły, bowiem mamy w nim do czynienia z narodzinami „groźnego przestępcy”. Akt narodzin ma charakter performatywny i jego

sprawcą jest „dzielny sierżant”. W rzeczywistości w momencie ujęcia Waldek jest drobnym niepełnoletnim złodziejem, zatrzymanym nie na gorącym uczynku, lecz po tym, jak został zadenuncjowany przez matkę. Warto w tym momencie ponownie przywołać Foucaulta, który mówi o stwarzaniu przestępcy przez aparat penitencjarny: „[...] korelatem aparatu penitencjarnego jest ktoś inny [niż jednostka naruszająca prawo – przyp. A.K.-N.] – przestępca, całość biograficzna, jądro »niebezpieczeństwa«, reprezentant pewnego typu anomalii” (Foucault 1998: 247). Miomowloni świadkowie narodzin przestępczej biografii Waldeka natychmiast ulegają perswazji sierżanta (który jest dzielnicowym, czyli przedstawicielem władzy w terenie), odwołującego się do argumentu wspólnego bezpieczeństwa. I tu dostrzec można paralełę między opisywaną sytuacją a *Nadzorować i karać*. Odnosząc się do reformy systemu karania u progu nowożytnego świata, Foucault zauważa: „Prawo karania zostało przesunięte ze sfery zemsty władcy do sfery obrony społeczeństwa” (1998: 88). Społeczeństwa, które w *Murach Hebronu* bez zmruczenia okiem przyjmuje argumentację stróża prawa i ochoczo aktywuje ukryte pokłady przemocy.

Stwarzanie przestępcy nie jest bowiem w *Murach Hebronu* jedynie dziełem jednostkowego milicjanta. W procederze tym bierze udział wspólnota, doskonale panująca nad jego dyskursywnymi strategiami:

Potem nauczycielki ze szkoły, dyrektor, gadka o demoralizacji kolegów, jakbym ja najwięcej demoralizował tę bandę pijącą alpagi na przerwach w kotłowni u ciecia, starego wyrokowca. Potem gadka o zadawaniu się z elementem. Potem sąsiedzi, niektórych nigdy na oczy nie widziałem, poważni ojcowie rodzin – chuligan, przywódca podwórkowej bandy, pijany, agresywny, zaczepiał dziewczyny – w ich oczach odbijała się szubienica (MH: 36–37).

Społeczność poddana opresywnej kondycji z łatwością odreagowuje swoje upokarzające podporządkowanie za pomocą panoptyzmu, ukierunkowanego na przemocowe ustanawianie gorszych

od siebie i ich eliminację ze swych szeregów („w ich oczach odbijała się szubienica”). Kwintesencją wzmożonego społecznego nadzoru, w którym obserwowany jest jedynie przedmiot obserwacji, bez możliwości nawiązania komunikacji z nadzorującym, jest zdanie wypowiedziane w czasie jednego z przesłuchań: „No widzisz, ty nie znasz nikogo, a wszyscy znają ciebie” (MH: 58). W ten sposób śledczy podsumowuje denuncjację dokonaną przez anonimowego sąsiada, która zaprowadzi Waldka do więzienia. Nie dziwi więc, że dla podmiotu wyrastającego ze społeczeństwa nadzorującego to właśnie niema obserwacja wydaje się największym zagrożeniem: „Elegancik przyglądał mi się chyba z dobrą minutę i nic nie mówił [...]. Skołowany byłem zupełnie i nie wiedziałem, czego się trzymać” (MH: 62). Podobieństwo do społeczności z *Ostatniej wizji topielca* jest oczywiste.

Efekt nadzoru wzmacnia – podobnie jak w analizowanych powyżej powieściach Millása i Muñoza Moliny – obecność donosicieli oraz lojalnych współpracowników opresywnego systemu. Z tego powodu bohater *Opowieści jednej nocy* żyje w przeświadczeniu, iż otoczony jest zdradą i krzywdą. Zdradziła go, donosząc na niego, matka; w więzieniu pełno jest „frajerstwa”, które „współpracowało z administracją na całego” (MH: 86), zaś o osadzonych za przestępstwa gospodarcze mówi się, że „Sami leźli do klawiszy i lizali im dupy, żeby tylko złapać się na jakąś ekstra fuchę” (MH: 137).

W świetle powyższej analizy, wydobywającej obecność przemocowości i panoptyzmu w książce Stasiuka, nasuwa się wniosek, że bunt, jaki reprezentuje Waldek, należy utożsamiać ze sprzeciwem wobec opresji wpisanej w każdy system społeczny, sprzeciwem o uniwersalnym i egzystencjalnym wydźwięku – tak jak odczytali książkę cytowani powyżej krytycy. Bunt ten jest jednocześnie kontestacją instytucji panoptycznych i, ogólniej, strategii społeczeństwa dyscyplinarnego, których celem jest – przypomnijmy – nie tylko karanie za odchylenia od normy, ale przede wszystkim spowodowanie uwewnętrznienia narzuconych norm przez jednostki. Oto jak Waldek wypowiada się na temat „frajerów”, którzy zostali złamani przez więzienie: „Z nimi, małolat, jest taka sprawa, że oni przeważnie żałują za grzechy, że spotkała

ich zasłużona kara, myślą o poprawie. Aż mnie telepie, jak o tym pomyślę. Jaka kara? Jaki sąd? Kto mnie sądził? Jakaś banda złodziei, co kradnie pod ochroną tego swojego prawa” (MH: 104).

Mając na uwadze ten antypanoptyczny wektor buntu Waldka, można by wyciągnąć kolejny wniosek, że jego opór jest tożsamy z kontestacją rodzimej opresji, naznaczonej milicyjnym mundurem i komunistycznym systemem, szczególnie że w koniunkcji przemocy i panoptyzmu, obecnej w *Murach Hebronu*, wskazałam na symptomy polskiego dyskursu postzależnościowego. Antypanoptyzm nie wyczerpuje jednak zasadniczych cech buntu w książce Stasiuka. Pytanie o jego naturę nabiera szczególnego wydźwięku w świetle przyjętej przeze mnie perspektywy porównawczej. Przypomnijmy, że w *Ardor guerrero* i *Ostatniej wizji topielca* dominowały postawy antyheroiczne, które – podążając za wypowiedzią Millása – powiązałam z narracją o śmierci generała Franco w łóżku i z nieobecnością godnościowej tradycji oporu i wolności na gruncie hiszpańskiego potransformacyjnego pola symbolicznego. Tymczasem polska kultura, poczynając od XIX wieku aż po tradycje solidarnościowe, poczyniła ogromne wysiłki, aby narodowe klęski przekuć w opowieść o męstwie, poświęceniu, heroizmie, umiłowaniu wolności i ojczyzny. Czy wobec tego w narzucającej się różnicy między analizowanymi powieściami – antyheroizm hiszpańskich powieści *versus* apologia buntu w książce Stasiuka – można się dopatrywać skonstruowanej konceptualizacji sprawczości w historii? Pamiętamy obraz rozpędanego pociągu, w którym zachłyśnięty odzyskaną wolnością i odurzony narkotykami J 54, bohater *Ardor guerrero*, traci poczucie orientacji, dając się ponieść w nieznanym sobie kierunku. Czy zbuntowani więźniowie z książki Stasiuka są w większym stopniu kowalami swojego losu?

Bohaterowie *Murów Hebronu* żyją w świecie zdeprawowanym, w którym aparat sprawiedliwości jest równie niemoralny, co świat przestępczy, tyle tylko, że bezkarny:

Cała administracja, całe to kurestwo urzędasów, sędziów, kupionych i wystraszonych adwokatów, wściekłych prokuratorów, klawiszzy – tych łańcuchowych psów, to wszystko

małolat, cały ten pierdolony burdel myślący tylko o tym, jak nas zamknąć, zagłodzić, zgnoić i jeszcze zmusić do poprawy, do tańczenia tak, jak nam zagrają (MH: 101–102).

W tej rzeczywistości bohater *Opowieści jednej nocy* zajmuje pozycję subalterną i fakt ten uwidacznia się w tekście na wiele sposobów. Przede wszystkim jako osadzony zależny jest od dzielnicowych, śledczych, strażników, sądu i klawiszy, a także, jak widzieliśmy, od nauczycieli w szkole, sąsiadów i nieznajomych, którzy, czasem zupełnie bezinteresownie, patrzą na niego wrogo i obciążają go swymi oskarżeniami. Kondycja zdominowanego odzwierciedla się również w pozycji zajmowanej w przestrzeni: myślę tu o podziemnych labiryntach z pierwszego opowiadania tomu (MH: 6–7), o pracy w kotłowni bohatera *Opowieści jednej nocy*, o powracających obrazach infernalnych (MH: 102–103) czy wreszcie o pozycji Waldka podczas erotycznych igraszek z Niuską (MH: 135). O gorszości nie daje Waldkowi zapomnieć również jego kochanka, „doktorowa”, pomimo że nic nie wie o jego więziennej przeszłości: „Nie zabierała mnie ze szpitala, tylko gdzieś z miasta, żeby jakiegoś obciachu nie było. Może i była walnięta, ale wołała, żeby lekarze jej z palaczem nie oglądali” (MH: 50).

Subaltern buntuje się w swoisty sposób. Niepokorny, brudny i zły (Kopeć 2010), Waldek manifestuje swój bunt zdominowanego poprzez złodziejstwo, alkoholizm i uporczywe milczenie w trakcie przesłuchań. Przywoływany już Andrzej Leder wymienia te właśnie strategie, obok bierności, prostytucji i zawistnej radości z cudzego niepowodzenia, jako postawy i zachowania typowe dla „maluczkich”, będące schedą po wiekach poddaństwa (Leder 2014: 35). W polskim imaginariusz brakowało języka wyrażającego i sankcjonującego niechęć wobec szlachecko-urzędniczych elit (szczególnie, że były one zanurzone w wolnościowym etosie), dlatego też złe uczucia i intencje zdominowanych przybierały formę niepokojących Lacanowskich fantazmatów, czyli „nieświadomych scenariuszy realizacji pragnień” (Leder 2014: 34).

Tak też się dzieje w *Murach Hebronu*. Pierwsze opowiadanie przynosi wyobrażoną przez więźnia-narratora scenę zbliżenia z czterdziestoletnią psycholożką w mundurze, sprawującą opiekę

nad osadzonymi. Zastanawia fakt, że kobieta od początku sceny została opatrzona męskimi atrybutami: „Pani pod wąsem. Marynarka opina jej piersi. [...] Jej owłosione nogi podniecają mnie” (MH: 12). Jednocześnie, jak widać, narrator przypisuje swojemu zainteresowaniu wyłącznie podtekst seksualny, związany z ograniczeniami życia więziennego: „O niewielu kobietach w jej wieku tyłu mężczyzn myśli z pożądaniem” (MH: 13). W istocie scena jest wyobrażonym gwałtem, inspirowanym przez „popędowe siły skupione na samozadowoleniu i nieliczące się z niczym innym”, czyli przebiega dokładnie tak, jak fantazmat opisuje Leder (2014: 14). Gwałt ma na celu nie tylko rozładowanie seksualnego napięcia, lecz nade wszystko realizację skrytego, wstydliwego pragnienia, które wymaga od podmiotu wyobrażającego upokorzenia kobiety: „Ciało może przewieszzone przez poręcz krzesła. Rozchwianego, trzeszczącego biurowego krzesła. Czapka z orłem na podłodze jako rekwizyt. [...] Jej jęk. Wszystko mi jedno, czy rozkoszy czy bólu” (MH: 13). Fantazmat ten ujawnia skrytą potrzebę zemsty nad dominującym, który skupia trzy komponenty ogniskujące nienawiść subalterna: władza, kobiecość i polskość.

Kombinacja to nieco zaskakująca. O ile bowiem ukierunkowanie zemsty subalterna na władzę nie dziwi zupełnie, o tyle obecność kobiecości i polskości w tej obrazoburczej triadzie wymaga wyjaśnienia. Zagrożenie płynące ze strony kobiety wyraża się za pomocą męskich atrybutów władzy i wydawać by się mogło, że to właśnie „znienawidzony mundur” generuje odium więźnia, czyli że kobieta jest groźna, o ile upodobni się do mężczyzny. Lecz fantazmat z pierwszych stron *Murów Hebronu* może również oznaczać, że atrybuty męskości przypisane kobiecie zapowiadają władzę, jaką zyskały lub mogą zyskać kobiety. Do tego wątku wrócę w dalszej części wywodu.

W komentowanej scenie gwałtu najmniej wyrazista wydaje się niechęć do polskości. Jej nośnikiem jest wspomniany już „znienawidzony mundur” oraz przede wszystkim „czapka z orłem na podłodze jako rekwizyt”, czyli przedmiot nieodzowny do zrealizowania jakiegoś spektaklu, co wydobywa fantazmatyczny charakter tego obrazu. Oczywiście orzeł na czapce, podobnie jak mundur, mogą odsyłać nie do polskości ogólnie, lecz do jej

komunistycznego, niejako obcego wcielenia. Jak widać niedookreśloność wpisana jest w charakter narracji fantazmatu, co potwierdza jego nieuświadomioną naturę. Pewne rozstrzygnięcia może tutaj przynieść późniejszy fragment, w którym Waldek opowiada o nieadekwatnej reakcji pewnego „pismaka” na przemoc osadzonych w zakładzie poprawczym:

Jakiś pismak biadolił, że to zezwierzęcenie, że takich to trzeba odpowiednio, wiesz co miał na myśli ten skurwiel. A ja bym tych palantów z gazet i telewizji, tych uczciwych obywatelskich palantów zamknął w jakimś ostrym zakładzie na miesiąc [...]. A zresztą nie wiem. Taki obywatelski obywatel zawsze jest obywatelski i nawet w zakładzie czy kryminale by się urządził odpowiednio (MH: 46).

„Palanci z gazet i telewizji” i „obywatelscy obywatele” są uosobieniem polskiej inteligencji i państwowych instytucji. Subaltern wyraża swą nieufność w stosunku do nich, ponieważ nie stoją po jego stronie i nie potrafią – historycznie nigdy nie potrafiły (Leder 2014: 36) – odnieść się do jego krzywdy i gniewu ani stworzyć języka politycznego nazywającego i legitymizującego jego resentymenty. Dlatego też, wracając do fantazmatu gwałtu, sądzę, że wyraża on niechęć bohaterów książki Stasiuka do polskości rozumianej ogólnie jako państwowość, która wykluczyła subalterna ze sfery swych działań i z całego społecznego imaginarium.

Ukryte pragnienia odwetu ujawniają się nie tylko pod postacią fantazmatycznej narracji. Tak jak w koszarach z powieści Muñoza Moliny, więźniowie w *Murach Hebronu* reprodukują schemat wytwarzania gorszości wewnątrz swojej społeczności, uciekając się do przemocy. Kluczową postacią w tym schemacie jest cwel, zajmujący – po frajerach – najniższą pozycję w hierarchii więziennej. Cwel to Kristevowski *abiekt* lub, w wersji spolszczonej, *pomiot* (Warkocki 2007: 113), przestrzeń ohydy, nikczemności i nieczystości: „Twarz myta bardzo rzadko, bo cwel nie może dotykać naczyń z czystą wodą” (MH: 17). Jeśli snuć paralele między pozycją „kota” w *Ardor guerrero* a miejscem cwela, trzeba pamiętać o zwielokrotnionym natężeniu okrucieństwa i przełamaniu każ-

dego tabu w powieści Stasiuka. Atrybutem, który predestynuje do bycia cwelem jest zniewieszczenie (o abiekcje z opowiadania *Maria* czytamy: „przymyka powieki o niewiarygodnie długich rzęsach”, MH: 17), ale podobnie jak w przypadku przestępcy, bycie cwelem jest performatywnym. Historia cwela nie-cwela okazuje się tu bardzo znamienita: „Zresztą tak naprawdę to nie był cwel, nie wyglądał” (MH: 120). Więzień przypadkiem nazwany cwelem przez jednego z „ludzi” (najwyżej stojących w hierarchii więziennej) został nim nieodwołalnie: „Jak został cwelem, to na całe życie” (MH: 91). Cwel i frajerzy są nieodzownymi elementami więziennego świata, zapewniają bowiem pozostałym członkom tej społeczności ich najwyższą pozycję. Są jednocześnie zagrożeniem, gdyż ześlizgnięcie się w sferę gorszości może nastąpić w każdej chwili, bez specjalnego powodu. Wbrew pozorom męska tożsamość w *Murach Hebronu* jest chybota, zakłóca ją obecność cwela nie-cwela i jego graniczny, arbitralny status. Zagrożenie jest jednak więcej.

Rzeczywistość *Murów Hebronu* jest tworzona przez społeczność męską i książka może być czytana jak „podręcznik męskości”, jak czyni to Błażej Warkocki, porównując początkowe jej rozdziały z inicjacją w *Żelaznym Janie* Roberta Bly’ego (2007: 100–102). Twórczość Stasiuka zwykło się zresztą łączyć z męskim nurtem literatury (Jarzębski 1997: 177; Iwasiów 2002: 193) i mitologizacją męskości (Warkocki 2007). Pomimo że trudno nie zgodzić się z opinią, być może nieco prowokacyjną, wedle której *Mury Hebronu* wydają się napisane na zamówienie seminarium feministek (Madejski 1998: 206), kobieta w książce Stasiuka nie jest jedynie dodatkiem do męskiego świata. Sądzę, że kobieta i jej seksualność stanowią realne zagrożenie dla męskiej społeczności.

Przyjrzyjmy się pokrótce trzem kochankom Waldka. Pierwsza z nich, wspomniana już „doktorowa”, czterdziestoletnia majętka i wykształcona rozwódka, która „pogoniła męża” (MH: 50), „była jak wiadro bez dna [...] Męczyła mnie ta doktorowa bez litości” (MH: 50). „Doktorowa” była najwyraźniej obdarzona dużą seksualną wyobraźnią i w relacjach intymnych chętnie przejmowała inicjatywę: „Wszystko ona wymyślała. Ja to już nic nie musiałem robić” (MH: 50). Waldek przestał się widywać z „koleżkami”, wychudł, tracił siły vitalne. Pozostałe dwie kochanki nie ustępowały

„doktorowej” pod żadnym względem. Po nocy spędzonej z Kryską, Waldek omal nie wpadł pod tramwaj (MH: 110), zaś o Niuśce mówi: „Żyłowała mnie strasznie. Gdyby nie to, że wysypiałem się po całych dniach, to pewnie bym nie dał rady” (MH: 135). I podobnie jak w przypadku pierwszej z kochanek, Waldek konstatuje, że jego rola w zbliżeniach z Niušką nie należała do najaktywniejszych: „Właziła na mnie, a ja musiałem tylko leżeć” (MH: 135). Wszystkie trzy kochanki Waldka mają niespożyte siły witalne, znają swoje potrzeby i potrafią je egzekwować. Bohater *Opowieści jednej nocy* spełnia ich zachcianki, co wyraźnie nadweręża jego energię. Śmiało można powiedzieć, że w kontaktach intymnych z kobietami, podobnie jak w pozostałych sferach życia – poza więzienną hierarchią – Waldek jest subalternem. Nawiązując do pani psycholog w mundurze z analizowanego powyżej fantazmatu, sądzę, że stanowi ona uosobienie lęku przed kobietą, której władza została lub może zostać społecznie usankcjonowana.

Mając na uwadze wszystkie przejawy zdominowania, jakiemu podlegają bohaterowie książki Stasiuka, ich sprawczość jako podmiotów działania w historii jest nikła i ogranicza się do stosowania przemocy. Jedyne przestrzenie samostanowienia jest więzienie i społeczność męska, w której osadzeni dyktują swoje prawa pozostałym współwięźniom. Hierarchia, jaką ustalają, ma służyć porządkowaniu świata („bo muszą być jakieś zasady, żeby trzymały ten cały bałagan”, MH: 103), ale też wykluczaniu zagrażających obcych („Musimy przynajmniej od zewnątrz wyglądać, że trzymamy się razem i obcym wstęp wzbroniony”, MH: 104). I ta ostatnia zasada wydaje się strategią wypracowaną jako efekt długotrwałego zdominowania, bowiem w takich okolicznościach wspólnota uczy się kultywować jedność jako formę oporu.

Przetrwaniu wąskiej, zamkniętej społeczności ma służyć również grypsowanie: „Wiesz, po co się grypsuje, małałat? Pewnie wiesz, bo już gibiesz te swoje parę lat. Tylko razem jesteśmy silni. Tylko razem możemy przetrzymać jakoś ten cały syfiliś” (MH: 102). Grypsują tylko wtajemniczeni i nie wolno dopuścić niewtajemniczonych do społeczności grypsujących. Wspólnota, jaką tworzą więźniowie, przypomina archaiczną społeczność plemienną, której język posiada właściwości magiczne. Jak widać

w cytowanym poniżej fragmencie recenzji – skądinąd niezbyt pochlebnej – *Słownika tajemnych gwar przestępczych* Klemensa Stępniaaka, Stasiuk jest zafascynowany społecznościami archaicznymi i ich językiem:

W swojej warstwie więzienniej [recenzowany słownik – przyp. A.K.-N.] przekazuje nam obraz świata archaicznego, świata, dla badania którego naukowcy wyruszają w podróże na dalekie wyspy. Język więzienny przechował niemal bez szwanku magiczną (dosłownie) strukturę, właściwą zamkniętym społeczeństwom plemiennym (Stasiuk 1993: 9).

Podobną fascynację widzimy, kiedy w rozmowie ze Stanisławem Beresiem pisarz opowiada o losach ziem, na których się osiedlił: „Przez te góry przetaczała się historia, walczyli ze sobą cesarze, potem mieszkali tu Rusini, których wyrzucono... A kto został? Nomadzi, wędrowni pasterze, którzy przychodzą i odchodzą jak fala. Ale się trzymają. Przedziwne rzeczy” (Bereś 2003: 439). Stasiuka niezmiennie interesuje trwanie prymitywnej struktury społecznej wbrew zawieruchom historii.

Ciągłość społeczności *Murów Hebronu* ma zapewnić, poza grypsowaniem, jeszcze jedna strategia dyskursywna. Jest nią ustny przekaz jej przywódców, utrwalający twarde zasady dyskursu męskości. Oralność narracji Waldka z *Opowieści jednej nocy* i jej inicjacyjny charakter (pamiętajmy, że adresatem jest „małolat”) to cechy właściwe zamkniętym społecznościom plemiennym. I choć, jak widzieliśmy, bohater buntuje się przeciwko panoptycznemu ujarzmianiu, sam staje się źródłem ujarzmiającego dyskursu męskości: „tak jak w benthamowsko-foucaultowskim panopticonie: strażnik przestaje być potrzebny, bo wszyscy więźniowie sami gorliwie przestrzegają zinternalizowanych reguł dyskursu męskości [...]” (Warkocki 2007: 110).

Mając na uwadze wszystkie wątki mojego wywodu, chciałabym sformułować wniosek, że książkę Stasiuka można zrozumieć jako zapis oporu i lęku społeczności o określonych cechach – patriarchalnej, zamkniętej, naznaczonej piętnem wielowiekowego zdominowania i obciążonej resentymentalnym gniewem – przed rozsa-

dzeniem jej przez *innych-obcych*, reprezentowanych przez kobietę i cwela. Takie zagrożenie niósł ze sobą liberalizujący się świat końca XX wieku, zaś zapowiedź politycznej wolności w posierpniowej Polsce zapewne takie lęki wzmaciała. W *Murach Hebronu* mamy więc, w pewnym sensie, do czynienia z większą sprawczością podmiotu niż w analizowanych powyżej powieściach hiszpańskich, ale sprawczość ta ma na celu hamowanie zmian, a nie ich prowokowanie. Subalternowi nie zależy na wolności, bo sam konstruuje enklawy autonomii wewnątrz przestrzeni zdominowania:

Tak, tak, małaolat, kryminał to takie samo miejsce jak na wolności, tyle tylko, że masz mniej miejsca do chodzenia i dziwek brak. Ale są cwele (MH: 90–91).

Tu czy tam. Nie potrafię ci dobrze tego wytłumaczyć, ale to jest tak, jakby nie było różnicy. Żadnej. Ludzie z wolności myślą, że świat jest ciepnięty na pół. Tu więzienie, a tam wolność [...]. Do więzienia idzie się tylko raz. Ten pierwszy. Potem już nie ma więzienia. Wolności też nie ma. Wszystko jest równo (MH: 143–144).

Jeśli przyjąć, że Lidia Burską, że w tych przekonaniach Waldka kryje się jedynie nieskomplikowana metafora świata-więzienia, tak samo zdeprawowanego po obu stronach karceralnego muru, zgodnie z diagnozą badaczki mamy do czynienia z sentymentalnym truizmem (Burska 1996: 37–38). Twierdzę jednak, że spojrzenie na książkę Stasiuka z perspektywy badań postzależnościowych pozwala wydobyć kondycję i język subalterny, wbrew ustaleniom, które widzą w *Murach Hebronu* fascynację „literackim rytuałem buntu i wolności” oraz „los wyjątkowy, wyobcowany, osobny” (Burska 1996: 36). Wolność nie mieści się w horyzoncie pragnień subalterny. Potrzebę zachowania plemiennego porządku zaspokoić można bowiem jedynie w warunkach opresji, podobnie jak fantazmaty zemsty – źródło *jouissance* – nie znajdują ujęcia, jeśli „mury runą”. Dla zdominowanego opresja wyznacza granicę jego pragnień, dążeń i jego języka.

Dopełnieniem mojej analizy niech będzie pewna hipoteza. Dotyczy ona postaci matki Waldka z *Opowieści jednej nocy*.

Maria Janion w swym eseju *Niesamowita Słowiańszczyzna* z 2007 roku śledzi koleje losu figury Polonii w kulturze polskiej, jej rozmaite uosobienia i sensory, w jakie przez wieki obrasta (Janion 2007: 257–299). Od końca XVIII wieku utrwala się wyobrażenie Polki jako kobiety o konkretnych cechach: jest nią matka, dziewica lub matka-dziewica. W sztuce porzobiorowej dominantą stała się tanatyczność (i charakterystyczna obecność „fantazmatu abiektalnych zwłok”, jak w *Hymnie do Boga* Jana Pawła Woronicy; Janion 2007: 264) oraz topika mesjanistyczna. Polonia była dręczona, ale jej ofiarnicze cierpienie przynieść miało zbawienie. Jednocześnie w okresie niewoli, wraz z pojawieniem się motywu matki kochanki lub rywalki kochanki, stosunek do Polonii uległ erotyzacji; wtedy też wyobrażenie Polonii przybrało wymiar perwersyjno-kazirodczy (Janion 2007: 274). Taki transgresywny obraz ma swoje podskórne trwanie w polskim imaginarium, współlistniejąc z mocno obecnym, wręcz bałwochwalczym wyobrażeniem uwznioślającym matkę i macierzyństwo, typowym dla kultur o dominancie homospołecznej. Można tu przywołać *Rok 1863* Jana Matejki, na którym udręczenie zakuwanej, klęczącej Polonii ma przypominać cierpienie Chrystusa, patrzącego z krzyża na scenę zniewolenia. Jednak nagie ramiona pętanej kobiety, jej rozpuszczone włosy i zmysłowe, wyzywające spojrzenie, wreszcie otoczenie rosyjskich oficerów, z których jeden zwraca uwagę swą „wyprężoną, falliczną sylwetką” (Janion 2007: 285) – sprawiają, że obraz nabiera pewnego seksualnego napięcia, które nie pozostało niezauważone przez jego współczesnych interpretatorów. W *Zniewoleniu Polski w XIX wieku* (1987–1990) Jan Rylke wydobywa seksualne podteksty z dzieła Matejki, szydząc z cierpienniczego uwikłania polskiego symbolu. W najnowszych czasach tradycyjne wyobrażenia uległy przewartościowaniu, zaś nieodłączną częścią tego procesu okazała się trywializacja przedstawienia matki i Polonii, często – jak widać w obrazie Rylkego – realizująca się przez obecność silnie transgresywnych treści seksualnych. Inny przykład: komentując wystawę *Za czerwonym horyzontem*, zainaugurowaną w końcu listopada 2004 roku w Zamku Ujazdowskim w Warszawie, artysta Tomasz Kozak mówi o „uporczywie powracających seriach fantazji wymierzonych

w osobę mojej matki. Fale psychicznych (nie wzrokowych) wizerunków nabrzmiałych żądzą i okrucieństwem” (2004: XLIV). Jednocześnie wiąże te doświadczenia z chwilami rozluźnionej dyscypliny i „zdejmowania obroży obowiązków”.

Mamy więc w figurze matki-Polonii relikwię utraconej polskości, symbol ugruntowany i silny, oraz proces jego rozszczelniania w czasach najnowszych. Obraz Rylkego, powstały w momencie ożywienia romantycznego paradygmatu, został wykluczony za dosłowność z wystawy w krakowskim Muzeum Narodowym (Rylke 2018: 26), podobnie jak *Mury Hebronu* nie spodobały się potencjalnym wydawcom z drugiego obiegu. Moja hipoteza brzmi następująco: postać matki z książki Stasiuka realizuje symboliczną transformację fantazmatu Polonii we współczesnej kulturze Polski.

Kiedy Waldek wychodzi z domu poprawczego, swoje kroki kieruje do mieszkania matki: „Trzęsła się jak cholera. Musiało się z nią coś porobić przez ten czas, coś z głową” (MH: 43). Waldek gwałci ją wielokrotnie, popijając wódkę (MH: 43–44). W innej scenie, po kilku latach odsiadki w więzieniu, znowu wraca do domu: „Popatrzyłem po rodzinnym moim domu. Nic nie było” (MH: 131). Matka leży w brudnym barłogu, w świetle świecy widać „rozkuślaną siwy łeb” (MH: 130). Próbuje ją udusić, jednak odór, jaki wydobywa się z jej posłania, przyprawia go o mdłości:

No to jeszcze mocniej ją przydusiłem. Wtedy się ruszyła. I razem z nią ruszyły się szmaty. I buchnął taki smród, że myślałem, że wykituję na miejscu. Chciałem zacisnąć łapę jeszcze mocniej, ale już nie mogłem, bo paw podchodził mi pod gardło. Jeszcze próbowałem, ale nie dało rady. Rzygowiny trysnęły mi nosem [...]. Puściłem jej szyję i rzygałem jak kot. Na czworakach, nad nią, nad tymi betami, rzygałem, tak jak nikt nie rzygał. Żołądek wisiał mi między zębami. Mogę przysiąc, że ona się śmiała (MH: 132).

Postać matki w *Murach Hebronu* jest odwróceniem cech godnościowego i cierpiętniczego wizerunku Polonii, a zarazem realizuje jej transgresywny historyczny potencjał. Wyrażenie „rodzinny

mój dom” wybrzmiewa jak poetycka i nostalgiczna fraza na chwilę przed przebudzeniem mrocznych perwersyjnych mocy. Udręczone i hańbione ciało zmysłowej dziewicy-Polonii staje się u Stasiuka gwałconą i duszoną staruchą z przeszłością prostytutki. Romantyczna ambiwalencja relacji między matką i synem z czasów niewoli narodowej przybiera dosłowną formę kazirodczego związku. Świecę można uznać za pamiątkę po bałwochwalczo czczonej relikwii, odór zaś – za wspomnienie abiektalności trupa Polonii. Zanim bohater *Opowieści jednej nocy* dokona gwałtu, dokonuje samorozgrzeszenia: „Dobra, obca to obca” (MH: 43). Obcość matki wydobywa również słowo „bladź”, jakiego Waldek dwukrotnie używa w odniesieniu do swej rodzicielki (MH: 34). W słowie tym nie tylko pobrzmiewa dalece niepochlebna opinia syna o matce, lecz również zakodowana w jego rosyjskim pochodzeniu konotacja opresora. Matka jest ciałem obcym. W organicznej czynności wymiotowania, towarzyszącej próbie duszenia, dopełnia się rytuał definitywnego wydalenia, zamykający cykl jej czynnego *wyobcowywania*. Dusząc i wydalając matkę, Waldek pozbywa się opresywnej etyki powinności.

Komentowane sceny są fantazmatami w przywoływanym już sensie, jaki tej kategorii przypisuje Andrzej Leder w kontekście polskiej postzależności. Tym samym, podobnie jak u Rylkego i Kozaka, u Stasiuka – poprzez brutalne i perwersyjne mizoginiczne wyobrażenie – dokonuje się rozbrat z mocnym romantycznym i postromantycznym symbolem. Temu fantazmatycznemu wymiarowi buntu *Murów Hebronu* przypisać można największy potencjał sprawczy, jeśli rozumieć sprawczość jako ukierunkowanie na zmiany. W przeciwieństwie bowiem do opisywanego powyżej buntu ukierunkowanego na odtwarzanie wspólnot archaicznych, fantazmat uduszenia i wydalenia matki-Polonii wymaga zerwania z silną tradycją. Pamiętać trzeba jednak, że spoiwem dla tych dwóch różnowektorowych wymiarów buntu jest kondycja subalterna.

Wnioski:

1. *Mury Hebronu* stanowią realizację polskiego dyskursu postzależnościowego, ponieważ zawierają połączenie przemocy z Foucaultowskim panoptyzmem. Koniunkcja ta nosi przy tym znamiona doświadczeń podmiotu zdominowanego,

który bierze udział w przemocy w sposób transpasywny i snuje fantazmaty o odwecie na dominującym, skupiającym trzy składowe: władza, kobiecość, polskość.

2. Bohater książki Stasiuka jest subalternem. Jego bunt ma z jednej strony charakter antypanoptyczny, z drugiej ukierunkowany jest na reaktywację plemienną męskiej wspólnoty o twardych zasadach, nastawionej na produkowanie gorszości w ramach szerszej opresywnej struktury. Potrzeba tworzenia silnej enklawy męskości jest wyrazem strachu przed zagrażającym *innym-obcym* (kobieta i cwel). Lęki subalterna w istocie antycypują skutki demokratyzacji Polski, w wyniku której miała ona niebawem stać się częścią liberalizującego się ponowoczesnego świata⁶⁶.
3. Wybierając alternatywne praktyki życia społecznego (złodziejstwo, więzienie, alkoholizm), subaltern wyraża swój sprzeciw wobec państwowości, która nie uczyniła go podmiotem historii ani nie wytworzyła dla niego płaszczyzny współistnienia.
4. Książka Stasiuka brutalnie zrywa z powielanym dawnym wyobrażeniem Polonii o proveniencji porozbiorowej i romantycznej oraz z etyką powinności ojczyźnianej. W ten sposób wpisuje się w inne artystyczne inicjatywy czasów transformacji, domagające się nowej opowieści o Polsce.

5.

Analogie. Czytadło

Czytadło Tadeusza Konwickiego ukazało się w 1992 roku, czyli w tym samym roku, co *Mury Hebronu*. O ile jednak debiutancka książka Stasiuka spotkała się z bardzo przychylnym przyjęciem krytyków, o tyle recenzenci *Czytadła* – delikatnie rzecz ujmując

⁶⁶ W ostatnim rozdziale piszę o trudnościach, jakim po 1989 roku muszą stawić czoło feministyczne dyskursy emancypacyjne w konfrontacji ze wspólnotą cechującą się tradycyjnie silnymi relacjami homospołecznymi.

– w przeważającej większości nie kryli swego rozczarowania tą lekturą (Boratyńska-Komar 1993: 11; Zaleski 1993: 46). W opiniach tych można się też dopatrzyć istotnego z mojego punktu widzenia dualnego odczytania powieści Konwickiego. Z jednej strony bowiem część recenzentów zwraca uwagę na powiązania *Czytadła* z momentem historycznym, w którym książka powstała, podczas gdy inni interpretatorzy nie chcą się w niej dopatrywać treści politycznych i wiążą ją głównie z kontekstem osoby pisarza, wydobywając z niej ślady egzystencjalnych i estetyczno-kulturowych jego uwikłań. Za przykład wprzęgnięcia *Czytadła* we współczesną historię niech posłuży rozmowa Adama Michnika z Piotrem Bratkowskim, w której pada opinia, że książka Konwickiego mogłaby mieć podtytuł „życie po życiu komunizmu” (Bratkowski, Michnik 1992: 1). Tymczasem Przemysław Czapliński nie tylko przyjmuje odmienne stanowisko, ale w odczytaniu Michnika i Bratkowskiego widzi wręcz przyczynę, dla której ta „banalna i pretensjonalna” powieść weszła niezasłuzenie do kanonu najważniejszych dzieł powojennych (1993: 194). W bardziej zdystansowanych pracach dotyczących twórczości Konwickiego znajdziemy przedłużenie tego sporu wokół *Czytadła*. W swej książce z 1994 roku Czapliński odczytuje tę powieść przez pryzmat doświadczenia obcości i poszukiwania autentyczności, które uznaje za naczelne tematy Konwickiego (1994: 6), stwierdzając dobitnie, że „*Czytadło* nie było więc rozrachunkiem z polityką, historią czy narodową świadomością – było raczej prywatnym rozrachunkiem z literaturą [...]” (1994: 199). Hanna Gosk natomiast dostrzega w *Czytadle* przykład realizacji polskiego dyskursu postzależnościowego i tropi w tej książce palimpsestową obecność „dyskursu Imperium” (2010: 171–175).

Z Konwickim jest więc kłopot. Kłopot ten nie tylko wynika z dwutorowości wspomnianych powyżej lektur – zasadzających się, w gruncie rzeczy, na dających się pogodzić opiniach, jeśli tylko odrzucić założenie *a priori* Czaplińskiego, że w tych podejściach tkwi jakaś zasadnicza sprzeczność. Przykładem takiego umiejętnego zharmonizowania obydwu perspektyw może być studium Anny Olejarczyk (1995), w którym badaczka śledzi zakotwiczenie *Czytadła* w kulturze i twórczości samego autora,

przyznając jednocześnie, że „Mitologizacja obecna w twórczości Konwickiego mogłaby powstać jedynie w Polsce” (Olejarczyk 1995: 206). Podstawowy problem z powieścią Konwickiego leży w przewrotnej (auto)ironicznej poetyce utworu, która sprawia, że każde jego odczytanie, będące przecież nieuchronnie jakąś uogólniającą wypowiedzią „na serio”, musi zmierzyć się ze swoją nieadekwatnością wobec tekstu, który na stronie tytułowej zapowiada, że jest ledwie „czytałem”. Aby uporać się z tą aporią, ucieknę się do Benjaminowskiego „obrazu dialektycznego” – kategorii pozwalającej dostrzec ukrytą tkankę przeszłości w każdym tekście, również w tym, który pozbawiony jest literackich ambicji, w tekstach nieudanych i niepełnych (Benjamin 2005: 506–508). Takie podejście pozwala tropić przebliski „byłości”, mówiąc słowami Benjamina, bez względu na to, czy doszukujemy się u Konwickiego jakiejś egzystencjalnej i politycznej głębi, czy też nie. Jak sądzę, podejście to w jakimś stopniu chroni również przed zgrzytami między groteskową i przewrotną wymową tekstu a poważnymi wobec niego zamiarami interpretatora.

I jeszcze jedna trudność: poszczególne książki Konwickiego połączone są siecią relacji i należy je czytać niczym kolejne tomy całego cyklu powieściowego. Stąd też odczytania pojedynczych dzieł z pewnej ograniczonej z definicji perspektywy nie pozwalają „Konwickiego zrozumieć” (Walc 2010: 7). Ta zgłaszana przez krytyków konieczność całościowego czytania stanowi pewną przeszkodę metodologiczną. Skoro moim zamiarem jest analiza *Czytała* z perspektywy polskiego dyskursu postzależnościowego, obecność pewnych powracających elementów w twórczości autora sprzed 1989 roku może podawać w wątpliwość ich naturę postzależnościową. Tutaj w sukurs przychodzi mi kategoryzacja zaproponowana przez Hannę Gosk, która konkluduje swoją analizę prozy Konwickiego stwierdzeniem, że mamy do czynienia z pisarzem trzech dyskursów: dominującego (tu chodzi o socrealistyczny epizod pisarza), kontr-dyskursu (kontestacyjnego wobec zależności, jak w *Kompleksie polskim*) i postzależnościowego (czyli wykazującego podskórne trwanie dominacji). Dlatego też jego wizja rzeczywistości postzależnościowej zachowuje silne związki z pozostałymi odmianami praktykowanych przez niego

dyskursów (Gosk 2010: 175). Ponadto – jak pokazała moja analiza *Murów Hebronu* – polska postzależność ma dla mnie szerszy i głębszy wymiar niż postsowieckość, choć od razu należy zauważyć, że pisarstwo Konwickiego mocno naznaczone jest znamieniem sowieckiej zależności. I wreszcie – w odpowiedzi na postulat całościowego czytania Konwickiego – nieco przewrotnie proponuję odświeżającą lekturę komparatystyczną, zaznaczając przy tym, że moim najważniejszym punktem odniesienia nie jest „rozumienie Konwickiego”, lecz wychwycenie śladów postzależności w tekstach wydanych po 1989 roku.

Uporawszy się z tymi wstępnymi trudnościami, mogę przejść do omówienia wyznaczników postzależności, jakimi są przemoc i panoptyzm. Na wstępie trzeba zauważyć, że w *Czytadle* obecne są one na różne sposoby, ale zasadniczo inaczej niż w analizowanych powyżej książkach, w których między tymi zjawiskami zachodził cyrkularny związek przyczynowo-skutkowy: panoptyzm powoduje przemoc, która powoduje panoptyzm. W powieści Konwickiego przemoc i panoptyzm nie zazębiają się ze sobą, są natomiast nieodłączną częścią zmęczonego, „nażytego świata” w rozsypce. Ponieważ w tym rozdziale panoptyzm jest kategorią nadrzędną, zacznę właśnie od niej.

Podobnie jak w *Ostatniej wizji topielca* Juana José Millása – a w pewnym sensie również w *Murach Hebronu* – panoptyzm w powieści Konwickiego jest mocno obecny w przestrzeni prywatnej i daje się rozpatrywać jako pozostałość po nadzorującym państwie totalnym w życiu codziennym. Już sam schemat *Czytadła*, oparty na przedłużającym się dochodzeniu wokół tajemniczej śmierci młodej kobiety i przesłuchaniach wnikających głęboko w sprawy intymne bohatera, aktualizuje strategie społeczeństwa dyscyplinarnego, spotęgowane przez władzę autorytarną. Tak charakterystyczny dla Konwickiego narrator wewnętrzny sam naprowadza czytelnika – w sposób bardziej lub mniej dosłowny – na ślady Benjaminowskiej „byłości”: „Popełniono morderstwo – rzekł blondyn, a ja pomyślałem, że skądś dobrze znam takie teksty” (CZ: 6); „Kiedyś eskortowano pieszo. Czasem w pociągu” (CZ: 11); „Zmrużyłem oczy przed potopem porażającego światła” (CZ: 10). Jednak dopiero narzędzie komparatystyczne

pozwała unaocznąć zasięg panoptyzmu w *Czytadle*, realizującego się – podobnie jak w powieści Juana José Millása – w spojrzeniach innych. Oto kilka przykładów:

Drzwi sąsiadów były lekko uchylone, spostrzegłem wiele oczu wlepionych we mnie (CZ: 11).

Jakieś głowy rozczochrane albo w papilotach wysunęły się z jaskrawej jasności i w milczeniu przypatrywały się nam ze zgrozą (CZ: 25).

Pod oknem czekał już znajomy magnetofon z krwawym okiem (CZ: 36).

[...] gołnąłem całą szklaneczkę pod jej szyderczym wzrokiem (CZ: 17).

Więc szamotałem się sam ze sobą i ciągle widziałem w każdym blasku światła jej przymrużone impertynenckie oczy i wzgardliwy uśmiech (CZ: 20).

Zadziwiające jest to, że spojrzenie staje się czystym patrzeniem, odpodmiotowionym i zagrażającym, zupełnie jak w *Ostatniej wizji topielca*. W dwóch ostatnich cytatach, dotyczących relacji bohatera z Werą, szczególną uwagę zwraca arogancko-kpiący uśmiech dziewczyny, modelowa kombinacja gestów i postaw wywołująca – według przywoływanego już studium Jamesa Gilligana (2001) – przemoc w podmiocie zdominowanych. Konwicky nie eksploatuje tej ewentualności, nie dowiemy się zatem, czy bohater zabił Werę, czy zmarła ona śmiercią naturalną. Przemoc motywowana szyderczym spojrzeniem pozostaje jedynie możliwością, zawieszoną w magmie pozbawionych hierarchii zdarzeń.

Jednak prawdziwy festiwal spojrzeń przynosi dopiero postać byłego esbeka Cipuna. Choć imię to znane jest czytelnikowi Konwického ze *Zwierzoczkoupiora*, proponuję zestawień bohatera *Czytadła* z dozorcą kamienicy z *Ostatniej wizji topielca*, bowiem, podobnie jak Dionisio z hiszpańskiej powieści, Cipun uosabia

wkroczenie władzy do sfery cywilnej i intymnej, dokonujące się w tekście poprzez dozorujące natrętne spojrzenia: „Znałem go z widzenia. [...] bódł mnie złym wzrokiem pełnym jakichś niejasnych pogrózek” (CZ: 62). W rozmowach z głównym bohaterem Cipun wyraża się w następujący sposób: „Ja miałem oko na pańskie mieszkanie”; „Wie pan, to ja was zobaczyłem nad ranem” (CZ: 62); „Zawsze myślałem, że na emeryturze wyśpię się za całe życie. I patrz pan, teraz przez całą noc nie mogę zmrużyć oka” (CZ: 63). Jak widać, nadzorująca aktywność Cipuna nie ustała wraz z upadkiem komunizmu, narrator sugeruje również – i, co znów charakterystyczne, sugestie ta nie zostanie nigdy potwierdzona – że to Cipun zawiadomił policję (CZ: 63), uruchamiając zarazem całą machinę dochodzeniową w sprawie śmierci dziewczyny. Inaczej rzecz ujmując, możliwe, że akcję powieści wprawia w ruch bezsenność byłego esbeka, nawykłego do spoglądania przez okno. W ten sposób Benjaminowska „byłość”, napędzająca rzeczywistość *Czytadła*, obnaża swoje trywialne oblicze.

Nadzorujące spojrzenia współistnieją z lękiem i poczuciem winy bohatera, i fakt ten odsyła do uwewnętrznienia nadzoru, o którym mówi Foucault. Podążając śladami analogii z analizowaną powyżej powieścią Millása, nie sposób przeoczyć fragmentu dotyczącego dzwonka telefonu, który uruchamia falę przerażenia u bohatera:

Bałem się wszystkiego. Bałem się wejść do kuchni, do łazienki, a najbardziej do pokoiku syna. Telefon odezwał się z brutalną natarczywością i umilkł. A ja łudziłem się, że to tylko omam pamięci. Wiele razy budziłem się przecież pośrodku nocy przekonany, że słyszę jaskrawy, wyraźny głos dzwonka telefonicznego (CZ: 72).

Trudno chyba o doskonalszą ilustrację internalizacji nadzoru niż złudzenie dzwoniącego telefonu, prześladowające bohatera w czasie nocnego odpoczynku we własnym mieszkaniu. Poniższy dialog utwierdza w przekonaniu, że władza zyskała dostęp do najbardziej intymnych obszarów życia, nie wzbudzając oporu ani nawet wątpliwości u nadzorowanego:

- Są ślady spermy na prześcieradle.
- Matko Boska. To niemożliwe. Ja jestem schludny – jęknąłem cicho (CZ: 10).

Stwierdzenie naturalnego faktu wywołuje poczucie winy u bohatera. Co ciekawe, zostaje ono zwerbalizowane za pomocą sformułowania o charakterze wyraźnie infantylnym, jakby zostało zaczerpnięte z rejestru przykazań rodzicielskich lub szkolnych. Kontakt z dyscyplinującą władzą sprowadza więc dorosłego (a w analizowanym dialogu dorosłość zostaje dobitnie wydobyta) do pozycji dziecka⁶⁷. Atawistyczne poczucie winy bohatera, przywołujące bliźniacze afekty postzależnościowych bohaterów z hiszpańskich powieści, zostaje wpisane w genetyczny kod całej społeczności: „Należę do tych ludzi, którym można wszystko wmówić. Jakaś wina jest za mną, za moimi bliźnimi, za całą arką Noego. Ktoś nam to przeczucie grzechu wstrzelił między żdźbła kodu genetycznego” (CZ: 100–101). Fragment to nader interesujący i to nie tylko ze względu na fakt, że przypieczętowanie on afektu winy u bohatera naznaczonego doświadczeniem minionej opresji. Biblijny wydzwitek ocalenia po kataklizmie odsyła do procesu archetypizacji, na który w *Czytadle* zwraca uwagę Anna Olejarczyk (1995: 206). Jednak jest w tym odesłaniu Konwickiego pewna przewrotność, bowiem ocaleni z potopu (czyli z sowieckiej niewo-

⁶⁷ W powieści *Zwał* Sławomira Shutego (2004) znaleźć można porównywalne użycie przymiotnika „schludny”. Oto, w jaki sposób matka nakłania syna do stosowania zasad, które mają mu zagwarantować znalezienie pracy: „Nie zważaj na niepowodzenie. Postępuj systematycznie. Ucz się na błędach. Podnieś samoocenę do stanu chibo. Wierz w swoje szczęście! Zanim jednak wyjdiesz z domu na rozmowę z ewentualnym pracodawcą, zadbaj o swój wygląd zewnętrzny. Schludny ubiór, umyte włosy, czyste paznokcie, wyczyszczone buty, przyjemny oddech, świeże majtki, białe skarpetki i wypastowane czesławy wpływają korzystnie na ocenę twojej osoby” (2004: 102). We fragmencie tym widać, jak kolonizujące właściwości młodego kapitalizmu idą w parze ze zdzicinieniem podmiotu, zaś „schludność” stanowi jeden z wyznaczników podporządkowania się infantylnym regułom.

li) obarczeni zostali stygmatem przeczuwanego grzechu (winy), nie są natomiast – jak w polskim imaginariu o proveniencji romantycznej – nosicielami odkupienia. Konwicki rozbija przy tym frazeologizm (przezucie grzechu zamiast poczucie grzechu/winy⁶⁸), aby ujawnić to, co w tożsamości podmiotu nieujawnione: grzechy są jedynie przeczuwane, nie zaś świadomie odczuwane, co mogłoby prowadzić do ich wyznania. Mamy więc, podobnie jak w mesjanizmie, wizję ciągłości polskiej historii – dzięki motywowi ocalenia – ale wiąże się ona z bagażem przeczuwanych, nieujawnionych win, nie zaś ocalających cnót.

Przechodząc do przemocy w *Czytadle*, zauważyć należy, że jest ona zarówno atrybutem teraźniejszości, jak i, często jednocześnie, wspomnieniem przeszłości: „Widocznie usnąłem jednak w którymś momencie, bo obudziły mnie gwałtowne, przerażające strzały, jakbym się znowu znalazł pośrodku wojennej nocy” (CZ: 67). Warszawa jest więc teatrem rozmaitych agresji: taksówkarz bije swojego klienta (CZ: 92), padają strzały między rywalizującymi ze sobą obcymi mafiami (CZ: 68, 112), w Sali Kongresowej dochodzi do regularnej bitwy między zwalczającymi się ugrupowaniami (CZ: 128). Powszechność brutalności sprawia, że jest ona wpisana w scenariusz rozwoju wypadków: „Na Nowym Świecie od strony Krakowskiego Przedmieścia szedł jakiś chaotyczny pochód demonstrantów i od Ronda de Gaulle’a zbliżała się manifestacja. Pewnie zaczną się bić, pomyślałem” (CZ: 76). Przemoc jako składowa przeszłości zdaje się również konfigurować dalszą przyszłość: „Potem następny rozbiór, ktoś się na pewno zgłosi” (CZ: 85). Narracja *Czytadła* dostarcza czytelnikowi gotowych formuł, wyjaśniających i ujmujących fatalistyczne uwikłanie polskiej rzeczywistości w siłowe rozwiązania: „Brutalność jest naszym Morzem Czerwonym” (CZ: 92); „Jak się ktoś z kimś chce pobić, to woli to zrobić tutaj, bo i tak wszystko jedno” (CZ: 68). Ta ostatnia uwaga pochodzi od Cipuna, przedstawiającego swoją teorię na temat polskiej anomalii, wynikającej z niefortunnego

⁶⁸ Narodowy Korpus Języka Polskiego nie zarejestrował żadnej kolokacji dla wyrażenia „przezucie grzechu” (<http://www.nkjp.uni.lodz.pl>, dostęp: 31.12.2020).

położenia „w strasznej centryfudze”, „leju”, którego drugi koniec wychodzi gdzieś na Pacyfiku i dlatego zjawisko to nie zostało jeszcze przez nikogo opisane. I właśnie takie, przypadkowe poniekąd, geograficzne usytuowanie odpowiada za buzującą przemocą „historię zbakierowaną” (CZ: 68). Fakt, że teorię tę formułuje były esbek wydaje się nie bez znaczenia. Bezsenne go emeryta odnajdujemy w końcowej części książki jako szefa ochrony na Soborze Słowiańskim: „Dorabiam do emerytury. Chociaż nie muszę, ale ręce świerzbią. To celna broń – zdjął karabin maszynowy z pleców i postawił kolbą na ziemi. – Doskonała do rozstrzeliwania – i zaśmiał się dobroduszenie” (CZ: 195). Świerzbiące ręce Cipuna zdradzają pociąg do przemocy będący efektem doświadczenia i oswojenia, a zatem mamy do czynienia z osobą, która w przeszłości uciekała się do użycia siły i w nowych realiach chętnie, z własnej woli i, co nie mniej istotne, nie bez przyjemności, powieła dawne gesty. Teoria o fatalistycznym splocie sił, warunkujących przemocową historię, jest strategią oddalającą odpowiedzialność za własne wybory i czyny, przypominającą transpasywny udział w przemocy, który opisywałam, analizując *Mury Hebronu*. Podmiot stosuje przemoc i doznaje przy tym rozkoszy, ale wszystko dzieje się jakby „samo”, „poza podmiotową władzę, która polega na poczuciu sprawstwa swoich czynów” (Leder 2014: 210). Winę bowiem ponosi wychodzący po drugiej stronie Pacyfiku lej...

Innym przejawem przemocy w *Czytadle* okazuje się język, jakim operuje narracja powieści. Oto dwa znamienne przykłady:

Nad miastem leciały na wschód jak rakiety transkontynentalne podłużne ciemne chmury. Jacyś przyjezdni strajkowi-cze szamotali się na rondzie z wybrzuszonymi niczym balony transparentami (CZ: 150).

Ale nad dachami kłębi się czarny smolisty dym. Słyszę jęki syren. Jacyś ludzie biegną ukośną uliczką [...]. Tłum przyglądał się w milczeniu zagładzie placówki policyjnej (CZ: 177).

Pierwszy cytat, będący opisem naturalnego zjawiska pogodowego, ucieka się do metaforyzacji wojennej, zaś zmagania strajko-

wiczów z wiatrem określone zostały przesadnym w tym kontekście czasownikiem „szamotać się”, obarczonym przemocowymi konotacjami. Drugi passus – relacja z pożaru komisariatu – ponownie odsyła do wojennego imaginarium, generując skojarzenia związane z hitlerowską okupacją, powstaniem w getcie warszawskim i zagładą Żydów. Warto obejrzeć ten fragment w kontekście „przeczcucia grzechu”, wyrażenia komentowanego powyżej. Niewypowiedziane i nieprzepracowane poczucie winy daje o sobie znać w języku codzienności. Pamięć-nie-pamięć o Zagładzie przebija palimpsestowo przez niewinne (tj. nienapędzane przemocą) zdarzenia teraźniejszości, jednak – nie mogąc ujawnić się w świadomości zbiorowej – impregnuje język opisu doraźnych doświadczeń. Oprócz świadectwa dawnej przemocy mamy tu do czynienia z przemocą dyskursu („opowieści”), tak jak to zjawisko opisuje Hanna Gosk (2019). Określone treści – tutaj dotyczące Zagłady, a zwłaszcza transpasywnego w niej udziału⁶⁹ – ulegają stłumieniu przez dominującą narrację historyczną, w której polska tożsamość kształtowana jest przez rolę ofiary i męczeństwa. Aplikując terminologię wspomnianej badaczki, stwierdzić trzeba, że opowieść Konwickiego opatrzona jest *mocą* dekonstruowania mechanizmu wyciszania (Gosk 2019: 7–12), ujawniając tym samym swoją zadomowioną w języku transgresywność – przypominę opisywane powyżej rozbicie frazeologizmu czy też nakładanie się języka przeszłości na narrację teraźniejszości.

Tak więc w *Czytadle* gwałtowne doświadczenia wielkich, krwawych zmian w historii trwale naznaczyły język opisu rzeczywistości, infekując przy tym mityczną enklawę szczęśliwości, ujawniającą się u Konwickiego w postaci nawiązań do kresowych wspomnień z dzieciństwa:

⁶⁹ Przypomnę, że transpasywny udział w przemocy może oznaczać, według Andrzeja Ledera, aktywne jej stosowanie, przy jednoczesnym oddelegowaniu podmiotowości na *inne*, lub pasywne obserwowanie działań przemocowych, będących w istocie spełnieniem skrytych pragnień obserwującego. Między tymi biegunami można znaleźć różne warianty, polegające na oddzieleniu sprawczości od doznawanej przyjemności (Leder 2014: 20–25).

[...] do tego starego [snu – przyp. A.K.-N.], w którym mój dziadek szedł przez sad do naszego domu na wsi, a właściwie w małym kresowym miasteczku, szedł w czerwonej łunie zachodu i wydawało mi się, że coś niósł w wyciągniętych dłoniach, ale on nic nie niósł, tylko szedł w białej koszuli i czarnej kamizelce, i miał na ramionach, na tej kamizelce, olbrzymie purpurowe pagony niczym rosyjski generał, lecz to nie były pagony, ale plamy krwawego światła [...]. I dziadek nigdy nie dochodził do domu i do mnie czekającego w oknie albo na ganku [...] (CZ: 51).

Fragment ten cechuje swoisty rytm, wyznaczony przez składnię afirmacji i negacji, będącej wyrazem skrytych pragnień, które nigdy się nie realizują: dziadek nic nie niesie, nie jest rosyjskim generałem ani też nigdy nie dociera do chłopca, śniącego o jego powrocie. W tym ciągu frustracji unaocznia się przy tym pragnienie zdominowanego, aby zająć miejsce opresora (czyli żeby dziadek nosił generalski rosyjski mundur). Lecz to, co ostatecznie nadaje ton temu powracającemu snowi bohatera, decydując o jego wymowie, to obraz skąpanego w krwawym świetle dziadka, który nie może wrócić do domu. W ten sposób przemocowa narracja o przegranych wojnach i przodkach, którzy nigdy z nich nie wrócili, wieździe swój podskórny żywot, rozszczelniając fantazmat sielskości.

Opisywana powyżej kontaminacja narracji językiem komunikacyjnej przeszłości jest zjawiskiem szerszym i ujawnia się w najbardziej codziennych sytuacjach, jak na przykład, gdy Cipun opowiada o założonym ze swej inicjatywy Podwórkowym Teatrze Absurdu i „zaprasza do współpracy” głównego bohatera (CZ: 117), kiedy podchodzi do niego „konfidencko” (CZ: 150) lub gdy zwraca się do niego w następujący sposób: „Informowałem pana, że piszę książkę” (CZ: 125). Panoptyzm i przemoc, wraz z charakterystycznymi dla siebie językami z przeszłości, nie wyczerpują jednak postzależnościowych cech powieści Konwickiego. Rzeczywistość w przebudowie – ślady i odgłosy remontów prześladowują bohatera na każdym kroku (CZ: 13, 37, 109) – domaga się nowej, adekwatnej opowieści. Paradoks polega na tym, że istotną

właściwością narracji *Czytadła* okazuje się skłonność do analogii. Przemysław Czapliński doliczył się w tekście niemal dwudziestu powtórzeń sformułowania „podobny do” (1994: 198), co zinterpretował jako zmaganie narratora z nieautentycznością życia.

W istocie trudno odmówić badaczowi racji. *Czytadło* bez wątpienia niesie ze sobą postmodernistyczną świadomość koszmaru plagiatów, przeżywanego zarówno na płaszczyźnie egzystencjalnej, jak i artystycznej. Perspektywa postzależnościowa, aplikowana konsekwentnie do analizy powieści Konwickiego i wzbogacona komparatystycznym bagażem, może okazać się dopełnieniem takiego oglądu rzeczy. Jak bowiem pamiętamy, zarówno u Muñoza Moliny, jak i u Millása można zaobserwować podobną skłonność do poszukiwania wzorców, skądinąd czerpanych spoza hiszpańskiego kręgu kulturowego. Jeśli przyjrzeć się porównaniom przywoływanym w książce Konwickiego, uwagę zwraca przede wszystkim ich heterogeniczność. I tak, Cipun podobny jest do „jednego z łotrów w krakowskim ołtarzu Wita Stwosza” (CZ: 116), kompan Prezydenta przypomina atamana Chmielnickiego (CZ: 84), funkcjonariusz policji – Himmlera (CZ: 36), lekarz – Juliusza Cezara (CZ: 12), olbrzym atakujący Korsaka przed Salą Kongresową ma twarz Chrystusa (CZ: 127), zaś dyżurny na komisariacie zostaje porównany do „Charliego Chaplina z policyjnych komedijek” (CZ: 155). Paradygmatycznym przykładem bohatera literackiego tropiącego analogie u progu transformującego się świata jest Cervantesowski don Kichote. Rycerz „tego samego”, jak określił go Foucault (1966: 60)⁷⁰, nieustrudzenie poszukuje przygód, lecz nie po to tylko, aby wyjść z nich zwycięsko, lecz nade wszystko, aby potwierdzić trwanie ufundowanej na podobieństwie, opartej na tajemnych związkach między rzeczami, rzeczywistości z romansów rycerskich. Foucault przekonuje, że analogia stanowi epistemologiczny trzon świata do końca XVI wieku, dlatego don Kichote musi stawić czoło ironicznej tożsamości rzeczy (1966: 61), niemających swych odpowiedników w średniowiecznej epice. Jeśli więc przyjąć, że postzależnościowe narracje mimowolnie odtwarzają donkichotowski

⁷⁰ „Il est le héros du même”.

schemat wychwytywania analogii, trzeba przyznać, iż powieść Konwickiego robi to ze zwielokrotnioną siłą. Nieadekwatność i heterogeniczność wzorców utwierdza nas w przekonaniu, że świat w rozsypce, z jakim zostaje skonfrontowany czytelnik tych narracji, oznacza nade wszystko poszukiwanie nowej opowieści, ale też – w przeciwieństwie do don Kichota, który w drugim tomie powieści Cervantesa zdołał ufundować swój nowy świat – niemożność wyjścia poza schemat analogii. Postzależność widzi bowiem świat „podobny do”, nie umie wyznaczyć jego granicy ani tym bardziej wychylić się poza nią. W tym sensie można by powiedzieć, w nawiązaniu do Benjaminowskiej interpretacji akwareli Paula Klee, iż *Angelus Novus*, „który wygląda tak, jak gdyby zamierzał oddalić się od czegoś, w czym zatopił spojrzenie” (Benjamin 1975: 156), jest uosobieniem postzależności.

Dlatego też Konwicki wydaje się „znużony pisaniem”, jak przyznaje w 1992 roku – a więc w roku wydania *Czytadła* – w rozmowie z Przemysławem Czaplińskim i Maciejem Mazurkiem (Kaniecki 2013: 237–240). Wobec niemocy dostrzeżenia języka przyszłości, *Czytadło* zdaje się proponować rozwiązania zakodowane w tradycji. Dwa lata po wydaniu tej powieści autor stwierdza w rozmowie z Małgorzatą Terlecką-Reksnis, że „miłość jest jednym z największych osiągnięć naszego gatunku” i że właśnie to przekonanie przyświecało mu, gdy pisał swoje *Czytadło* (Kaniecki 2013: 277). Gdyby, podążając tym tropem, na powieść z 1992 roku rozszerzyć interpretację Marii Janion, zastosowaną do *Kroniki wypadków miłosnych* (1974: 5), można by uznać, że *Czytadło* przynosi swego rodzaju odwrócenie III części *Dziadów*: „Conradus obiit, natus est Gustavus”. Odrzucając społecznikowską etykę powinności („Kiedyś interesowałem się polityką i kochałem nieszczęśliwą ojczyznę”, CZ: 12), narrator *Czytadła* spotyka się z bohaterem Stasiuka, z tą niemalą różnicą, że zamiast agresywnej obrazoburczości z *Opowieści jednej nocy* u Konwickiego stykamy się z pochwałą prywatnej szczęśliwości⁷¹. Jed-

⁷¹ Choć trzeba przyznać, że w *Czytadle* natknąć się można na ślady rozpadu romantycznego imaginarium, ale nie w tak agresywnej formie, jak w książce Stasiuka. Mam tu na myśli tak chętnie wspo-

nak „tam, gdzie przed nami pojawia się łańcuch zdarzeń, widzi on [Benjaminowski anioł historii – przyp. A.K.-N.] jedną wielką katastrofę” (Benjamin 1975: 156) lub, mówiąc językiem Konwickiego: „Tu się niczego nie wyhodzi. Ani socjalizmu, ani kapitalizmu, ani tego, co będzie w przyszłości” (CZ: 68). Postzależność szczerze impregnuje każdą potencjalną narrację przyszłości⁷². Dlatego na horyzoncie pojawia się tajemnicza choroba (AIDS?), która zabija Lubę (choć być może mordercą jest sam bohater). Opowieść zatacza koło – ostatnie zdanie nie zostało dokończzone: „Chcę wstać i” (CZ: 205) – można ją więc podjąć od nowa, nie wychodząc z zakłętego koła niefartu zwanego „polską anomalią” (CZ: 68). Benjaminowski anioł historii jest statyczną wizją i nie kroczy dialektycznie naprzód (Arendt 2007: 28).

Ostatnim elementem mojej analizy powieści Konwickiego będzie komentarz do fragmentu opisującego jakże charakterystyczne dla polskiej transformacji miejsce targowiska. „Cała Polska jak jeden wielki bazar” (Nowakowski 1992: 26) – wyobraża sobie Stasiu Bombiak z opowiadania *Homo Polonicus*, które ukazało się w tym samym, co *Czytadło* roku. Literackie ujęcia bazarowej Polski lat 90. obfitują w rozmaite znaczenia (Janaszek-Ivaničková 2005: 33–36), rozciągające się między dwoma biegunami: z jednej strony bazar obrazuje rozbudzoną przedsiębiorczość (jak w *Nis-kich Łąkach* Piotra Siemiona), z drugiej zaś wskazuje na przemieszczanie się marginesu społecznego do centrum i towarzyszącą tej migracji kryminalizację życia społecznego (jak w *Prawie prerii* Marka Nowakowskiego i *Dziwięć* Andrzeja Stasiuka). Wydaje się, że u Konwickiego, przy okazji opisu tego samego targowiska, na które spogląda cytowany powyżej bohater Nowakowskiego, pojawia się inny, zaskakujący wymiar Polski bazarowej:

minaną przez krytyków postać Toni Mickiewicza, który dorobił się w Ameryce na podręczniku o defekacji oraz licytację Soboru Słowiańskiego, gdzie na sprzedaż wystawiono np. „biustonosz pułkownika Emilii Plater” (CZ: 194).

⁷² W tym miejscu mych refleksji zgadzam się w pełni z Hanną Gosk, która stwierdza, że „W zarysowanym w powieści schemacie czasu w ogóle nie przewiduje się przyszłości” (2010: 174).

Byliśmy na gigantycznym placu pod Pałacem Kultury, na największym placu Europy i pośrodku Europy. Wszędzie, jak okiem sięgnąć, pstrzyły się kioski, budki, kramy, stragany. A u stóp Pałacu ułożyły się dwie ogromne hale jak kolorowe gąsienice. Handlowały tu wszystkie narody Azji i wschodniej Europy. Przemykali chyłkiem Koreańczycy i Mongołowie, Turcy i Ormianie, Arabowie i Kozacy, Hindusi i Ujgurcy. Kręciły się tu również jakieś niezidentyfikowane starożytne nacje w archaicznych strojach, może Asyryjczycy albo Hetyci. I wszyscy porozumiewali się na migi, z rzadka wydając jakieś charchotliwe dźwięki, może z epoki wczesnych Sumerów albo schyłkowego komsomołu (CZ: 57–58).

Opis dotyczy targowiska, które powstało na placu Defilad, tuż przed Pałacem Kultury, w 1989 roku. Składały się na nie blaszane stoiska, ze względu na swą konstrukcję zwane „szczękami”. Dwa lata później część tych kiosków zniknęła, ustępując miejsca dwóm halom targowym o imponujących rozmiarach, pomalowanych na białoniebiesko i białoczerwono. O targowisku przed Pałacem Kultury, podobnie jak o innych materialnych i architektonicznych pozostałościach po niepewnych latach 90., socjolog Marek Krajewski mówi, że przypominają nam one o „chyba nie do końca chcianym aspekcie naszej tożsamości”. I dodaje: „Ówczesna tymczasowa architektura jest dobrą metaforą tego syndromu – życia podobnego do tego na Dzikim Zachodzie, gdzie wszystko może się zdarzyć, nic nie jest pewne” (Dłużewska 2015). W tym komentarzu socjologa symptomatyczne wydaje mi się użycie sformułowania „Dziki Zachód”, zastosowane do określenia raczkującego polskiego kapitalizmu lat 90., oznacza bowiem z jednej strony chaos i nieprzewidywalność tamtych realiów, z drugiej zaś obecność elementów nieucywilizowanych, wstydliwych i wymagających okiełznania.

U Konwickiego jednak to nie zachód jest dziki. W rozległym cytacie z *Czytadła* uderza fakt, że nacje handlujące przed Pałacem Kultury pochodzą ze wschodniej lub południowej półkuli. Kolejną zastanawiającą właściwością tygła z placu De-

filad jest archaiczność ludów, z których wywodzą się kupcy; niektóre z nich należą do odległych, wymarłych cywilizacji. Pstrzące się kramy, kolorowe hale przypominające gąsienice oraz prowizoryczne instalacje przywodzą na myśl orientalne targowiska, charakterystyczne dla pierwotnych struktur społecznych. Warto w tym kontekście przypomnieć, że Edward Said, analizując proces orientalizacji Algierii przez Francję po 1830 roku, wspomina o ekonomicznej dwoistości afrykańskiego kraju: europejska gospodarka oparta na firmach współistnieje z rdzennymi formami rynku, opartymi na przedkapitaлистycznych targowiskach. Z czasem system ten spycha afrykańską ludność na margines i w biedę (Said 2009: 184). Mając na względzie uwagi Saida, jak też nie tracąc z pola widzenia komentowanych powyżej uwag Marka Krajewskiego, sądzę, że w deskrypcji targowiska Konwickiego do głosu dochodzi perspektywa orientalizująca, wydobywająca archetypiczną gorszość cywilizacyjną handlujących nad Wisłą⁷³, uciekających się do jakichś prymitywnych, larwalnych strategii, jak na przykład komunikacja na migi lub „charchotliwe dźwięki”. To zbiorowisko nieuporządkowanych różności – wśród których, obok kóz z Kaukazu, znaleźć można pachnidła Diora i japońską elektronikę (CZ: 58) – przypomina egzotyczną, przednowoczesną enklawę, nieprzystającą do jej położenia geopolitycznego „pośrodku Europy”. Wrażenie to wzmacnia obecność handlarzy wywodzących się z ludów koczowniczych, takich jak Mongołowie czy Cyganie (CZ: 130–131).

⁷³ Obrazu tego dopełniają odniesienia do orientalnych, a zarazem autochtonicznych i niechlujnych elementów stroju Anais, postaci utożsamianej z postkomunistyczną teraźniejszością (Olejarczyk 1995: 194): „Zdawała się być płci żeńskiej. Podkreślał to zresztą jej egzotyczny strój będący mieszaniną aspiracji romantycznych z niechlujnością wpływów tybetańskich. Na głowie miała wielki słomkowy kapelusz z grzędą jaskrawych sztucznych kwiatów. Wierzch kapelusza okrywał orientalny szal zawiązany niedbale pod spiczastą brodą. Tułów gościa osłaniało indiańskie poncho zdobne w hafty górali karpaccich. Spod tego poncza wystawało mnóstwo nieświeżych halek i spódnic” (CZ: 32).

Znamienna jest ta wschodniość bazaru Konwickiego, położonego – co sam opis ironicznie wydobywa – w Europie Środkowej. Warto przy okazji wspomnieć historię tej ostatniej kategorii, „wymyślonej” we wczesnych latach 80. XX wieku (Snochowska-Gonzalez 2017: 150) przez intelektualistów pokroju Milana Kundery. Nieprzypadkowo bowiem Europa Środkowa jest definiowana w opozycji do stygmatyzującego pojęcia „Europy Wschodniej”, która po II wojnie światowej porwała „zachodnią” Europę Środkową:

[...] Europa, którą nazywam środkową, odczuwa zmianę swego losu po roku 1945 nie tylko jako katastrofę polityczną, lecz jako zakwestionowanie swej cywilizacji. Głęboką racją oporu krajów środkowoeuropejskich jest obrona ich tożsamości, albo inaczej – obrona ich zachodniości (Kundera 1984: 9).

Pojęcie „Europy Wschodniej” zostało natomiast narzucone przez „oświeconą” Europę jako zaprzeczenie, a zarazem niezbędne dopełnienie jej cywilizacyjnego (tj. zachodniego) oblicza. O ile więc Europa Środkowa jest tożsama z pewnym afirmowanym ideałem, ciężącym ku Zachodowi (wiązanym z nowoczesnością, postępem, cywilizacją i stabilnością polityczną), o tyle pojęcie Europy Wschodniej odsyła do tradycji, zacofania, barbarzyństwa; odnosi się również do narodów pozbawionych państwa lub na nie niezasługujących (Snochowska-Gonzalez 2017: 153). Mając na względzie te conceptualizacje, trudno oprzeć się wrażeniu, że wizja rodzącego się kapitalizmu, wydobywająca się z opisu bazaru Konwickiego, atawistycznie ciąży ku wszystkim cechom przypisywanym od wieków Europie Wschodniej, na przekór środkowoeuropejskim mrzonkom intelektualistów końca XX wieku. Stanowczość, z jaką w 2009 roku władze Warszawy pozbyły się hali targowej Kupieckich Domów Towarowych (pozostałości po dawnym bazarze na placu Defilad), uwidacznia, że Konwicki dotknął czułego miejsca tożsamości rodaków i ich pamięci lat 90. Pamięci, w której obraz bazarowej Warszawy nie do końca odpowiada wizerunkowi kosmopolitycznej stolicy europejskiej.

Sądzę więc, że w wizji bazaru Konwickiego do głosu dochodzi uwewnętrzniony orientalizujący stereotyp, zjawisko porównywalne z hiszpańską czarną legendą, której sekretne trwanie ujawniła moja analiza powieści Antonia Muñoz Moliny. Aby ustrzec się jednak niebezpieczeństwa znanego badaczom spod znaku postkolonializmu, polegającego na tym, że w istocie to spojrzenie komentatora obarczone jest orientalizującym skrzywieniem, odwołam się do trzech innych cytatów. Pierwszy z nich pochodzi z *Czytadła* i utwierdza mnie w przekonaniu, że Warszawa z powieści Konwickiego ma w sobie coś prowincjonalnego i zawstydzającego: „Co to za miasto. Dwie ulice: Marszałkowska i Aleje Jerozolimskie, a reszta to zaułki” (CZ: 120). Kolejny passus zaczerpnięty został z *Kompleksu polskiego* i dotyczy ogólnie Polaków: „A los tego stadka istot rozumnych kocujących nad dziką rzeką, choć mieszczący się w normach i prawach biologicznych Ziemi, jest losem pokrętnym, losem skomplikowanym, losem wynaturzonym jak każde nieszczęście, jak każda bieda” (Konwicki 1989: 23). Fragment to szczególnie interesujący, bowiem dokonuje się w nim osobiwa fuzja głosu podmiotu enuncjacji z perspektywą „bliźnich znad Tybru, Sekwany czy Hudsonu” (Konwicki 1989: 22), dla których pisarstwo i los ludzi znad Wisły pozostają niezrozumiałe. Trudno więc dociec, kto właściwie patrzy i mówi o stadku „kocujących nad dziką rzeką”. Ambiwalencja ta pokazuje proces, w wyniku którego – mówiąc słowami Marii Janion – „sami sobie stajemy się obcy”. I wreszcie niewymagające komentarza odwołanie do cytowanej już rozmowy pisarza z Czaplińskim i Mazurkiem, w której wyznaje on, że poczuwa się do „wspólnoty z całością, z ludźmi na świecie”, przyznając jednocześnie, że Polacy odbiegają od reszty świata, bowiem są „prowincjonalni”, co bierze się z „kompleksów, ubóstwa i biedy” (Kaniecki 2013: 238–239).

Wnioski:

1. Postzależność *Czytadła* Tadeusza Konwickiego ujawnia się w panoptycznej wizji rzeczywistości, której najbardziej oczywistym przejawem, podobnie jak w *Ostatniej wizji topielca* Juana José Millása, jest obecność zagrażających, dozorujących spojrzeń, pozostałość po dyscyplinarnym państwie totalnym.

Spojrzenia te przyjmują postać odpodmiotowionego, zinternalizowanego nadzoru, wkraczającego w najbardziej intymną sferę człowieka.

2. Przemoc w powieści Konwickiego jest emanacją przeszłości i nieodłącznym atrybutem teraźniejszości. Można również zaobserwować, podobnie jak w *Murach Hebronu*, ślady transpasywnego udziału w przemocy, będące echem wyobcowania z historii. Przemocą nasycony jest również język powieści, w którym można dostrzec strategie obnażające treści tłumione, związane z doświadczeniem przemocy w historii.
3. Porównywalnie do analizowanych w tym rozdziale powieści hiszpańskich, postzależność w *Czytadle* ujawnia się również jako poszukiwanie analogii – tu bohater prowadzący zbliża się do Cervantesowskiego don Kichota – i niemoc wyjścia poza jej schemat. Unieruchomiony przez traumatyzujące wizje przeszłości *Angelus Novus* Paula Klee w interpretacji Benjamina może służyć jako uosobienie tego oblicza postzależności.
4. W opisie bazaru Konwickiego do głosu dochodzi uwewnętrzniony stereotyp, będący w istocie przejawem autokolonializmu, który zestawiać można z czarną legendą z *Ardor guerrero* Muñoza Moliny. Wspomniana deskrypcja zawiera wyraźne ślady przyswojonej gorszości, wpisane w pojęcie Europy Wschodniej, obrazując przy tym porażkę kategorii Europy Środkowej, ciężącej ku Zachodowi.

Cuando un bosque se quema, algo suyo se quema... señor Conde

Jaume Perich, *Autopista* (1971)¹

Zmieniły się jedynie dekoracje [...]

Ignacy Karpowicz, *Niehalo* (2006: 44)



KAPITALIZM PO PRZEJŚCIACH

1.

Trudne genealogie

W fascynującym zapisie wspomnień z okresu transformacji, wyłaniającym się z publikacji Aleksandry Leyk i Joanny Wawrzyniak pt. *Cięcia. Mówiona historia transformacji* (2020), opisy zmian

¹ „Kiedy pali się las, pali się coś pańskiego... Panie hrabio”. Jest to dowcip, znany w Hiszpanii ostatnich lat dyktatury, którego geneza sięga książki humorysty Jaume Pericha pt. *Autopista* (1971). Pierwsza część dowcipu („Cuando un bosque se quema, algo suyo se quema”) nawiązuje do hasła zaczerpniętego z kampanii ekologicznej, mającej na celu uświadomienie, że środowisko naturalne jest własnością wszystkich obywateli. Jego zakończenie („señor Conde”), czyli puenta dowcipu, stanowi aluzję do faktu, że to, co powinno być własnością publiczną (las), należy do arystokracji, która w czasach frankistowskich zachowała swoje przywileje. Proekologiczne hasło: „Kiedy pali się las, pali się coś pańskiego” (dosłownie:

doświadczanych w Polsce w pierwszym okresie po 1989 roku, związanych z prywatyzacją państwowych przedsiębiorstw, oscylują między dwiema wizjami: modernizującą, naznaczoną przekonaniem o nieuchronności ekonomicznej logiki neoliberalizmu, oraz nostalgiczną, kładącą nacisk na rozpad więzi społecznych, kreowanych i podtrzymywanych przez państwo socjalistyczne (Leyk, Wawrzyniak 2020: 41). Na przecięciu tych dwóch wizji pojawiają się również wzmianki, niekiedy artykułowane wprost, o kolonialnym charakterze prywatyzacji, która ogarnęła Polskę postkomunistyczną. I tak, na przykład o kadrach menadżerskich przyjeżdżających z rozmaitych zakątków świata, aby uczyć kapitalizmu pracowników Stomila, jeden ze świadków tego procesu mówi, że przyjezdni „przejawiali syndrom kolonialny” i „dawali do zrozumienia, że przyjechali i chcą uczyć małpy tutaj” (Leyk, Wawrzyniak 2020: 257). W innym miejscu wspomnień czytamy o prywatyzacji Wedla, który przechodził w ręce amerykańskiej firmy PesiCo. W holu hotelu, w którym miało nastąpić podpisanie aktu sprzedaży, polscy uczestnicy tego zdarzenia ze zdumieniem wpatrywali się w tablicę z mapą Polski, przygotowaną przez zagranicznego inwestora – zaznaczone tam granice Polski odpowiadały granicom sprzed wojny (Leyk, Wawrzyniak 2020: 144). Zastanawiające są również wspomnienia o pomniejszającym i dyscyplinującym zarazem „spojrzeniu Zachodu” (Leyk, Wawrzyniak 2020: 101), narracji panoptycznej odziedziczonej po państwie autorytarnym, aplikowanej do nowych, kapitalistycznych realiów: „Tam byli tacy kontrolerzy. Żeby on jeszcze dyrygował, toby to można strawić. Ale on stanął na półpiętrze i patrzył. Jak w więzieniu” (Leyk, Wawrzyniak 2020: 63). Takie świadectwa w istocie ukazują doświadczenie spychania na peryferie i tracenia historycznej sprawczości, wbrew wszechobecnej w latach 90. narracji – zalewającej szczególnie publicystykę – do-

„należącego do pani/pana”) zawiera w sobie pewną sprzeczność, wyrażającą się w użyciu trzecioosobowej formy grzecznościowej, niezbyt często używanej w codziennej hiszpańszczyźnie. Forma ta – będąca w istocie źródłem dowcipu – wyraża brak zażyłości między władzą a obywatelem (zob. Sánchez León 2019: 21–33).

tyczącej uzdrowicielskiej roli wolnego rynku, przywracającego zniewolonym podmiotom ich zagubioną w zawieruchach historii moc sprawczą. Literackie obrazy rodzącego się kapitalizmu, zawarte choćby w *Nic* Dawida Bieńkowskiego, *Zwale* Sławomira Shutego czy *Czwartym niebie* Mariusza Sieniewicza, przynoszą narracje o nastaniu nowego hegemonu, który niszczy nadwerżoną tożsamość i tradycyjne więzi wspólnotowe. W świetle takich konceptualizacji to, co przez długi czas nie udało się zaborcom, hitlerowskiemu okupantowi i komunistycznej władzy, w kilka lat osiągnęły międzynarodowe korporacje produkujące i sprzedające choćby... hamburgery. Taka wymiana hegemonu w narracji o wolności i kolonizacji jest bardzo interesująca z perspektywy postzależnościowej i stanowi punkt wyjścia dla moich dociekań dotyczących śladów zależności w potransformacyjnych opowieściach o kapitalizmie.

Jeśli przyrzeć się uważnie komentowanym powyżej wspomnieniom, zaskakuje fakt, jak wielu uczestników procesów transformacyjnych w Polsce (i ich rodzin) brało udział w migracjach, których kierunek niezmiennie przebiegał ze wsi lub małych miasteczek do dużych miejskich ośrodków przemysłowych (Leyk, Wawrzyniak 2020: 181, 195, 214, 287, 389, 397, 405)². W *Cięciach* znajdziemy również ślady tużpowojennych przesiedleń na Ziemi Odzyskane (Leyk, Wawrzyniak 2020: 137, 247). Z punktu widzenia historycznego nie ma w tym nic dziwnego, bowiem po wojnie doświadczenie przesiedleń i wewnętrznych migracji motywowanych ekonomicznie i politycznie dotknęło niemal jedną trzecią społeczeństwa polskiego (Bakuła 2012: 172). W polskiej kulturze najnowszej zaowocowało to największą w regionie Europy Środkowej i Wschodniej liczbą powieści, dramatów i filmów odwołujących się do tych doświadczeń (Bakuła 2012: 190).

² Pomimo powszechności zjawiska migracji wewnętrznej liczba ludności zamieszkującej wieś nie zmniejszyła się drastycznie: w 1946 roku na wsi mieszkało 15,5 mln ludzi, w 2007 roku – 14,8 mln. Jak zauważa Czapliński, powołując się na badania socjologiczne, przez cały okres powojenny wieś oddawała miastu nadwyżkę demograficzną (2019: 31)

Zainteresowanie kultury problemem migracji można więc łączyć z jednej strony ze skalą zjawiska, z drugiej zaś – z jego potencjałem tożsamościotwórczym (Gosk 2012: 8). Przemieszczenia prowadzą do wykrystalizowania *wyobraźni dryfującej*, uformowanej na przecięciu rozmaitych granic kulturowych, etnicznych, narodowych, klasowych (Kołodziejczyk 2012: 15). Tym samym migracje przynoszą nieuchronną rekonfigurację relacji między centrum i peryferiami, co lokuje je w kręgu zainteresowań badań postkolonialnych i postazależnościowych.

Polski i hiszpański potransformacyjny kapitalizm w dużej mierze opiera się na mieszczańskiej klasie średniej, będącej – między innymi – owocem migracji wewnętrznych, które dokonały się w czasie trwania rządów autorytarnych: frankistowskich w Hiszpanii i komunistycznych w Polsce. W *Przeźnionej rewolucji* Andrzej Leder pokazał trudności z tożsamością polskiej klasy średniej. Jej narodziny są owocem rewolucji 1939–1956, skrycie upragnionej, ale dokonanej obcymi rękami. Polskie mieszczaństwo wyłoniło się w wyniku wielkiego awansu społecznego, będącego efektem zniknięcia Żydów (przedwojennych mieszczan, postrzeganych z niechęcią jako obcych), wywłaszczenia ziemian oraz przemieszczeń dużych mas ludności z Kresów na Ziemię Odzyskane. Wszystkim tym procesom towarzyszyła przemoc, zaś ich uczestnicy pasywnie doświadczali spełnienia swych pragnień lub brali w niej udział transpasywnie. Kiedy więc rewolucja się dokonała, wywodząca się z niej klasa średnia wyparła ją ze swej świadomości, właśnie ze względu na jej szczególne w niej (nie)uczestnictwo, jak też dlatego, że aktorami gwałtownych przemian byli obcy najeźdźcy – Niemcy i Radziecy. Rozwojowi kapitalizmu po 1989 roku towarzyszył drugi etap mieszczańskiej rewolucji, odcinający się z niechęcią od całego splotu historycznych wydarzeń, które od 1939 roku przebudowały polską tkankę społeczną. Współczesne polskie mieszczaństwo boryka się więc z nieobecnością aktu politycznego upodmiotowienia. W rezultacie rodzi my mieszczanin nie wie, kim jest i miota się między ziemiańsko-kresowymi nostalgiami a modą na sushi (Leder 2014).

O problemach z tożsamością polskiego społeczeństwa – i ogólnie społeczeństw Europy Środkowo-Wschodniej – w kontekście

gospodarki mówi również Jan Sowa i wykazuje, że to rozwój kapitalizmu europejskiego na przełomie XV i XVI wieku legł u źródeł poczucia niższości w tych krajach, które w owym czasie pełniły rolę peryferii w stosunku do prężnie rozwijającego się zachodniego centrum. W efekcie polskie społeczeństwo przejawia tendencje (samo)kolonizujące, definiując swą tożsamość w relacji do bytu uniwersalnego, czyli Zachodu, i postrzegając się jako niepełne i niewystarczająco rozwinięte (Sowa 2011). W rozumowaniu socjologa rola kapitalizmu jest kluczowa w kształtowaniu się poczucia wartości danego społeczeństwa.

W przeciwieństwie do polskiej gospodarki z czasów PRL-u, w powojennej Hiszpanii obowiązuje system wolnorynkowy, cechujący się wysokim stopniem interwencjonizmu państwa. Dlatego Julián Marías nazwał ten tryb funkcjonowania kapitalizmu „rynkiem zakłóconym” („mercado perturbado”, 1982: 296). Historia hiszpańskiego współczesnego mieszczaństwa spleciona jest z frankistowskimi rządami. Dwadzieścia lat po zwycięstwie generała Franco społeczeństwo zaczęło wychodzić ze stanu hibernacji – jak to określa historyk Santos Juliá (2000: 17) – i rozpoczął się wielki exodus³, którego najbardziej wyrazistym symbolem był obraz chłopów i najemnych robotników rolnych wsiadających do pociągu z obwiązanymi sznurkami walizkami. Kierunek ich migracji to duże miasta, których peryferie z dnia na dzień stały się ogromnymi dzielnicami, składającymi się ze wznoszonych chaotycznie prowizorycznych *chabolas* (chałup, bud), i które niedługo potem przekształciły się w robotnicze blokowiska. Liczby najlepiej zobrazują te zmiany: w 1960 roku w sektorze rolniczym Hiszpanii pracowało ponad 40 proc. ludności zawodowo czynnej, w 1974 roku natomiast to już jedynie 24 proc. i wartości te spadły do 15 proc. w 1984 roku. Zdaniem Santosa Juliá te głębokie zmiany struktury społecznej stanowią o sukcesie hiszpańskiej *Transición* (2000: 18–19). Straciwszy nadzieję na rewolucję społeczną czy gruntowną reformę feudalnej w istocie struktury własności

³ Migracja ze wsi do miast z powodów ekonomicznych trwała od końca wojny domowej (Abella 1985: 97), ale nie na tak masową skalę, o jakiej mówi Santos Juliá.

ziemskiej (Mularska-Andziak 1994: 165), robotnicy rolni – główne zarzewie konfliktu z czasów II Republiki – zasilili grono miejskiego proletariatu. Proces ten został sprzężony ze znaczącą liberalizacją hiszpańskiej gospodarki (choć słowo „liberalizacja” nie kojarzyło się dobrze generałowi Franco; Mularska-Andziak 1994: 178), dokonaną przez ekipy rządzące związane z Opus Dei. Od 1959 roku wprowadziły one w życie kolejno Plan stabilizacji (*Plan de estabilización*) i Plan rozwoju (*Plan de desarrollo*). Uwolniona gospodarka wchłonęła napływającą ze wsi ludność. W przestrzeni publicznej zmianom tym towarzyszyło przekonanie o konieczności wyjścia z modelu gospodarki autarkicznej, wyrażające się w retoryce wolnego rynku i konkurencji (Sánchez Recio, Tascón Fernández 2003: 128). W ten sposób frankistowski reżim na ostatnim etapie swego trwania stał się odpowiedzialny za najbardziej spektakularny wzrost gospodarczy w Europie, który – w opinii historyków – gruntownie przeorał tkankę hiszpańskiego społeczeństwa (Mularska-Andziak 1994: 191).

Jeśli wierzyć więc Santosowi Juliá – jednemu z czołowych historyków *Transición* – hiszpańska rewolucja społeczna, rozpoczęta w czasie II Republiki i cofnięta wraz ze zwycięstwem *nacionales*, dokonała się bezkonfliktowo. Zmęczona biedą i brakiem perspektyw ludność wiejska przemieściła się do miast, gdzie stała się taną siłą roboczą dla rozmrożonej gospodarki, która niebawem miała wszystkim zapewnić dobrobyt. Według tej narracji Hiszpanie wzięli sprawy w swoje ręce, zaś autorytarne, paternalistyczne rządy nie tylko im w tym nie przeszkodziły, ale dzięki podjętym w odpowiednim momencie działaniom, bardzo szybko doprowadziły do synchronizacji hiszpańskiego i europejskiego kapitalizmu. Takie ujęcie dzieli już tylko (niewielki) krok od stwierdzenia, że frankistowska dyktatura była etapem niezbędnym – właśnie dzięki cudowi gospodarczemu – w hiszpańskiej drodze do demokracji. Wśród polskich historyków podejście to reprezentuje na przykład Jan Kieniewicz (2001: 352). Stąd też po części wywodzi się rozumienie *Transición* jako procesu modelowego: dobrobyt sprawił, że Hiszpanie pragnęli większych swobód obywatelskich, unieważniając przy tym dawne konflikty klasowe, a jednocześnie rozpuśczone gospodarka nie wymagała karkołom-

nych ekonomicznych reform i operacji dostosowujących ją do systemu kapitalistycznego. W przekonaniu o historycznej roli dyktatury można dostrzec podskórne trwanie opinii generała Franco, wspomianej w poprzednim rozdziale, wedle której Hiszpanie do demokracji nie dojrżeli i trzeba ich było trzymać przez kilka dekad w autorytarnych ryzach.

Hiszpański kapitalizm z czasów autarkii, podobnie jak ten wywodzący się z liberalizujących reform wprowadzanych od końca lat 50., kryje w sobie rozległe strefy cienia, które nie zniknęły wraz z demokratyczną zmianą po śmierci dyktatora. Od początku swoich rządów Franco wyraźnie faworyzował zamożne grupy społeczne. Chyba najlepiej zilustruje to cytat z wypowiedzi generała z 1942 roku: „Nasza Krucjata jest jedyną walką, w której bogaci, którzy poszli na wojnę, po jej ukończeniu okazali się jeszcze bogatsi” (cyt. za: Sánchez Soler 2019: 34)⁴. I tak, na przykład w listopadzie 1939 roku władza rozpoczęła proces zwrotu ziemi jej prawowitym właścicielom, którzy zostali jej pozbawieni w wyniku reformy agrarnej II Republiki. Historycy przypominają brutalną prawdę o tym procesie, odbywającym się całkowicie poza kontrolą państwa – właściciele przywłaszczali sobie również to, co do nich nie należało (Tuñón de Lara, Valdeón Barunque, Domínguez Ortiz 2012: 593).

Za hiszpańskim cudem gospodarczym lat 60. stał sukces wielu firm, korzystających ze specjalnych przywilejów płynących z osobistych kontaktów z władzą. Gospodarka była bowiem silnie i bezpośrednio połączona z klasą polityczną (Richards 1999: 20). Spójrzmy na liczby: między 1961 a 1974 rokiem z 83 ministrów kolejnych rządów Franco 64 zajmowało stanowiska w radach nadzorczych firm zarówno państwowych, jak i prywatnych; na jednego ministra przypadało pięć takich stanowisk (Sánchez Soler 2019: 124). Ich rola nie tyle polegała na kierowaniu tymi spółkami, ile na czerpaniu znaczących korzyści, wynikających z ich działalności (Cabrera, Rey 2002: 317). Bardzo wymowny jest również fakt, że szczególnie skuteczny w nawiązywaniu intratnych

⁴ „Nuestra Cruzada es la única lucha en la que los ricos que fueron a la guerra salieron más ricos”.

relacji ekonomicznych był tzw. klan Pardo (*Clan de El Pardo*), czyli rodziny Franco/Polo/Martínez Bordiú, zgromadzone wokół *Caudilla* w jego siedzibie El Pardo, osiemnastowiecznym pałacu Burbonów położonym pod Madrytem. Członkowie „klanu” bezpośrednio brali udział w zarządzaniu ponad pięćdziesięcioma spółkami handlowymi, tworzącymi swego rodzaju *holding* (Sánchez Soler 2019: 125).

Powojenny hiszpański kapitalizm korzystał z taniej siły roboczej, sterroryzowanej i ujętej w karby syndykatów wertykalnych (Kieniewicz 2001: 342). Taka jest na przykład tajemnica zawrotnego sukcesu José Banúsa Masdeú, najważniejszego budowniczego frankistowskiego reżimu, który swą karierę rozpoczynał przy trwającej 20 lat budowie Doliny Poległych (*El Valle de los Caídos*), monumentalnego mauzoleum wznoszonego w skrajnie trudnych warunkach, w górach Guadalajara⁵. Ową taną siłą roboczą byli niejednokrotnie republikańscy więźniowie, którzy w ten wielokoduszny sposób dostawali szansę odpracowania części swojej kary⁶. Wspomniany przedsiębiorca korzystał nie tylko z pracy więźniów, lecz także z innych szczególnych względów, jakie gwarantował mu frankistowski reżim, takich jak dostępność materiałów budowlanych w czasach kryzysu czy uprzywilejowany zakup

⁵ Mauzoleum miało upamiętniać ofiary wojny domowej. Jego monumentalny charakter, nawiązujący do imperialnej przeszłości Hiszpanii, był w istocie pomnikiem na cześć Krucjaty, czyli wojny z „anty-Hiszpanią”. Dobitnie świadczy o tym poniższy wyjątek z preambuły do ustawy o budowie *El Valle de los Caídos* z Dziennika Ustaw z 1940 roku, gdzie wyjaśnia się powody, dla których „zwyczajne pomniki” byłyby niewystarczające dla uczczenia tak doniosłego „zwycięstwa”: „Rozmiar naszej Krucjaty, heroiczne poświęcenia składające się na zwycięstwo oraz rola, jaką epopeja ta odegrała dla przyszłości Hiszpanii nie mogą być upamiętnione przez zwyczajne pomniki” („La dimensión de nuestra Cruzada, los heroicos sacrificios que la victoria encierra y la trascendencia que ha tenido para el futuro de España esta epopeya, no pueden quedar perpetuados por los sencillos monumentos”, cyt. za: Sánchez Soler 2019: 130).

⁶ Za jeden dzień pracy umarzano trzy dni kary. Banús osobiście dobierał więźniów do pracy, sprawdzając stan uzębienia i muskulaturę kandydatów na swoich pracowników (Sánchez Soler 2019: 133).

i ekspresowe przekształcanie gruntów pod zabudowę. Jego firmy w błyskawicznym tempie wznosiły dzielnice socjalne, nierzadko pozbawione wygód i stosownej infrastruktury, dla przybyszów z prowincji, m.in. madrycką *Barrio del Pilar*, nazwaną tak na cześć żony przedsiębiorcy (Sánchez Soler 2019: 130–135; Cabrera, del Rey 2002: 284).

Według niektórych radykalnych komentatorów hiszpańska *Transición* nie naruszyła ekonomicznych relacji odziedziczonych po dyktaturze (Morán 2015), choć takie podmioty gospodarcze, jak firma Banúsa w sposób spektakularny nie poradziły sobie bez wsparcia paternalistycznego rządu (Cabrera, Rey 2002: 285). Inni wskazują raczej na pewne wzorce zachowań wypracowane w sferze gospodarczej za czasów dyktatury i reprodukowane po 1975 roku. W *Todo lo que era sólido*, eseju będącym refleksją nad genezą hiszpańskiego kryzysu z 2008 roku, Muñoz Molina stwierdza, że demokracja powieliła na wielką skalę model bogacenia się odziedziczony po okresie frankizmu: „Żeby szybko zarobić bardzo dużo pieniędzy, trzeba było jedynie mieć odpowiednie kontakty polityczne” (2013: 51)⁷. Takim modelem był również kwitnący w pierwszej fazie dyktatury czarny rynek (*estraperlo*), na którym można było się dorobić bez większego wysiłku i w krótkim czasie, nie respektując obowiązujących norm i restrykcji (Abella 1985: 85–95). Sánchez León z kolei mówi o tożsamościowej skazie, jaką w spadku po dyktaturze przejęła hiszpańska klasa średnia, na którą tak chętnie powoływał się Franco jako na fundament swoich rządów⁸. Ślad ten polega na braku krytycznego spojrzenia na władzę, przywiązaniu do społecznej hierarchii, akceptacji korupcji

⁷ „Para ganar muchísimo dinero de golpe lo único que hacía falta era disponer de los adecuados contactos políticos”.

⁸ Odwołania do klasy średniej często pojawiają się w przemówieniach dyktatora. W jednym z nich w odniesieniu do tej grupy społecznej pojawia się np. sformułowanie „tkanka nerwowa ojczyźnianego organizmu” („tejido nervioso del organismo patrio”; cyt. za: Tezanos 1978: 70). José Félix Tezanos zwraca jednak uwagę na fakt, że propagandowe odwołania do klasy średniej mają charakter ideologiczny i nie znajdują pokrycia w strukturze społecznej czasów frankizmu (1978: 70–71).

i koncentrowaniu się na własnym interesie (2019: 31–33). Wizerunek wzorcowej transformacji, eksportowany za granicę – również, jak pamiętamy, do krajów postkomunistycznych – nie pomieścił tej trudnej historii hiszpańskiego kapitalizmu, w której znaczący przedsiębiorcy w większości stali po stronie niedemokratycznego reżimu i zainteresowani byli jego utrzymaniem⁹. Symptomatyczne pod tym względem okazują się ostatnie lata frankizmu i pierwsze lata transformacji, wtedy bowiem – nie bez związku z globalnym kryzysem, powiązany z cenami ropy – w Hiszpanii można zaobserwować silną tendencję antykapalistyczną (Cabrera, Rey 2002: 325–331). Wjeżdżających do dużych miast witały lewicowe transparenty i symbole, wzywające do rewolucyjnego strajku (Cabrera, Rey 2002: 330). Legenda o modelowym przebiegu *Transición* maskuje jej trudną historię i podskórne trwanie nierozwiązanych konfliktów społecznych (Morán 2015).

Jeśli spojrzeć na odleglejsze źródła polskiego i hiszpańskiego kapitalizmu, dostrzeżemy w nich ślad zbliżonego, dependencystycznego modelu gospodarczego, uzależniającego gospodarkę peryferii od kapitału centrum (Sowa 2011; Braña Pino, Buesa Blanco, Molero Zayas 1976). Również na potransformacyjnym kapitalizmie obydwu krajów ciążyą trudne genealogie z uwagi na ich genetyczny związek z autorytarnymi i etycznie wątpliwymi rządami. Podobnie jak polskie przemiany z lat 1939–1956, leżące u źródeł narodzin mieszczaństwa, rewolucja z 1936–1939 została wyparta z hiszpańskiej tożsamości okresu transformacji (Morán 2015). W Hiszpanii zastąpił ją obraz wzorcowego społeczeństwa obywatelskiego, które bezkonfliktowo przeszło drogę od struktur feudalnych do mieszczańskich. Polska i hiszpańska droga do kapitalizmu wiedzie przez emancypację przeżywaną w jakimś sensie „we śnie”, jeśli użyć metafory Andrzeja Ledera o „prześnioonej rewolucji”. W Polsce rzeczy działały się „same”, poza doświadczeniem sprawczości, w Hiszpanii natomiast wyparto obecność

⁹ Przykładem może być magnat katalońskiego przemysłu tekstylnego Josep Maties de España y Muntadas, który w czasach transformacji opowiadał się za zbrojnym przewrotem, który przywróciłby poprzedni autorytarny porządek (Cabrera, Rey 2002: 330).

sporu klasowego, leżącego u podstaw jej dwudziestowiecznej historii. Chciałabym poszukać w literaturze śladów tych trudnych genealogii polskiego i hiszpańskiego potransformacyjnego kapitalizmu.

2.

(Bez)wstyd Stasia Bombiaka

Homo Polonicus

Już sama geneza *Homo Polonica* z 1992 roku sytuuje to opowiadanie Marka Nowakowskiego w kręgu zainteresowań badań postzależnościowych. Tekst ten jest bowiem głosem w dyskusji, obok znanej publikacji Józefa Tischnera pt. *Homo sovieticus* (1991), na temat osadu w tożsamości, jaki w podmiocie zdominowanym pozostawił wschodni totalitaryzm (Orski 1993: 479). Według diagnozy Tischnera mentalny niewolnik jako scheda po PRL-u tkwi w każdym z nas. Marek Nowakowski nie przeczy, że *homo sovieticus* istnieje. W *Homo Polonicusie* trafić można na ślady jego obecności: „Niektórzy po staremu czekają aż im ktoś da jałmużnę” (HP: 13). Jednak Nowakowski, „obserwator dziwny” zgodnie ze sformułowaniem Jana Błońskiego (2011: 265), postawił diagnozę w pewnym sensie daleko bardziej radykalną, ponieważ wyodrębnił grupę społeczną najbardziej skażoną przez komunizm (Czapliński 2009: 115–118). I właśnie ten gest wyodrębnienia stanie się punktem wyjścia dla prezentowanej tu analizy. Sądzę, że tekst Nowakowskiego ujawnia swoje postzależnościowe powinowactwa, jeśli czyta się go – i tu uciekam się do sformułowania Przemysława Czaplińskiego – kontrapunktycznie (Czapliński 2011: 45), jako odpowiedź na inne wypowiedzi. Taka lektura każe również przyjrzeć się miejscom pustym w opowieści, podobnie jak to robi Edward Said, kiedy czyta Camusa (2009: 182–199). W wypadku opowiadania Nowakowskiego miejscem pustym będzie historia emancypacji polskiego chłopca. Istotną częścią mojej analizy chciałabym uczynić, w dalszej części mojego wywodu, recepcję *Homo Polonica*, szczególnie tę spontaniczną, ujawniającą

się w recenzjach z lat 1992–1993. Sądzę bowiem, że zarówno sam tekst Nowakowskiego, jak i reakcje na niego stanowią o postzależnościowej genealogii polskiego kapitalizmu.

„Biznesmen, lat 42, niegdyś magazynier narzędziowy w fabryce lamp i reflektorów Lumen, pochodzenia chłopskiego, rodem z małej wioski Moczydło, położonej wśród piachów i zagajników Podlasia” (HP: 20) – tak oto przedstawia się historia zawodowa i pochodzenie bohatera *Homo Polonicusa*, Stasia Bombiaka. W czasie gdy rozgrywa się akcja opowiadania – we wczesnych latach 90. – mieszka wraz z żoną i synem na jednym z warszawskich blokowisk, jednak niebawem zamierza wyprowadzić się do budowanej właśnie luksusowej willi, położonej w podwarszawskim Zalesiu Górnym (HP: 9). Jego przyjazd do stolicy miał miejsce w latach 70. i, co symptomatyczne, w toku narracji zostaje określony za pomocą metaforycznego sformułowania nawiązującego do agresywnych działań militarnych na nieswoich terytoriach: „Obaj ze Stasiem Bombiakiem opuścili jako młodzieńcy¹⁰ rodziną wioskę Moczydło i ruszyli na podbój stolicy” (HP: 22).

W tym krótkim tekście Nowakowskiego na chłopskie pochodzenie bohatera zwraca się uwagę na wiele sposobów, na przykład poprzez nawiązania do „chłopskich stóp z tendencją do platfusa” (HP: 18) czy też „chłopskich kułaków” (HP: 44). Chłopskość przebija w obelgach, jakie pod adresem Bombiaka rzucała jego była żona („Co masz w dowodzie? No, powiedz! Snopek! A ja syrenkę!”, HP: 39), w wyzwiskach taksówkarza, przypominającego mu, że na ulicach Warszawy nie jest u siebie („Knur”, „Kmiot”, HP: 57) czy w doświadczeniach samoupokorzenia, będących udziałem bohatera („On to niby kto dla niej? Wół do kieratu, pastuch, parobas, tak?”, HP: 60). Wieś obecna jest wreszcie w jego wspomnieniach, nawiązujących do krainy sielskiej, czystej i przepełnionej bogactwami naturalnymi. Pasus poświęcony połowowi raków to bodaj jedyna okazja w opowiadaniu Nowakowskiego, przy której Stasiu Bombiak dostępuje wzniosłych, głębokich uczuć:

¹⁰ Mowa o Władysławie Pytce, byłym oficerze MSW, koledze Bombiaka.

Zanurzali koszyki w głębokie doły [...]. Tam były kryjówki raków. Pochylał się i przegarniając ręką wodę czuł, jak dociera do czegoś niezwykłego. Nie umiał tego uczucia nazwać, lecz dotąd pamiętał stan tamtego uniesienia i radości. Brodzi w czarnej zimnej wodzie i wyciąga wiklinowy koszyk pełen chrzęstu i suchego szelestu raków (HP: 58).

W scenie z rakami Bombiak czerpie z nieprzebranych i tajemniczych bogactw, kryjących się w podlaskiej ziemi. Narrator sytuuje go tym samym w naturalnej przestrzeni, do której ma prawomocny dostęp i gdzie pielęgnowane są pierwotne więzi międzyludzkie (mam tu na myśli relacje Bombiaka z bratem), które ulegną degradacji po jego wyjeździe do Warszawy, podobnie zresztą jak cała wieś, skażona odpadami kapitalizmu (HP: 58).

Po tym wstępnym rozpoznaniu dotyczącym genealogii bohatera trudno oprzeć się wrażeniu, że w Warszawie jest on jakby nie na swoim miejscu. Wrażenie to wzmagają liczne odniesienia do obcego lub wręcz egzotycznego *decorum*, w jakim obraca się Stasiu w stolicy: „Kafelki włoskie, zamrażarka i lodówka niemieckie, automaty do zmywania, obierania, wyciskania produkcji francuskiej i niemieckiej” (HP: 16). Do tego papugi, które budzą go rano swym nieprzyjemnym skrzekiem (HP: 5). W willi pod miastem jego żona zaplanowała oranżerię, w której „malutkie małpki będą hasać wśród palm, cytrusów, mimoz i kaktusów” (HP: 10). O ile opis wyposażenia mieszkania może nawiązywać do postępującej kolonizacji polskiej przestrzeni potransformacyjnej przez obcy kapitał, o tyle marzenie o oranżerii wyraźnie ociera się o groteskę i ujawnia pragnienie zdegradowania habitusu bohatera.

Chłopska genealogia polskiego kapitalisty z początków transformacji oscyluje więc między dwoma sprzecznymi biegunami, wyrażającymi się w obrazach sielskości i autentyczności oraz w podszytych pogardą stereotypach o nieprzystawianiu do przestrzeni miejskiej. Ta ambiwalencja doskonale obrazuje powszechne współczesne wyobrażenia o chłopskiej egzystencji; w pewnym stopniu obydwie bieguny podszyte są protekcjonalnym („pańskim”) stosunkiem dysponentów tych narracji (Grochowski 2019: 9–10). Gdyby do opisanego tożsamości Bombiaka zastosować

pojęcie *wyobraźni dryfującej*, obok wiejskiej enklawy autentyczności i egzotyzyzującego habitusu należałoby wymienić jeszcze jeden ośrodek tożsamościotwórczy, pełniący w istocie rolę centrum. Jest nim warszawski bazar, ten sam, który Konwicki opisał w *Czytadle*: „[Bombiak – przyp. A.K.-N.] Rozglądał się z przyjemnością po labiryncie straganów, budek i stoisk, obleganych przez rozgorączkowany tłum. Mrowisko. Oto wolny rynek. W tym tłumie, gwarze i smrodzie czuł się wspaniale” (HP: 44). Bazar Bombiaka, zajmujący centrum Warszawy, zaopatrzony został w cechy wiejskie. Migracja u Nowakowskiego nie polega bowiem na zderzeniu migrującego z kulturą centrum, lecz na kontaminacji centrum przez peryferie.

Narrację *Homo Polonicusa* można uznać za odpowiedź centrum na emancypacyjne zakusy peryferii. Dlatego też w dalszych dociekaniach istotna będzie głębsza genealogia Bombiaków, tj. historia ich emancypacji, rozumianej jako wyrwanie się ze zniewolenia w celu zajęcia wyższych pozycji w hierarchii społecznej. W opowiadaniu znajdziemy nieliczne odniesienia do dworu:

Na wsi w krzakach koło dawnego dworu śpiewały słowiki. Można było słuchać i słuchać. Jak to dawno temu! Nie ma tych krzaków. Wycięli. Wytwórnia sklejki na tym miejscu. Podobno już sprywatyzowana. Brat mówił. Dwór rozsypał się w gruzy. Została tylko brama (HP: 9).

We fragmencie tym zastanawia sekwencja zdarzeń, w którą wpisane zostało zniszczenie dworu: śpiew słowików wokół „dawnego” dworu, wycięcie krzaków, budowa fabryki, jej prywatyzacja, rozsypanie się dworu w gruzy. W tym cyklu historii zniknięcie dworu następuje po prywatyzacji wytwórni sklejek i fakt ten jest jedynie aluzją do destrukcji spowodowanej działaniem czasu, nie zaś do historycznych wydarzeń, które przyniosły zniszczenie polskiego ziemiaństwa. Znamienna jest też pozostałość po dworze: sformułowanie „Została tylko brama” oznacza możliwość penetracji pustego miejsca, przestrzeni fantomowej. Choć więc narracja *Homo Polonicusa* tak skrzętnie przypomina nam o chłopskich

korzeniach (i wykorzenieniu) Stasia Bombiaka, właściwa geneza jego emancypacji – historia jego niemałego awansu społecznego, kończącego wielowiekową, w istocie rasową dominację szlacheckich elit – pozostanie miejscem *prawie* pustym w narracji o zakłóconej sekwencji zdarzeń. Miejsce to jest prawie puste, ponieważ historię ziemian i ich relacji z chłopami zastępuje nostalgia za czymś, czego nie ma i co jawi się jako przestrzeń sielanki i autentyku.

Miejsce to jest prawie puste również dlatego, że Nowakowski – mimo że nie wspomina o reformie rolnej, która doprowadziła do zniknięcia dworu i dziedzica – zawiesza w tekście pewną znaczącą sugestię:

– Każdy jest kowalem swego losu – mawiał świętej pamięci ojciec. – Słabo swój los wykułem – dodawał zaraz.

Stasiu Bombiak zacisnął dłonie w twarde, chłopskie kułaki. Aż dziw brał jak szybko te pulchne, nie spracowane przecież dłonie zamieniły się w groźne, sękaty pięści (HP: 44).

Ojciec Bombiaka jest dzieckiem rewolucji, ale nie jej beneficjentem. Przekazał jednak synowi bakcyła wolności („Każdy jest kowalem swego losu”), czemu młody Bombiak zawdzięcza swoją nową pozycję społeczną: „Sam się narodził w handlowej branży. Bez żadnych pleców i układów” (HP: 12). Te dwa związane zdania można by uznać za wyraz szacunku dla wysiłku wydzwignięcia się Bombiaka z kondycji społecznego zdominowania, gdyby nie to, że wszystkie strategie dyskursywne w opowiadaniu Nowakowskiego podporządkowane zostały degradacji bohatera. I tak, w passusie o wykuwaniu swojego losu zaskakujące jest wspomnienie „groźnych, sękatych pięści”. To ewokacja przemocy zakodowanej w tożsamości bohatera i aktywującej się (w powyższym fragmencie kontekstem jest bazarowy kapitalizm), pomimo że czas zdominowania przez „panów” minął, zaś bohater nigdy nie doświadczył go na własnej skórze („pulchne, nie spracowane dłonie”). Tak więc Stasiu Bombiak staje się nosicielem skumulowanego gniewu i potencjalnym agentem przemocy, wpisanej w historię jego emancypacji. Opowiadanie, choć sięga głęboko

w genealogię swojego bohatera, nie artykułuje przyczyn tego re-sentymentalnego gniewu, związanych z długotrwałym doświadczaniem zdominowania, upokorzenia i poczuciem krzywdy.

Jest w opowiadaniu Nowakowskiego jeszcze jeden moment, w którym wspomina się o dworze. Moment szczególnie, jeśli myślimy o modelu kapitalizmu, z jakim mamy do czynienia w *Homo Polonicusie*. Bombiak udaje się do Doktora, aby zasięgnąć rady w sprawie nowego biznesu. Doktor jest postacią skonstruowaną hybrydowo: z jednej strony ma cechy szlacheckie („sumiasty wąs Sarmaty”, HP: 49; „herbowy sygnet”, „w jego głosie pobrzmiwały pańskie tony wyższości”, HP: 52), z drugiej zaś wyraźnie nawiązuje do międzynarodowej finansjery (z istotnym żydowskim akcentem, HP: 53): „cechowała go elegancja w stylu londyńskiej City czy Wall Street” (HP: 49). Stasiu Bombiak wsłuchuje się uważnie w słowa Doktora: „Jego słowa stanowiły cenne wskazówki, oświeślały ciemność, w której nieraz po omacku się błądzi” (HP: 54). Tymczasem w głowie bohatera pojawia się interesująca asocjacja: „W rodzinnej wiosce Stasia Bombiaka dawno temu był dwór i dziedzic nazywał się Krasnopolski. Chłopi całowali go w rękę. Ojciec mu dużo o nim opowiadał” (HP: 52). W opowieści Nowakowskiego o kapitalizmie Doktor zajmuje puste miejsce pana. *Homo polonicus* bezkrytycznie przejmuje ideał wzbogacania się, wpajany mu przez Doktora, który jest częścią bliżej nieokreślonej hierarchii (doktor czego?) i nie reprezentuje interesów państwa, lecz międzynarodowej sieci finansowej.

Sądzę, że w tekście Nowakowskiego pamięć o poddaństwie przejawia się jeszcze w inny sposób. Mam tu na myśli niechęć, jaką Stasiu Bombiak żywi do Cyganów: „Cyganie podobno po kilka żon mają. Jedli i pili wystawnie. Nadziani. Jeżdżą po całej Europie, handlują, kombinują. Oszuści i złodzieje. Nie lubił tej nacji jak każdy prawdziwy Słowianin” (HP: 46). Aby wyjaśnić przyczynę tej awersji, warto odwołać się do badań nad kulturą cygańską:

Cyganie byli bowiem ludem wolnym, nieprzywiązanym do ziemi, niepodległym panom, niezobowiązanym do żadnych świadczeń; z tej przyczyny stanowili obiekt zazdrości ludu

polskiego, uciemiężonych warstw narodu. Niewątpliwie jedną z przyczyn utrwalania się cygańskiego wędrownictwa była obawa koczowników przed zrównaniem ich z poddanym panom chłopstwem, w wypadku gdyby dali się skłonić do osiadłego trybu życia (Ficowski 2013: 309).

Cyganie są więc uosobieniem wolności i oporu wobec pańskiej opresji. Bombiak reaguje na ich widok enumeracją ich swobód (obyczajowych, ekonomicznych, politycznych) i instynktownym odrzuceniem ich trybu życia. Obecność Cyganów przypomina mu bowiem o jego upokarzającej genealogii gorszego¹¹.

Mimo że Stasiu Bombiak przebył długą drogę do wolności, w *Homo Polonicusie* nie dostajemy dostępu do historii emancypacji jego rodziny (choć ojciec pamięta czasy dworskie). Brak ten wypełnia sugestia, że chłopcy wyemancypowali się z użyciem przemocy, która nie wygasła z momentem zakończenia rewolucji w powojennej Polsce. Mamy również w opowiadaniu Nowakowskiego pamięć poddaństwa i ślad, jaki pańska dominacja pozostawiła w tożsamości chłopów, nawet tych, którzy tej dominacji bezpośrednio nie doświadczyli. Została im ona wszczepiona przez ojcowską opowieść. W genealogii kapitalizmu prezentowanej przez Nowakowskiego akcent nie pada na trud awansu społecznego (pragnienie zmiany, migracja do miasta, przedsiębiorczość, przełamywanie starych form myślenia) podjęty przez Bombiaka, lecz na reprodukcję modelu folwarcznego, głęboko zakodowanego w chłopskiej tożsamości (Leder 2014: 100–101; Grochowski 2019: 11). I, dodajmy, modelu nasyconego atawistycznym rezydentem.

Mówiąc o społecznych korzeniach bohatera *Homo Polonicusa*, wspomnieć należy również o jego literackich koligacjach. Sądzę,

¹¹ Nie jest to odosobniony przypadek w twórczości Nowakowskiego, kiedy inność i poczucie swobody Cyganów wzbudzają zazdrość otoczenia, doświadczonego różnego rodzaju ograniczeń. W *We-selu raz jeszcze* czytamy: „Literat nagle pozazdrościł Cyganom. Opycha się ten harmonista kiełbasą, wódę trąbi jak smok, i te jego oczy pełne przebiegłości, kpiny i hardości zarazem. Zadowolone Cyganisko” (Nowakowski 2000: 46).

że imię Bombiaka nawiązuje do Stanisława Wokulskiego, innego literackiego mieszczanina, będącego zdaniem Andrzeja Lederę „zwiastunem pojawienia się rodzimego kapitalizmu” (2019b: 42). Jak sugeruje antynomia imion Stach – Staś, Bombiak jest po-
mniejszonym Wokulskim. Wydaje się w istocie, że postaci Prusa i Nowakowskiego zostały skonstruowane na zasadzie przeciwieństwa: tam gdzie dziewiętnastowieczny autor kładzie nacisk na wysiłek awansu społecznego, tam Nowakowski milczy. Z kolei autor *Lalki* prześlizguje się przez perypetie twardego kupca, robiącego interesy w imperium – Leder mówi wręcz o ich braku w opowieści (2019b: 42) – zapewne dlatego, że to historia wstydliva, niemieszcząca się w polskim imaginariu, zdominowanym przez epopeję wolnościową i martyrologiczną. Nowakowski, przeciwnie, kładzie nacisk na rosyjskie szemrane interesy Stasia Bombiaka. Wiele wskazuje na to, że dzieje się tak bynajmniej nie dlatego, iż narracja powinnościowa dokonała swego żywota po 1989 roku. Sądzę, że w *Homo Polonicusie* chodzi o zawstydzenie Stasia Bombiaka za pomocą tej właśnie wciąż prawomocnej narracji.

Bohater Nowakowskiego prowadzi interesy z Rosjanami, prowadząc ze Wschodu spirytus; na widoku ma również większą transakcję ze znajomym Niemcem. Rosjanin, z którym handluje, jest człowiekiem o wątpliwej reputacji i o szerokich kontaktach, umożliwiających mu swobodne przekraczanie granicy z towarem nielegalnej proveniencji. Najwyraźniej ma powiązania z KGB, choć nowe czasy zmusiły go do wymyślenia antykomunistycznej biografii. Bombiak doskonale wie, z kim ma do czynienia: „Jaki tam więzień gułagu, bojownik o prawa jednostki! KGB jak nic. Co go to obchodzi!” (HP: 15). Nie przeszkadza mu przeszłość współnika, przeciwnie, korzysta z jego nieograniczonych możliwości. Bohater opowiadania Nowakowskiego jest bowiem człowiekiem bezideowym, nastawionym wyłącznie na zysk i wyjątkowo pazernym: „Czuł pazerną, ciągle nie zaspokojoną chęć bogactwa, luksusów, mocy, wszelkich tych możliwości, jakie daje pieniądź” (HP: 44). W czasach komunizmu chadzał na pierwszomajowe pochody ze strachu przed utratą paszportu, którego potrzebował do prowadzenia działalności handlowej: „[...] chodziłem w pochodzie i do trybuny gębę jak mała szczyrzyłem” (HP: 25).

„Ruski dostawca” spirytusu nie jest jedynym współpracownikiem Bombiaka związanym z minionym systemem. Jedną z najbardziej wyrazistych postaci w opowiadaniu Nowakowskiego jest „Pytka Władysław”, krajan Bombiaka, „były oficer MSW w randze kapitana, specjalista wysokiej klasy, kształcony w szkołach rodzimych i radzieckich” (HP: 22). Były inwigilator opozycji (HP: 23), Władysław Pytka, wykorzystuje „umiejętności” nabyte w trakcie służby w aparacie bezpieczeństwa – polegające na użyciu bezpośredniej przemocy – w służbach ochroniarskich. Największymi beneficjentami młodego kapitalizmu są więc, według Nowakowskiego, oportuniści pokroju Stasia Bombiaka, niezaangażowani w zwalczanie komunizmu i wspierani przez dawnych funkcjonariuszy, cynicznych („Każdy dźwigał ten komunistyczny krzyż”, HP: 25) i skrycie tęskniących do starego porządku. Kapitalizm w *Homo Polonicusie* tkwi korzeniami w komunizmie i jest z gruntu nieetyczny. Taka genealogia i aksjologia kapitalizmu pokrywa się z genealogią i aksjologią jego głównego agenta, Stasia Bombiaka, bez skrupułów prowadzącego interesy z niedawnymi oprawcami narodu polskiego.

W przeciwieństwie do Nowakowskiego, Stasiu Bombiak jest bezkrytyczny w stosunku do kapitalizmu: „Kapitalizm. Stasiu Bombiak właściwie nigdy nie zastanawiał się nad sensem tego słowa. Słowa! Słowa! Tyle tej gadaniny. Była komuna i też jakoś się żyło. Przedtem okupacja i ludzie dawali sobie radę” (HP: 49). Bohater pozostaje więc ślepy na fakt, iż kapitalizm nie przynosi rozwiązania lokalnych problemów. Kiedy odwiedza luksusowe biuro Doktora o znaczącej nazwie *World*, jego oczom ukazuje się taki oto widok:

Kamienica stara i obskurna, wojnę boleśnie zapamiętała, sądząc po oberwanych balkonach i licznych śladach pocisków w murze. Brama zniechęcała smrodliwą ciemnością i wodą spływającą po złuszczonej jak liszaj sklepieniu. W podwórzu komórki, trzepak i figurka Matki Świętej. Bieda z nędzą ziała z okien od parteru po strych. I tak wchodząc w to studienne podwórze wypełnione czasem przeszłym dokonanym, wcale nie spodziewałeś się przechodniu nagłego zaskoczenia (HP: 48).

Obraz ten wyraźnie nawiązuje do estetyki „zdegradowanej ohydy”, mocno obecnej w twórczości Nowakowskiego z lat 50. i 60.¹², i zbliżającej ją do poetyk artystów malarzy z kręgu Arsenалу, takich jak Adam Hoffman (Karpowicz 2016: 39–57). W czasach komunizmu te ponure scenerie kontrapunktowo podawały w wątpliwość świetliste wizje wyłaniające się z oficjalnej propagandy i poetyki socrealizmu. W *Homo Polonicusie* przestrzeń wchodząca w kolizję z rzeczywistością zdegradowaną sąsiaduje z nią bezpośrednio: „Oficyna, gdzie mieściła się firma World była starannie odnowiona, szwedzkie okna w srebrzystej metalowej oprawie, klinkierową płytką obłożony mur, pięknie oszklone drzwi i solidna tabliczka z mosiądzu wymownie oznajmiały: tutaj zaczyna się kapitalizm!” (HP: 48–49). Kapitalizm jawi się jako byt nieprzystający do polskich realiów, wżera się w otoczenie niczym ciało obce, wydobywając jego niedostatki. Wojennych szkód i krzywd nie naprawił komunizm, ale nie naprawi ich również kapitalizm, nienastawiony na lokalność, lecz na finansowy kosmopolityzm. „Jednak inny świat”, myśli z podziwem Bombiak o kamienicy, gdzie mieści się *World*, obnażając mimochodem niesolidarne fundamenty systemu ekonomicznego, którego stał się współtwórcą.

Kapitalizm z opowiadania Nowakowskiego jest nie tylko niesolidarny z najbiedniejszymi. Działalność Bombiaka i jemu podobnych prowadzona jest poza kontrolą państwa (HP: 13), zbyt słabego, aby powstrzymać szarą strefę. Doktor mówi mu o konieczności „oblaskawiania” nowej władzy (HP: 53), dając w ten sposób do zrozumienia, że nowa klasa polityczna, po latach PRL-owskiej biedy, okazała się bardzo podatna na korupcję. Najskrytszym chyba pragnieniem bohatera *Homo Polonicusa* jest zbliżenie się do władzy: „Będą się przed nim płaszczyć, podliżywać. Wywiady, telewizja. Miliarderzy w modzie. Zapraszani

12 Zdeformowaniu poddana została na przykład rzeczywistość opowiadania *Benek Kwiciarz* (1961), w którym na pierwszych dwóch stronach znajdziemy wzmianki o „sinawym szoferze”, „elegancko ubranym garbusie o szczurzej twarzy”, „śmierdzącym zlewie” czy „trupim smrodzie” (Nowakowski 2012: 151–152).

do Belwederu. Prezydent ściska mu dłoń” (HP: 47). Mamy tu w istocie do czynienia z fantazmatem władzy: uścisk dłoni prezydenta oznacza gotowość przejęcia władzy w Polsce przez nową, zepsutą do szpiku kości grupę społeczną. Sen o potędze materialnej (i, jak widzieliśmy, skrycie politycznej) jawi się przy tym Bombiakowi jako pozostałość po romantycznym marzeniu o duchowym przywództwie: „Sny o potędze materialnej, tyle zostało z romantycznego marzenia! Może to i dobrze. Pozbywamy się niesprawdzalnych czadów. Co na to pięknoduchy? Ci, co boski pierwiastek upatrują w polskim narodzie?” (HP: 50). W ten oto karykaturalny sposób – skąd u Stasia Bombiaka, który nawet nad kapitalizmem się nie zastanawia, refleksja nad „boskim pierwiastkiem w polskim narodzie”? – bohater Nowakowskiego rozprawił się z mesjanizmem.

Bez wątpienia więc Bombiak nie utożsamia się z interesem państwa ani nie wykazuje wrażliwości społecznej. Gdyby jednak konsekwentnie zaaplikować do tej nieobywatelskiej postawy Bombiaka argument o przedłużonym poddaństwie – ten sam, którym Nowakowski posługuje się, aby wyjaśnić nazbyt uległą, „chłopską” postawę swego bohatera wobec neoliberalnej retoryki Doktora – okaże się, że polski chłop nie miał kiedy wykształcić propaństwowych zachowań. Wiejski człowiek nie poczuwa się do łączności z państwem¹³, w którym jego krzywda nie znalazła ekspresji politycznej i którego pole symboliczne od wieków zdominowane było przez genetycznie powiązane dwie tradycje: romantyczną i szlachecką¹⁴. Autor *Homo Polonicusa*, jakkolwiek z dużą łatwością sięga po odległe genealogie twórców polskiego kapitalizmu lat 90., wydaje się to czynić po to jedynie, aby potransformacyjnemu mieszczaństwu przyjrzeć się w krzywym zwierciadle.

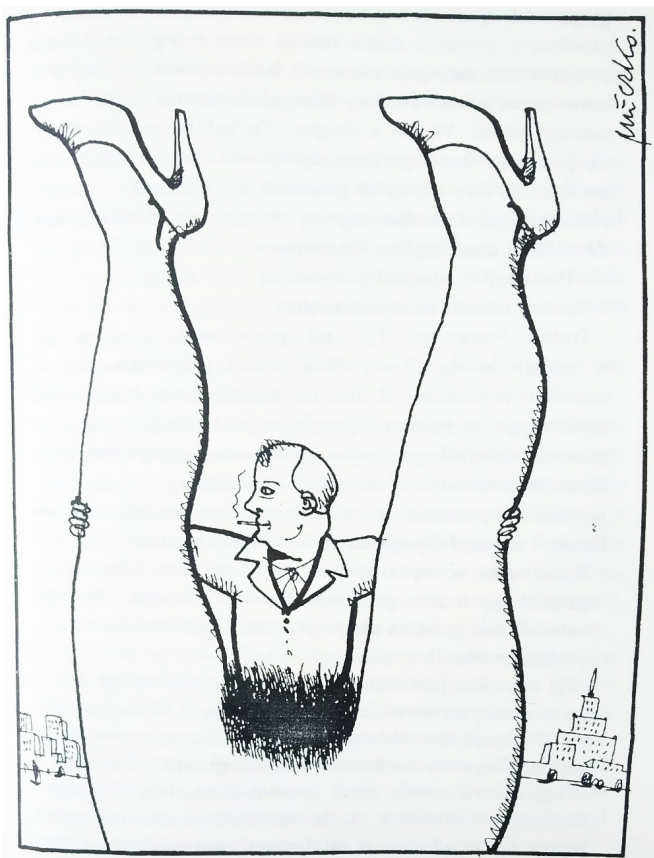
I wreszcie ostatni element, który dopełnia ten zawstydzający wizerunek Stasia Bombiaka. Kapitalizm modelowany przez Nowakowskiego ma pewien istotny rys seksualny. Akt seksualny

¹³ O obecności tego zjawiska w prozie Polski Ludowej pisze Hanna Gosk (2019: 86–96).

¹⁴ Za najważniejsze świadectwo związku tych dwóch tradycji Andrzej Leder uznaje *Pana Tadeusza* (2014: 16).

otwiera i zamyka tekst, przy czym owo otwarcie i zamknięcie nie są jedynie strukturalnym zabiegiem technicznym; każdy z tych aktów ma swoją specyfikę. Opowiadanie otwiera przebudzenie Stasia, po którym następuje seria flashbacków nawiązujących do różnych okresów z jego przeszłości oraz scena miłosna, w której zbliżenie zostaje skojarzone – przez pryzmat wiejskich fantazji bohatera – z kopulacją buhaja i krowy: „Przysunął się i objął ją [Margot, swoją żonę – przyp. A.K.-N.] oburącz. Buchała żarem. Piec. Oczy mu się zamgliły. Poczuł się jak buhaj, którego podpatrywał w dzieciństwie. Sąsiad trzymał zarodowego byka i przyprowadzano do niego krowy. To byczysko, istny smok!” (HP: 12). Po porannym zbliżeniu, Stasiu spędza cały czas w ruchu, realizując z sukcesem szereg biznesowych zadań przewidzianych na ten dzień, zaś obraz żony regularnie przewija się wśród strzępów jego myśli: „Margot daje mu napęd” (HP: 28). Scena zamykająca opowiadanie Nowakowskiego ma zgoła inną wymowę niż jego początek. Wracając do domu, Bombiak zastaje żonę objadającą się czekoladkami Wedla i oglądającą azjatycki film pornograficzny. Próba zbliżenia kończy się fiaskiem: „Opadł na plecy, bezsilny i upokorzony. Poczuł się jak pęcherz, z którego uszło całe powietrze. [...]. Na ekranie telewizora nadal trwał erotyczny bój bez końca” (HP: 61). Jego seksualny potencjał realizuje się, gdy czerpie z zasobów wiejskości, będącej w opowiadaniu Nowakowskiego – jak już widzieliśmy – enklawą autentyczności, choć skojarzenie aktu seksualnego z kopulacją między krową a buhajem podszyte jest, w moim odczuciu, pogardliwym stosunkiem do chłopskości. W kontekście globalnym natomiast wysiłek Bombiaka nie tylko kończy się fiaskiem, lecz pozbawia go sił vitalnych. W pewnym więc sensie kapitalizm w *Homo Polonicusie* jawi się jako funkcja popędu płciowego bohatera. Ten wymiar tożsamości Bombiaka doskonale zresztą wychwycił Andrzej Mleczko (fot. 3), ilustrator pierwszego wydania tekstu Nowakowskiego, eksponując seksualność postaci i jego motywacji¹⁵.

¹⁵ Obecność seksualnego wymiaru w polskiej transformacji – choć w nieco innym kontekście – sygnalizuje Tomasz Kozak w rozmowie na temat wstydu i bezwstydu w polskiej tożsamości (Gosk, Kuziak, Paczoska 2019: 337).



Fot. 3. Ilustracje Andrzeja Mleczki do *Homo Polonicusa* wydobywają seksualny podtekst motywacji Stasia Bombiaka i jego zaangażowania w budowę kapitalizmu doby transformacji (HP: 41, fot. A. K.-N.)

Sądzę, że w ten sposób dokonuje się ostatni etap zawstydzenia Bombiaka (ostatni, jeśli brać pod uwagę jedynie jego wewnątrztekstowy żywot) i nie chodzi mi wyłącznie o jego seksualną porażkę, będącą w istocie diagnozą Nowakowskiego, dotyczącą przyszłości polskiego kapitalizmu i jego niewydolności na tle azjatyckich tygrysów. Mam tu na myśli czysto prywatne i egoistyczne pobudki determinujące działanie Bombiaka, które stanowią o nieodwołalnej degrengoladzie bohatera w świetle romantycznej narracji wolnościowej, napędzanej przez mesjanistyczne przekonanie o duchowej wyższości narodu polskiego.

Ale życie Stasia Bombiaka, podobnie jak historia jego upokorzenia, nie kończą się wraz z ostatnim słowem w opowiadaniu Nowakowskiego. Po publikacji tekstu recenzenci nie szczędzili swych ostrych piór, aby wytknąć bohaterowi jego liczne przywary. Ze szczególną pasją wytykano mu chłopskie pochodzenie. Mieczysław Orski (1993: 480) i Krzysztof Masłoń (1992: 4) wspominają ironicznie o „chłopskim rozumie” Bombiaka; Michał Łukaszewicz przywołuje mimochodem czasy, kiedy chłopskie pochodzenie było punktowane, zaś wiejską mentalność bohatera Nowakowskiego łączy z „rzeszą drobnych, zajadłych szlachetków, którzy zajeżdżali się na chudych chabetach i kłócili o gruszki, nie wysuwając nosa poza gryczaną ojcowiznę” (1993: 28). Najbardziej dosadna jest recenzja wspomnianego powyżej Krzysztofa Masłonia, który mówi o Bombiaku jak o przedstawicielu nowej grupy, która przestała się maskować i zalała Warszawę; przyrównuje Bombiaków do „zaborców, którzy odebrali mu [Nowakowskiemu – przyp. A.K.-N.] jego miasto i skazali je na jeszcze jedną, tym bardziej bolesną, bo swojską okupację” (1992: 4). Zaskakująca jest ta wizja „zaboru” (współgrająca z zawartą w tekście sugestią „podboju” Warszawy przez Bombiaka i jego krajana), jeśli wziąć pod uwagę fakt, że chłopi najbardziej ze wszystkich grup społecznych stracili na polskiej transformacji.

Większość recenzentów zwraca również uwagę na związek bohatera opowiadania z odbudową klasy średniej, nie kryjąc rozczarowania wizerunkiem nowego mieszczanina (Kowalski 1992: 11; Walc 1992: 13; Szczuka-Lipszyc 1992: 17). Jan Walc zestawia losy Bombiaka z obrazkami kreślonymi przez pozytywistów, zauważając, że „różnica jest tylko ta, że gdy pozytywiści martwili się brakiem życiowych szans dla swoich bohaterów, współczesny pisarz niepokoi się raczej ich nadmiarem” (1992: 13). Niektórzy z komentatorów, ubolewając nad duchowymi niedostatkami Bombiaka i jego ogólnym brakiem hamulców moralnych, uznają go za „dzieło minionej epoki realnego socjalizmu” (Orski 1993: 479). Część recenzentów zauważa schematyczny, nazbyt karykaturalny charakter opowiadania Nowakowskiego i dystansuje się w ten sposób od jego wielce zniechęcającej diagnozy współczesności (Szczuka-Lipszyc 1992: 17; Sawicka 1992: 4). Większość zda-

je się jednak znać Bombiaków z autopsji. Dobitnie daje temu wyraz Zbigniew Kopeć, który z pewnego już dystansu stwierdza, że

Nowakowski i w tym utworze, podobnie jak w *Raporcie o stanie wojennym*, odwołuje się do powszechnych doświadczeń i – tak jak wcześniej Hłasko – pisze o tym, o czym wszyscy mówią i o czym wszyscy czytają w gazetach. Jego rozpoznania są bliskie rozpoznaniom publicystycznym (2010: 151).

Wedle tej argumentacji Bombiak istniał naprawdę, jeśli zaś wydaje się karykaturalny, to dlatego, że żyliśmy „w karykaturalnej przestrzeni społecznej” (Orski 1992: 481). Sądzę, że główne linie argumentacyjne recenzji *Homo Polonicusa* warte są przywołania, ponieważ ilustrują one, w nie mniejszym stopniu niż opowiadanie Nowakowskiego, pewien istotny problem związany z postzałożnościową genealogią polskiego kapitalizmu.

Cytowani powyżej komentatorzy spoglądają na Stasia Bombiaka z nieskrywaną niechęcią. Co ciekawe, nie doszukują się w nim śladów etosu, choć tego typu dociekania należały i należą do tradycji badań nad bohaterami Nowakowskiego (Orski 1978: 16–24; Sobota 2016: 97–106; Woźniak 2018). W moim przekonaniu dzieje się tak dlatego, że los Bombiaka i jego dorastanie do wolności są owocem – jak powiedziałby Andrzej Leder – rewolucji dokonanej obcymi rękoma, doświadczenia wielkiej zmiany źle obecnej w polskim imaginarium. Sama rewolucja stanowi znacząco puste miejsce w opowieści Nowakowskiego, zaś droga do emancypacji Stasia Bombiaka jest miejscem prawie pustym, zawierającym ewokację dawnej przemocy i ciągle aktywnego resentymentalnego gniewu. Jeśli wpiszemy historię bohatera Nowakowskiego, wraz z komentowanymi tu reakcjami recenzentów, w szerszą narrację lat 90., dotyczącą chłopów i ich miejsca w transformującym się społeczeństwie, nasuną się dwa wnioski. Z jednej strony, podobnie jak na przykład bohaterowie filmu *Arizona* Ewy Borzęckiej z 1997 roku, Bombiak zostaje poddany urasowieniu, jego mentalność i zachowania są ukształtowane przez pochodzenie klasowe. Z drugiej strony jednak bohater Nowakowskiego – wbrew powszechnym w owym czasie oskarżeniom kierowanym pod adresem chłopów o „dążenie do

rekomunizacji, renacjonalizacji, redystrybucji” (Czapliński 2019: 20–21) – podejmuje trud budowania kapitalizmu. Ale i ta postawa nie spotyka się z przychylnością bacznych obserwatorów jego losów (fot. 4). Bombiaka należałoby włączyć we wspólnotowy projekt, lecz taka perspektywa nie mieści się ani w wizji rzeczywistości zawartej w tekście Nowakowskiego, ani w żadnej z recenzenckich opinii, zapewne z uwagi na wspomniane powyżej deterministyczne urasowanie, wykluczające powodzenie jakiegokolwiek projektu sanacji polskiego chłopstwa postkomunistycznego. Gdzie jest więc miejsce w społecznym imaginarium dla Stasia Bombiaka?

Wydaje się, że takiego miejsca nie ma. Stasiu Bombiak, wraz z jego wypowiedzianą i niedopowiedzianą genealogią, jest bowiem wewnętrznym *innym*.



Fot. 4. Ilustracje Andrzeja Mleczki są częścią procesu zawstydzania Stasia Bombiaka (HP: 21, fot. A. K.-N.)

Wnioski:

1. Na najbardziej podstawowym poziomie opowiadanie Marka Nowakowskiego *Homo Polonicus* stanowi refleksję nad postzależnością, ponieważ ujawnia uwikłanie rodzącego się kapitalizmu w rzeczywistość PRL-u, wpisując się przy tym w dyskusję na temat zasięgu oddziaływania starego porządku oraz natury złożeń w mentalności społeczeństwa postkomunistycznego.
2. Diagnoza Nowakowskiego nie mówi o podmiocie zdominowanym w takim sensie, w jakim Tischner definiuje *homo sovieticus*. Przeciwnie, *homo polonicus* jest aktywny i ekspansywny, bezideowy i skoncentrowany na własnym interesie. Cechy te wypracował w minionym systemie. Młody kapitalizm wznoszony jest na fundamencie mentalności oraz siatki relacji wywodzących się ze starego systemu i dlatego jest głęboko nieetyczny.
3. Z punktu widzenia polskiego dyskursu postzależnościowego tekst Nowakowskiego jest interesujący z uwagi na zakłócenia w artikulacji chłopskiego rodowodu nowej klasy średniej. Z jednej strony akcent pada na reprodukcję modelu folwarcznego w procesie tworzenia kapitalizmu, modelu odpowiedzialnego za dependystyczną formułę nowego systemu ekonomicznego. Z drugiej zaś genealogia rodzącego się kapitalizmu zawiera miejsca puste (dwór i pan jako źródło zniewolenia) oraz prawie puste (droga chłopu do wolności). Te kłopoty z tożsamością polskiej klasy średniej są pokłosiem nieprzepracowanej powojennej rewolucji społecznej, „prześląonej rewolucji” zgodnie z nomenklaturą Andrzeja Ledera. W tekście można też odnaleźć ślady tęsknoty do szlacheckiej przeszłości.
4. Zarówno opowieść Nowakowskiego, jak i narracja większości komentujących *Homo Polonicus* recenzentów zdradza ją zasadniczą aporię narracji wspólnotowej, wynikającą ze słabej obecności chłopstwa (historia poddaństwa, rewolucja agrarna, pegeery, emancypacja) w polskim uniwersum symbolicznym. Słabość ta prowadzi do braku legitymizacji kapitalizmu, który w świetle tekstu Nowakowskiego jawi

się jako funkcja libido nowego mieszczanina o rozchwianej, dryfującej tożsamości. Wizja kapitalizmu realizującego chuć parweniusza artykułowana jest z perspektywy zawiedzionego paradygmatu romantycznego.

3.

Między Wschodem a Zachodem. *Niskie Łąki*

O debiutanckiej powieści *Niskie Łąki* Piotra Siemiona (2000) można było przeczytać, że to „najlepsza polska powieść ostatnich lat”, nawiązująca do dziewiętnastowiecznej prozy społecznej (Bratkowski 2000b: 5). Dopatrywano się w niej portretu pokolenia ludzi urodzonych w latach 60. czy też – jak sądzę, dużo na wyrost – pokoleniowej sagi (Borkowska 2000: 127; Nowacki 2000: 69). *Niskie Łąki* dają okazję, aby przyjrzeć się rodzącemu się kapitalizmowi, otwierając przy tym dostęp – podobnie jak *Homo Polonicus* Nowakowskiego – do jego genealogii. W losy bohaterów wpleciony zostaje również wątek migracji – różnie rozumianych i motywowanych – wpisujący się w rodowód polskiego kapitalizmu początków transformacji.

Świat przedstawiony w tekście Siemiona skonstruowany został na podstawie dialektyki ruch – bezruch i powieściowa wizja kapitalizmu ściśle się z tą dialektyką łączy. Miasto, w którym rozgrywa się duża część powieściowej akcji – Wrocław z początków lat 80. i 90. – nosi znamiona wielkiej powojennej migracji. Pomimo upływu lat bohaterowie co rusz napotykać ślady dawnych gospodarzy miasta; są nimi ponemieckie wille i kamienice, tramwaje i elementy wyposażenia domów (NŁ: 32, 60, 64, 16), a także „uniwersytet niby ze Lwowa, ale ponemiecki” (NŁ: 64). Wrocław jest „miastem zatrzymanej wędrówki ludów” (NŁ: 36), zamieszkanym przez ludzi, którzy osiedlili się tutaj w wyniku kataklizmów historii, w miejscu, które do nich nie należało i zostało stworzone przez innych. Mimo że tożsamość społeczności Wrocławia związana jest z ruchem, pierwsza część powieści uchwyciła bohaterów tkwiących w bezruchu, definiowanym jako rzeczywistość zdegradowana i odcięta od cywilizacji:

[Carlos – przyp. A.K.-N.] siedział w nysce jak w klatce, drucianej klatce Faradaya, do której nie dochodzą sygnały radiowe innych cywilizacji ani w ogóle żadne impulsy energii, gdzie nic się nie dzieje i właściwie można tak sobie siedzieć, wdychać wciąż od nowa woń złuszczonej farby olejnej w urzędowych gmachach, odór cętkowanego linoleum w korytarzach rozjaśnionych pełganiem żółtych żarówek, smród benzyny, betonu i bocznik kolejowych, latem jeszcze duszny zapach chwastów obok bocznik. I czasem smród kibla [...] (NŁ: 44).

Siedzenie w okratowanej nysce milicyjnej urasta do miana swego panoptycznego symbolu (zwróćmy uwagę na koniunkcję panoptyzm – przemoc) rzeczywistości PRL-u. Pojawienie się Anglika – znów motyw przemieszczania się – uruchamia akcję i pragnienie zmiany w młodych bohaterach powieści. Po latach Lidka tak oto skwituje to zderzenie dwóch światów: „Myśmy siedzieli na murku, a ty byłeś w ruchu” (NŁ: 210). Akcja kolejnej części jest historią emigracji bohaterów do Nowego Jorku, zaś zamykający powieść rozdział zatytułowany *Radio Carlos* przedstawia gorączkowe wibrowanie uwolnionej energii: w rozgłośni „panował wielki ruch”, wszędzie „klębili się i przemykali radiowcy” i interesanci, telefon dzwonił „raz po raz”, Carlosa wchłaniał ten „wir” (NŁ: 274–275). Wydawałoby się więc, że sprzeczność: bezruch – ruch stanowi konceptualizację antynomii: komunizm – kapitalizm, a zarazem *Niskie Łąki* przynoszą afirmacyjną wizję rodzącego się u progu transformacji systemu ekonomicznego.

Tak jest w istocie, choć w dalszej części mojego wywodu przyjdzie mi wyostrzyć i zniuansować wspomnianą konceptualizację. W przeciwieństwie do analizowanego powyżej opowiadania Nowakowskiego, powieść Siemiona wydobywa pozytywne cechy bohaterów, które czynią z nich ludzi przedsiębiorczych, zaradnych i sprytnych (Czapliński 2009: 27–28). I tak, Carlos, który w czasach PRL-u skonstruował partyzancki nadajnik radiowy (NŁ: 34), w nowej rzeczywistości prowadzi prywatną stację radiową; Gipson, zajmujący się przemytem papierosów z Québecu do Stanów Zjednoczonych, założył firmę

wysyłkową; Dyzio, muzyk na statku opływającym Karaiby, zatrudnił się w reklamie. Nie bez znaczenia jest również poczucie więzi, wytworzone w czasach PRL-u, kiedy bohaterowie stanowili wspólnotę kontestacyjną, co doskonale obrazuje epizod więzienny z pierwszej części powieści. Ich kapitalistyczna aktywność opiera się na zadzierzgniętych w ten sposób relacjach solidarności, które pozwalają im stworzyć sieć prywatnych działalności, skupiających się wokół radia Carlosa. Energia zduszona przez PRL znajduje teraz właściwe ujście, pozwalając modelować znieruchomiałą przez dekady rzeczywistość. Bohaterowie w mig wychwytyują szanse, jakie podsuwa im rozpadający się komunizm, choćby przejmując częstotliwość po ustępującym radzieckim wojsku (NŁ: 255) czy wchodząc w posiadanie – nie do końca legalnie – wysokiej klasy sprzętu radiowego (NŁ: 297). Strategie przetrwania, lawirowania i kombinatorstwa, wypracowane w minionym systemie, doskonale sprawdzają się w kapitalizmie. Według Przemysława Czaplińskiego Siemion „bodaj jako jedyny, przedstawił nadwiślański spryt jako szansę na stworzenie polskiego kapitalizmu” (2009: 28). Przyznać trzeba, że pod tym względem powieść Siemiona jest zupełnie wyjątkowa, mając na uwadze fakt, iż – jak stwierdził Piotr Kuncewicz – „kapitaliści nie mieli z polskich pisarzy wielkiej pociechy” (cyt. za: Waśkiewicz 2004: 153). Literatura polska nie zna wielkiej powieści mieszczańskiej, zaś pisarze tradycyjnie sytuują się w kręgu aksjologii, w której wartością jest praca najemnika, nie zaś sam kapitał (Waśkiewicz 2004: 152–159). Z punktu widzenia mojego wywodu ten rys kapitalizmu wychwycony przez Siemiona ma charakter postzależnościowy w takim sensie, że kładzie nacisk na temporalny wymiar opisywanego zjawiska.

Jednak wizja kapitalizmu w powieści Siemiona nie jest wolna od trudnych genealogii. Na ślad postzależności trafiamy dzięki powracającym obrazom topograficznym, sytuującym Wrocław między wschodem a zachodem, „na niskich łąkach środka Europy, w rozłupanym zaginionym świecie między neonami St. Pauli i zadrutowanymi kopułami Kijowa” (NŁ: 33). Z jednej strony miasto to jest częścią rozległej niziny, ciągnącej się „stamtąd aż

po kres kontynentu, po pływiczny Morza Północnego” (NŁ: 304), z drugiej zaś – jak przyznaje pisarz w rozmowie ze Stanisławem Beresiem – „otwiera się przed tobą Wschód, z Rosją aż po Ural” (Bereś 2003: 474). Sądzę, że ślady wspomianej powyżej „zatrzymanej wędrówki ludów” unaoczniają owo usytuowanie pomiędzy, będące w istocie strefą ścierania się przeciwstawnych wpływów. Ewokacja Festung Breslau (NŁ: 54), kilkumiesięcznej bitwy między wojskami niemieckimi i radzieckimi, stoczonej we Wrocławiu i w jego okolicach w 1945 roku, przypieczętowanie teorii dotyczącej stykania się odmiennych i rywalizujących ze sobą cywilizacji. Czy zatem rzeczywistość *Niskich Łąk* nosi znamiona podwójnego skolonizowania? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy się zastanowić nad tym, kto patrzy na narodziny postkomunistycznego kapitalizmu, czyli kim jest Anglik, oczami którego – jak się wydaje – spoglądamy na bohaterów i świat powieści Siemiona.

Recenzenci *Niskich Łąk* w większości zwracali uwagę na odświeżającą perspektywę zaproponowaną przez pisarza dzięki zabiegowi innego spojrzenia. Według Dariusza Nowackiego historia zostaje opowiedziana z punktu widzenia kogoś, „kto absolutnie nic nie rozumie” (2000: 69); Piotr Bratkowski mówi o „zewnątrznym punkcie widzenia” (2000b: 5), zaś dla Aliny Borkowskiej Anglik to „prawdopodobnie symbol jakiegokolwiek przybysza, każdego obcego, który przybył z zewnątrz i z zewnątrz obserwuje” (2000: 125). Co więcej, sam autor we wspomianej już rozmowie z Beresiem potwierdza przypuszczenie prowadzącego wywiad, iż Anglik jest w istocie Prostaczkiem, wywodzącym się z Wolterowskiej powiastki filozoficznej z XVIII wieku (Bereś 2003: 480). Ciekawie w tym względzie prezentuje się rozpoznanie Marty Mizuro, która wprawdzie identyfikuje Anglika jako wcielenie mocno wyeksploatowanego toposu Obcego, lecz swój wywód konkluduje stwierdzeniem, że książka Siemiona „nie wnosi niczego w nasze pojmowanie polskości” (Mizuro 2000: 54). Podobnie rzecz się ma w recenzji Marka Zaleskiego, który konstatuje – nie odnosząc się wprawdzie bezpośrednio do perspektywy Anglika – iż „diagnoza postawiona współczesności nie zawiera niczego, czego byśmy o niej nie wiedzieli” (2000: 94). Mając na

względzie powyższe rozbieżności, sądzę, że warto przyrzeć się z bliska niektórym wizjom rzeczywistości, będącym produktami spojrzenia Anglika.

Szyny tramwajowe wpuszczone w bruk, urywające się nagle, prowadzące tam, gdzie nie ma żadnej linii, tylko chaszcze na pustym placu. Nieciągłość, obłazące tynki, a z boku przytulona do długiego, brzydkiego budynku budka, w której sprzedają rurki z kremem. Z rozgrzanych chodnikowych płyt promieniuje spokój ponad wszelkie doświadczenie, ale nic się nie składa, nic nie przyrasta, najwyżej chwasty i zielisko (NŁ: 55).

Można się było tutaj schować albo umrzeć – można było zostać tu na dłużej. Lub też uciec od razu i nie oglądać liszajów na murach ani bladych przepitych twarzy młodych aktorów na sali prób, ani fałd żółkłych, zmielonych upałami trawników, zamknąć oczy na łagodną, szarą gamę okolicy, odwrócić wzrok od zdeptanych skwerów i skrzynek z oranżadą (NŁ: 55).

Anglik widzi brzydotę i biedę, rodzaj niepełnego ukształtowania się polskiego krajobrazu miejskiego. Jego spojrzenie wydobywa absurd rzeczy niedokończonych i niezrozumiałych, nieciągłych, jak urywające się nagle torowisko tramwajowe czy, w innym miejscu powieści, głęboki wykop, oświetlony jedynie naftową latarką, „niezbędną o tyle, że w ulicznych lampach na tym odcinku alei świeciła się tylko co piąta żarówka” (NŁ: 39). Wyrażenia „nic się nie składa, nic nie przyrasta” opisują świat w bezruchu, będący światem „niewydarzonym” (Sowa 2011: 21), do którego daje się zastosować sformułowanie bułgarskiego historyka Alexandra Kiosseva o „rezerwuarze braków w cywilizacji” (cyt. za: Sowa 2011: 21). Owa niepełność zostaje skonceptualizowana w toku narracji, kiedy Anglik określa spektakl Witkacego jako „niedorobiony Artaud” (NŁ: 83) lub gdy Lidka w następujący sposób komentuje niezdarność Anglika w pierwszej, PRL-owskiej części powieści: „Niby z Londynu jesteś, a nasz

człowiek. Nieudany taki...” (NŁ: 59). I wreszcie jeszcze jedno sformułowanie Lidki, dotyczące rodzimego „niewydarzenia”: „Tu się nic dobrego nie zdarzy” (NŁ: 63).

W niezmiennie odstręczających obrazach Wrocławia powracają odniesienia do sinoszarej palety barw (NŁ: 8, 53, 54, 55, 60); w poniższym fragmencie szarość kamienic wrocławskiego Rynku kontrastuje z kolorowymi plamami, które Anglik postrzega jako symptom zmieniającej się rzeczywistości:

Przez cały czas Anglik nie mógł się oprzeć wrażeniu, że ów dziewięciopiętrowy szwabski biurowiec, wciśnięty między *szare* kamieniczki dotarł nie w szoferce mercedesa blaszaka – lecz na pokładzie wehikułu czasu. Nie tylko hejnał był ten sam co dawniej: ta sama była martwota, w którą się wdzierały nuty, te same mury, ba, ten sam co osiem lat wcześniej mógł być nawet pijak, który zadrzemał na ławce za pomnikiem Fredry. Znajoma ospała pustka. Czymś nowym, ostrym i nieoczekiwanym były natomiast parasole, *wykwitające* właśnie jak pęk plastikowych *kwiatów* u wejścia do ratuszowej restauracji, ponad stolikami, które rozstawiała ekipa w *jaskrawoniebieskich* kombinezonach. *Płaty koloru* aż biły w oczy, odcinały się od bladego nieba i od zaciekających murów niczym pierwsza pozimowa rabatka (NŁ: 272, wyróżn. A.K.-N.).

Na obraz „niewydarzenia” („martwota”, drzemający pijak, „ospała pustka”, „zaciekające mury”, a wszystko w środku dnia, w samym centrum dużego miasta) nakłada się interesująca dialektyka: szarość – wielokolorowość. Dialektyka dobrze znana Polakom, którzy komunizm poznali, a także tym, którym taka okazja nie była dana. Warto w tym kontekście odwołać się do pewnej sytuacji, opisaney przez Andrzeja Stasiuka w *Dzienniku pisanym później*. W czasie jednej ze swych podróży po Polsce zabiera on młodych autostopowiczów, którzy, słysząc płynącą z radia muzykę z lat 80., reagują następująco: „To wtedy jak jeszcze był komunizm? [...] Wtedy było bardzo szaro, prawda?” (2017: 102). I dalej następuje interesujący mnie komentarz Stasiuka:

Zawsze jak zejdzie na komunizm, zaczyna się z tą szarością. Nic, tylko „szaro”. Jakaś obsesja, którą wyssali z mlekiem? Nic chu-chu nie wiedzą, ale że „szaro”. Bo teraz wszystko jest pomalowane, mieni się każdego dnia inaczej i składa ofertę kolorystyczną nie do odrzucenia [...]. Za to kocham ten kraj, że potrafi z feudalizmu przejść w epokę postkonsumpcji, gdzie spełniają się wszystkie pragnienia, ale ukojenie nie nadchodzi nigdy. [...]. Bo komunizm był szary, bo kraj był szary, bo twarze były szare, bo życie było szare i gównie przez brak dwudziestu rodzajów chipsów (Stasiuk 2017: 102–103).

Stasiuk łączy to powszechne odwołanie do szarości PRL-u, skonstruowanej z wielokolorową rzeczywistością kapitalizmu, z kondycją postkolonialną polskiego podmiotu, wychodzącego z wielowiekowego podporządkowania i spragnionego konsumpcji: „Prosto z lasów, prosto ze stepów, wygłodzeni jak pańszczyźniacy chłopcy, wyposzczeni niczym koczownicy, szli ze wschodu na zachód, podciągając porcięta, prosto w ten blask z nadzieją, że się w nim ogrzeją” (2007: 102–103). Jeśli spojrzymy na powieść Siemiona przez pryzmat komentarza Stasiuka i przyjmiemy za autora *Dziennika pisanego później*, że Polacy wyssali szarość komunizmu z mlekiem matki, nasunie się nam proste pytanie: czy Anglik z *Niskich Łąk* nie jest aby... Polakiem?

Szarość czasów komunizmu jest kategorią głęboko wszczepioną w polskie wyobrażenia o komunizmie¹⁶, dlatego nie ma wątpliwości, że w tym względzie przynajmniej Anglik patrzy na polską rzeczywistość polskimi oczyma¹⁷. Zresztą, jeśli wsłuchać

¹⁶ Szarość PRL-u jako motyw w prozie „małego realizmu” została przeanalizowana z perspektywy postzależnościowej przez Hanę Gosk, która widzi w niej „barwę nie całkiem świadomie stosowanej mimikry”, będącej strategią przystosowawczą subalternów (2015: 136). Zob. też Kraskowska (2015: 103–121).

¹⁷ Tym samym trudno mi się zgodzić z opinią Mieczysława Orskiego, wedle którego opisy z obszaru geograficznego *Niskich Łąk* w dobie stanu wojennego pełnią „funkcję podobną do tej, jaką zapewniał opis przyrody w *Winnetou*” (2000: 117).

się we wspomnienia zagranicznych obserwatorów, którzy do Polski trafili na przełomie lat 80. i 90., zaskakuje fakt, że w ich oczach – i na ich zdjęciach – miasta nie są szare, lecz „trochę żółte, trochę czerwone”: „Nigdy nie zgodzę się z ludźmi, którzy mówią, że Polska była szarym krajem, nawet w latach dziewięćdziesiątych” – twierdzi fotograf i architekt wnetrz z Rotterdamu, Edwin Dekker (Drenda 2016: 51). Podobnie sprawy się mają z groteskowymi obrazami, które odnajdujemy szczególnie w pierwszej części powieści Siemiona. O ich zadomowieniu w polskim imaginariusz świadczyć mogą choćby filmy *Miś* czy *Alternatywy 4* Stanisława Barei, w których z powodzeniem mogłaby figurować na przykład scena z milicyjną nyską wpadającą do pozostawionego przez robotników głębokiego wykopu na prowizorycznie oświetlonej ulicy. Muszę więc, w pewnym sensie, zgodzić się z Martą Mizuro i Markiem Zaleskim, że z powieści Siemiona nie dowiadujemy się niczego nowego o polskiej rzeczywistości.

A jednak spojrzenie Anglika nie jest jedynie czystym zabiegiem technicznym, mającym uatrakcyjnić narrację i stworzyć wrażenie świeżości. Choć nie odkrywa ono nowych treści, przez samą swą obecność, tj. poprzez efekt specyficznego zapośredniczenia oglądanego świata, Siemion wypowiada się na temat postzależnościowej tożsamości Polaków. Twierdę, że oglądanie Polski przez Anglika ujawnia szczególny – zasadniczo relacyjny – rodzaj tożsamości, związany z położeniem Polski między Wschodem a Zachodem. Chodzi mi o pewną właściwość, cechującą państwa położone w Europie Środkowo-Wschodniej, o których Jan Sowa pisze, iż mają one

– podobnie jak ich peryferyjność – charakter względny i można by nazwać ją [tę właściwość – przyp. A.K.-N.] syndromem niedorozwoju, niepełności, niesamoistności, niepełnego ukształtowania, podrzędności czy wreszcie – idąc za intuicją Stanisława Brzozowskiego i Witolda Gombrowicza – niedojrzałości społeczno-kulturowej (Sowa 2011: 18).

Społeczeństwa, o których mowa, cechuje ontologiczna niepewność, której przejawem jest nieumiejętność autonomicznego

określenia swojej tożsamości. Wprawdzie, jak przyznaje Sowa, każda tożsamość do pewnego stopnia określa się w kategoriach relacyjnych, jednak w tej części Europy szczególnie mocno obecna jest tendencja do bycia „podobnym do” oraz jednocześnie „innym niż”: „żaden Niemiec nie myślał nigdy tak obsesyjnie, że chce być jak Holender, a nie jak Szwajcar [...]” (Sowa 2011: 18). Mamy więc skłonność, z jednej strony, do zaistnienia w spojrzeniu innych i w stosunku do innego; z drugiej zaś jesteśmy więźniami osobliwej „logiki doganiania-uciekania” (Sowa 2011: 18), cechującej Europę Środkowo-Wschodnią i będącej formą podwójnego skolonizowania. Ta ostatnia tendencja, określona w cytowanym powyżej fragmencie Stasiuka jako droga ze wschodu na zachód, realizuje się w powieści Siemiona poprzez wspomniany już kilkakrotnie motyw migracji – ze wschodu na zachód – urastający w ten sposób do rangi uniwersalnej ramy losów bohaterów o charakterze postzależnościowym.

Ujawniając syndrom tożsamościowej niedojrzałości w obserwowanej społeczności, spojrzenie Anglika obnaża wspomnianą powyżej dynamikę doganiania i uciekania. Czyni to za pomocą strategii normatywno-orientalizujących. Działanie spojrzenia normatywnego uwidacznia się na przykład w cytowanym powyżej sformułowaniu o „niedorobionym Artaud”. A oto inna sytuacja: przechadzający się pod oknami wrocławskiej kamienicy Anglik, słysząc dobiegającą z parteru muzykę, czyni taką oto refleksję: „[...] z plastikowego radia stojącego na parapecie dobiegały spóźnione o czterdzieści lat dźwięki hollywoodzkiej orkiestry” (NŁ: 15). I wreszcie refleksja Anglika wieńcząca jego przygodę otwierającą *Niskie Łąki*: „A zatem lekcja dla początkujących: nocą, podczas pierwszego samotnego spaceru po Europie Wschodniej, można zostać zrzuconym z mostu do wody” (NŁ: 10). Myśl tę poprzedza wywód dotyczący odmiennych zachowań ludzi w podobnych okolicznościach w Londynie. We wszystkie trzy sytuacje wkrada się pewna manipulacja, wynikająca z pominięcia oczywistych prawd: Witkacy jest inny niż Artaud, muzyki starej hollywoodzkiej orkiestry można słuchać w każdym czasie, zaś chuligańskie wyczyny zdarzają się pod każdą szerokością geograficzną. We wszystkich powyższych przypadkach Anglik spro-

wadza zastaną rzeczywistość do pewnej normy, zakotwiczonej w „silnych” zachodnich cywilizacjach i operacja ta demaskuje niedostatki zastanej kultury, zasilając samoistnie bogaty rezerwuwar cywilizacyjnych braków. Bez wątpienia tendencja normatywizująca uprawdopodobnia zachodnie pochodzenie perspektywy Anglika. Problem w tym jednak, że jak wykazuję powyżej, Anglik patrzy polskimi oczyma.

Zanim zastanowię się nad istotą tego paradoksalnego spojrzenia, kilka słów na temat strategii orientalizującej. Proponuję przyjrzeć się następującym fragmentom:

W jaskrawym świetle widać było, że wąż aut, przeważnie fiatów albo ciężarówek, dokładnie zakorkował ulicę. Obok wprost z błotnistej ziemi wyrastały ośmiopiętrowe bloki mieszkalne, a u ich stóp zaczynał się bagdadzki bazar (NŁ: 256).

Osiedle w ostrym wiosennym słońcu wyglądało jak gliniane Timbaktu albo płowe Jeruzalem. I tu także sprzedawano, co się da, chociaż obok polskich straganów z kawą i bananami rozłożyli na ziemi swoje koce i prosto z nich sprzedawali wiertła i świecidła ludzie ubrani trochę inaczej, i obdarzeni inną mową, Ukraińcy? Białorusini? Wszyscy jednak, i miejscowi, i nowi, wydawali się przykurczeni i ospali (NŁ: 287).

Z wysokości nasypu miasto otwierało się przed nimi jak zaniedbany, zakurzony po długiej zimie, zdziczały ogród o kamiennych ścieżkach. Anglik patrzył i patrzył [...] (NŁ: 270).

Tu, na innym kontynencie, owadzi ruch u podnóża pozaciekanych murów był dużo powolniejszy, bardziej podobny do pochodu żuków. Zamiast wibrować, ludzie stali na chodniku, rozmawiali, popalali papierosy, nie tkwili w pracy, chociaż był środek dnia. Za blokami zaczynał się step, busz, nietknięte kosiarką ostrowy burzanu, w którym mógł się bez trudu ukryć nawet tatarski zagon na małych konikach (NŁ: 288).

Istnieją przynajmniej dwa powody, dla których warto zastanowić się nad powyższymi cytatami. Po pierwsze, widać, jak dalece intrygujący dla polskich prozaików okazuje się obraz targowiska. Sądzę, że bazar urasta do rangi literackiego emblematu polskiej transformacji. Bazarowa Polska obrazuje uruchomioną gwałtownie przedsiębiorczość, jednak w swych literackich odzwierciedleniach jest nacechowana ambiwalencją aksjologiczną, co uwidoczniły już moje analizy bazaru u Konwickiego i Nowakowskiego. Komentarz anonimowego autora z „Nowego Świata”, opublikowany w grudniu 1992 roku, bardzo trafnie diagnozuje naturę zagrożenia, jakiego upatrywano w pladze targowisk z lat 90.: „[...] w cywilizowanym kraju handel nie może tak wyglądać” (B.A. 1992: 13).

Tym sposobem zbliżamy się do drugiego wniosku, płynącego z lektury powyższych fragmentów *Niskich Łąk*. Literackie przedstawienia wrocławskich bazarów zostały skonstruowane na zasadzie zaprzeczenia zachodniej cywilizacji, jako funkcja spojrzenia normatywizującego (stragany tuż pod blokami, które wyrastają z błota, towary sprzedawane bezpośrednio z ziemi, ospałość handlujących...); właściwość tę dodatkowo pogłębiają geograficzne odniesienia do orientalnych miast oraz wzmianki o jaskrawym, ostrym świetle. Znaczący wydaje się również fakt, że na bazarze widzianym oczyma Anglika Orient przyjmuje oblicze znacznie mniej egzotycznej obecności niż ta przywołana za pomocą odwołania do Jeruzalem czy Bagdadu. Wschód uosabiają tu bowiem Białorusini i Ukraińcy. Co ciekawe, przybyszów ze Wschodu i rodzimych handlarzy cechuje ta sama ospałość. Aby zdać sobie sprawę z zasięgu orientalizacji dokonującej się w tych figuracjach, warto przypomnieć cytowane przez Edwarda Saida fragmenty książki Evelyn Baringa (Lorda Cromera) pt. *Modern Egypt* z 1908 roku. Badacz orientalizmu zwraca m.in. uwagę na fakt, że według brytyjskiego konsula ludzie Orientu i Arabowie są „ospali” oraz „pozbawieni energii i inicjatywy” (Said 2003: 67–68)¹⁸.

¹⁸ Również wśród tekstów polskich autorów natknąć się można na opisy przypisujące zbliżone przywary ludziom Orientu. W jednym z ciekawszych w polskiej literaturze opisów Egiptu końca

Opisywana właściwość – obarczona, jak widać, tradycyjnie dużym potencjałem orientalizującym – podaje w wątpliwość symetrię rozróżnienia komunizm-bezruch/kapitalizm-ruchliwość, o którym wspominałam na początku mojego wywodu. Zagrożenie bezruchu nie ustało wraz z końcem PRL-u. W swoich bazarowych zapisach, zapośredniczonych normatywno-orientalizującym spojrzeniem Anglika, Siemion identyfikuje obecność Wschodu – bezruchu, ospałości, lenistwa – jako ryzyko zagrażające obserwowanej wspólnocie od wewnątrz. Myślę, że obraz „tatarskiego zagonu na małych konikach”, potencjalnie czyhającego na wrocławian tuż za obszarem miasta, bardzo sugestywnie oddaje charakter tego zagrożenia: jego dzikość i bliskość zarazem. Pierwszy z tych atrybutów uobecnia się również pod postacią zdziczałego ogrodu w centrum miasta. Analizowana tu dycho- tomiczność perspektywy Anglika obrazuje uwięzienie w logice doganiania (normy Zachodu) i uciekania (od zagrożenia Wschodu), przy czym – jeśli pamiętać o ewokacjach doświadczenia migracji – mieszkańcy Wrocławia noszą orientalizująco rozumianą „wschodniość” w genach.

Spojrzenie Anglika konsekwentnie pozostaje w kręgu rodzimej percepcji i aksjologii, przejawiając cechy (samo)kolonizacji, rozumianej tak, jak w *Fantomowym cielem króla* definiuje tę właściwość Jan Sowa, powołując się na Kiosseva (Sowa 2011: 20–25). Chodzi o taką konstrukcję narodowej tożsamości i podmiotowości, która ukonstytuowała się „przez traumę niższości wynikającą ze świadomości wyobcowania z tego, co Uniwersalne” (Sowa 2011: 21). Polski socjolog zauważa, że papierkiem lakmusowym, pozwalającym odróżnić sytuację krajów samokolonizujących się od tych, którzy dokonują kulturowego transferu na zasadach równorzędnych, jest użycie słowa „normalnie”, opatrzonego

XIX wieku można przeczytać, że „[...] Grecy, Żydzi i Lewantyni, którzy są głównymi przedstawicielami tej europejskiej kolonii, nadzwyczaj są czynni i do wszelkich przedsięwzięć skorzy; cały handel przeszedł dziś w ich ręce, gdyż Arabom nie tylko wrodzone lenistwo, ale sama ich religia staje się przeszkodą do postępu” (Neumanowa 2010: 65–66).

„niezwykłą performatywną siłą” (Sowa 2011: 22). Chodzi o to, że o ile kraje, takie jak na przykład Japonia, celowo i świadomie wykorzystują elementy obcej kultury do realizacji określonych celów, o tyle w społeczeństwach tkwiących w relacji peryferyjno-kolonialnej transfer polega na dostosowywaniu się do pewnej normy, zaś proces adaptacyjny konceptualizowany jest jako doganianie/powrót do normalności.

W sensie, o którym mówi Jan Sowa, performatywne słowo „normalnie” pojawia się w *Niskich Łąkach* dwukrotnie, za każdym razem w kontekście kapitalizmu. Pierwsza sytuacja rozgrywa się w rozgłośni radiowej Carlosa, kiedy Anglik odbiera telefon od przedstawiciela U.S. Assistance Agency, „nadzorującej program rozwoju niezależnych mediów we wschodniej Europie” (NŁ: 300). W reakcji na rzeczowy i beznamiętny ton wypowiedzi Anglika, prezentującego warunki transakcji, jego rozmówca stwierdza zaskoczony: „Trzeci tydzień wydzwaniam i jeżdżę po tych krajach, i dopiero z panem zdarzyło mi się normalnie pogadać, o konkretnych, nie o jakichś...” (NŁ: 301). Sytuacja ta ustanawia normę na Zachodzie – jej treść wypełnia profesjonalizm i rzeczowość – oraz umiejscawia społeczeństwo Europy Wschodniej w stosunku do tej normy, artykułując – nie bez pogardy – jego niższość. Druga sytuacja dotyczy Carlosa, który opowiadając Anglikowi o swoich planach związanych z rozgłośnią radiową, powiada: „Jak w ogóle widzę przyszłość? Normalnie” (NŁ: 307). Oczywiście owo „normalnie” może być jedynie niewinnym sformułowaniem, pozbawionym performatywnej mocy, o której mówi Jan Sowa. Jednak naprowadza mnie ono na nową ścieżkę dostępu do genezy kapitalizmu w *Niskich Łąkach*.

Jak dotąd mówiłam o wykorzystywaniu doświadczeń zdobywanych przez bohaterów powieści Siemiona w czasach komunizmu do budowania nowej rzeczywistości po zmianie systemu w 1989 roku, co pozwoliło mi sformułować wniosek o specyficznym, postzależnościowym wymiarze kapitalizmu w *Niskich Łąkach*. Nowa ścieżka dostępu do rodowodu polskiego kapitalizmu wiedzie przez Nowy Jork, tam bowiem młodzi wrocławianie pobierają lekcje przedsiębiorczości. W myśl konsekwentnie realizowanej logiki doganiania-uciekania to właśnie tam powinna

znajdować się normalność, do której dążą bohaterowie. W istocie konfrontacja z nowojorską normą pozwala bardziej precyzyjnie uchwycić proces konstytuowania się polskiego kapitalizmu w świetle opisywanej powyżej relacyjnej i (samo)kolonizującej się tożsamości wspólnotowej.

Lidka, Carlos, Dyzio i Gipson wyjeżdżają więc na Zachód, opuszczając komunistyczną Polskę postrzeganą jako przestrzeń szarości, braku i niewydarzenia. Żadne z nich nie robi tam kariery ani nawet nie osiągnie średnio stabilnego życia zawodowego. Najbardziej drastyczna jest sytuacja Carlosa i Lidki. Przyszły założyciel rozgłośni radiowej pracuje na czarno przy azbestowych konstrukcjach. Pracodawca nie zapewnia mu szczelnego kombinezonu, nie respektuje też innych norm bezpieczeństwa. Carlos śpi w piwnicy wynajętej na co drugą noc (NŁ: 105). Lidka natomiast trafia do pornobiznesu, zaspokajającego potrzeby nowojorskiej zblazowanej klasy średniej. Siemion z dużą skrupulatnością – znów oczyma Anglika – odnotowuje każdy szczegół jej nieludzkiego upodlenia (NŁ: 219–227). Bohaterowie powieści włączają się w zachodnią aktywność kapitalistyczną z pozycji gorszego i taką pozycję przyjdzie im zajmować do końca pobytu na Zachodzie. Myślę, że sytuacja to wysoce znamienna: emigranci z Polski nie funkcjonują na równych prawach w wielonarodowej wspólnocie zachodniej metropolii, ponieważ pojechali tam naznaczeni traumą niższości. Ich przyłączenie się do „normalności” było więc z góry skazane na porażkę. Jeśli przypomnimy sobie w tym momencie, podążając za Janem Sową, że polska gospodarka, oparta na modelu folwarczno-pańszczyźnianym, od początku rozwoju zachodnioeuropejskiego kapitalizmu zajmowała miejsce peryferyjne, można sformułować hipotezę, że powieść Siemiona reprodukuje ów genetyczny schemat, u którego źródeł leży rozpoznanie własnej niższości. Z diagnozy powieściopisarza wynika, że ten sam schemat powielany jest przez odradzający się po 1989 roku polski kapitalizm.

Aplikowanie postzależnościowego szkła powiększającego do kapitalizmu z ostatniej części powieści pozwala dostrzec w nim pęknięcia, których nie udało się wychwycić, mówiąc o nadwiślańskim sprycie odziedziczonym po latach peerelowskiego bezruchu.

Spójrzmy na sposób, w jaki Carlos opowiada o roli, jaką przewidyje dla swojego radia w wolnej Polsce:

Jak się ludzie osłuchają, wszyscy zaczną do mnie przychodzić... Nawet politycy. Lokalny szczebel, posłowie. Już przychodzi. Całe szczęście, że sprzedajni, bo mogą nareszcie jakoś wszystko regulować, temu dała, tamtemu dała... W razie czego będzie do kogo zadzwonić. Nie wykolegają nas potem, nawet jakby chcieli, bo znowu: radio... Ludzie do nas dzwonią, więc dużo wiemy. Okropnie dużo, zdziwiłbyś się. Aha, ale jak w ogóle widzę przyszłość? Normalnie (NL: 307).

Budując kapitalizm, Carlos pamięta o pozycji subalterna, wpisanej w kondycję człowieka ze Wschodu i utrwalonej w czasie pobytu na Zachodzie, dlatego jego działalność polega na odtworzeniu schematu dominacji, tyle że z pozycji dominującego. Przypomnę, że przytoczony tu fragment wierszyka dla dzieci kończy się następująco: „a temu najmniejszemu nic nie dała”¹⁹. To właśnie w ustach Carlosa oznacza „normalność”: sprawowanie władzy dla zaspokojenia własnych interesów. Hierarchiczna władza z czasów autorytarnych zaczyna ulegać rozproszeniu, ci, co ją sprawują – naznaczeni traumą gorszości – nie próbują jej usunąć z relacji wspólnotowych. Dążą jedynie do nowej dystrybucji przywilejów.

Najbardziej wymowna pod tym względem okazuje się pozycja Lidki. W ofercie dzielnicowej, skromnej wypożyczalni kaset, którą prowadzi, znajdują się filmy typu *Analne igraszki*, *Oblicza perwersji* czy *Orgia krwi*. Lidka sprowadziła je z własnej inicjatywy w odpowiedzi na potrzeby swych klientów, których gorąco zachęca do korzystania z tych propozycji. Sytuacja to paradoksalna, jeśli przypomnimy, że w Nowym Jorku ona sama znalazła się w centrum pornobiznesu i jest świadoma pozycji skrajnej gorszości, doświadczanej przez osoby, które wpadną w jego sieci. Udział w dystrybucji kaset pornograficznych w sposób oczywisty zwią-

¹⁹ Zob. *Encyklopedia tradycji*, https://tradycja.fandom.com/wiki/Tu_sroczka_kaszk%C4%99_warzy%C5%82a (dostęp: 15.09.2020).

sza popyt na tego typu produkcję, a zatem podtrzymuje trwanie globalnych mechanizmów zdominowania w ich najbardziej drastycznej formie. W tym względzie diagnoza Siemiona dotycząca kapitalizmu nie odbiega od tej postawionej przez Nowakowskiego: zakodowana w tożsamości pozycja zdominowania i gorszości – chłopskiej proveniencji u Nowakowskiego, u Siemiona wpisana w polską logikę uwięzienia między Wschodem a Zachodem – determinuje relacje zależności młodych kapitalistów względem globalnego modelu kapitalizmu. Znamienne są tu również słowa Lidki, marzącej o karierze związanej ze stołeczną telewizją satelitarną: „[...] a ja mam język, amerykańskie doświadczenie” (NŁ: 312) – powiada, akcentując swoje „atrybuty”. Warto również wspomnieć o planach Gipsona, który zamierza wprowadzić system oparty na schemacie klasycznej piramidy finansowej: „Ty, szary człowieku, wpłacasz u mnie swoje grosze i dostajesz parę groszy więcej na fantastyczny procent. [...] A ja tym wszystkim kręcę i non stop kasuję swój procent. Nie, nie wiem, kto to był Ponzi” (NŁ: 312). Jak widać, chociaż norma Zachodu uległa znaczącej degradacji, byli subalterni powielają ją bezkrytycznie, tym samym zapewniając jej długie trwanie.

U Siemiona kapitalizm współtworzy więc niepełną wolność demokracji, skutecznie rozbrajając przy tym prowolnościowy potencjał wspólnotowy, skumulowany w czasach PRL-u. W młodości bohaterowie *Niskich Łąk* odrzucali opresywny komunistyczny system, choć ich bunt nie mieścił się w martyrologicznych tradycjach narodowowyzwoleńczych. Krasnale malowane na ścianach wrocławskich kamienic każą myśleć, że młodzi wrocławianie byli „forpocztą Pomarańczowej Alternatywy” (Nowacki 2000: 70). Zamykająca powieść scena topienia krasnala, często komentowana przez recenzentów i badaczy prozy Siemiona (Kasperek 2001: 173; Borkowska 2000: 126; Nowacki 2000: 70), opowiada o pożegnaniu młodzieńczej postawy kontestacyjnej: „Prima sort, eksportowa produkcja do Niemiec. Stoją przy wszystkich trasach wylotowych, nie widziałeś? Tyle ich kiedyś malowaliśmy po murach, i wystarczy” (NŁ: 316). W warunkach kapitalistycznych szeroko rozumiane ideały wolnościowe ulegają trywializacji i komercjalizacji, zaś wspólnota,

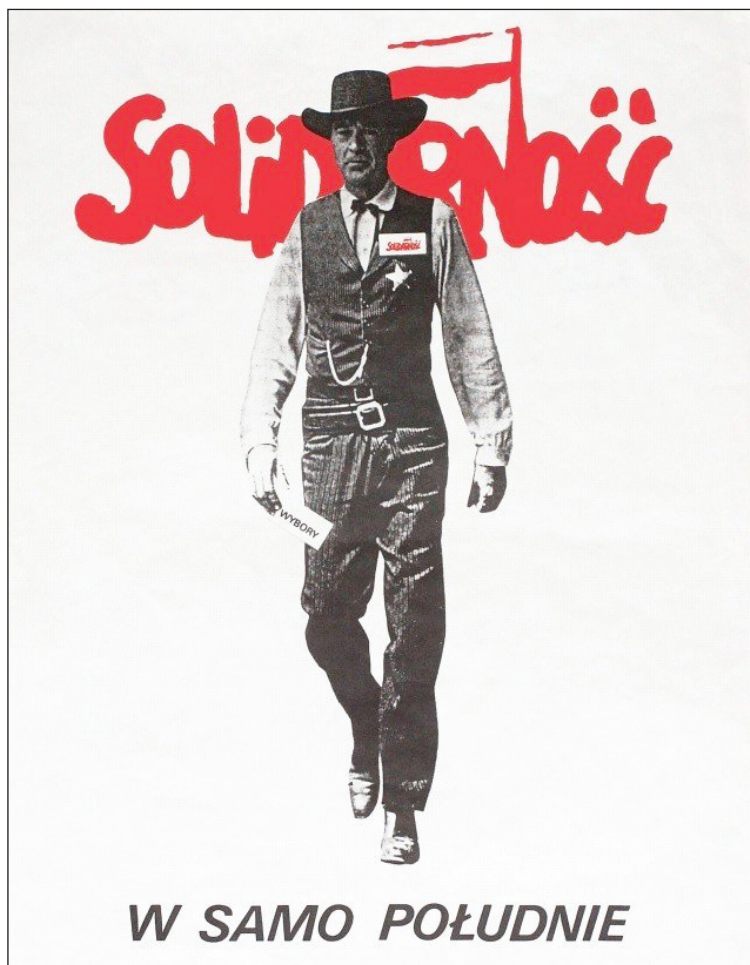
która niegdyś je wyznawała, staje się zupełnie bezbronna wobec mechanizmów nowego systemu: „Stali w wodzie we trójkę, tuż przy brzegu, omywani powolnym prądem, czując jak stopy zaczynają im się zapadać w błocko. [...] Marcowa woda była okropnie zimna i śmierzdząca. Teraz wszyscy troje stali w niej po pas i śmiali się tak głośno, jak jeszcze nigdy w życiu” (NŁ: 317). Jeśli spojrzeć na tę scenę z ogólnej perspektywy, można w niej wyczytać uniwersalizujący i mało oryginalny obraz buntowników przeistaczających się w kapitalistów (Bratkowski 2000a: 40). Podejście postzależnościowe wyostrza obciążenie bagażem opresywnych doświadczeń w procesie przejmowania kapitalistycznych praktyk oraz wydobywa załączki nowej siatki zależności, krystalizujących się jako funkcja minionej dominacji.

Niskie Łąki przynoszą postzależnościową problematyzację kapitalizmu z jeszcze jednego punktu widzenia. Mam tu na myśli pozycję, jaką zajmuje kobieta w kształtującym się systemie ekonomicznym. Otóż, wśród kobiet angażujących się w wir wzmożonej aktywności z ostatniej części powieści znajdziemy młodziutką „recepjonistkę w skórzanej mini”, która w rozgłosni Carlosa „nie miała chwili czasu, żeby skończyć sobie malować pazury” (NŁ: 299); widzimy ją również niosącą tacę herbatników (NŁ: 275) oraz pędzącą do gabinetu szefa „ze szmatą w rękę” (NŁ: 276). Oprócz niej są jeszcze chórzystki, biorące udział w nagrywaniu dzingla (NŁ: 278), które koniec końców okażą się bezużyteczne, a które Benjy, przyjaciel Anglika, zabiera na drinka: „[...] i ruszył pod pachę z dwiema artystkami estrady” (NŁ: 298). I wreszcie, po raz kolejny, Lidka. Jej szczególna sytuacja została dostrzeżona przez recenzentów i krytyków, choć nie w kontekście miejsca, jakie zajmuje w sieci zależności wyłaniających się w warunkach kapitalizmu. Kamil Kasperek mówi o ciąży na niej anatemie (2001: 172), Piotr Bratkowski – o tym, że postać ta została „potraktowana przez autora z największym okrucieństwem” (2000a: 40). Stanisław Bereś w rozmowie z autorem konstatuje, że Lidka jest „jakby pusta, wydrylowana”, na co Siemion odpowiada, że „Lidkę wymyślili sobie ci faceci” (Bereś 2003: 483). Nie wgłębiając się w rozpoznania dotyczące stopnia psychologicznego pogłębienia tej postaci, chciałabym zwrócić

uwagę na dwie okoliczności, mówiące o jej pozycji w rzeczywistości *Niskich Łąk*. Koncesja na działalność telewizji kablowej, którą prowadzi, została przyznana Wierzbie, jej partnerowi (NŁ: 312) i byłemu esbekowi, temu samemu, który w pierwszej części powieści pożyczył Carlosowi kajdanki, za pomocą których ten ostatni chciał jej wyperswadować chęć wyjazdu za granicę. W nowej rzeczywistości Wierzba rozacza opiekę nad Lidką, korzystając ze swych kontaktów sprzed transformacji (NŁ: 293). Druga okoliczność dotyczy sceny rozgrywającej się w wypożyczalni Lidki, podczas gdy ta rozmawia z Anglikiem: „Do wypożyczalni wszedł drągal w sportowej kurtce i lustrzanych okularach słonecznych. Lidka odsunęła się na dwa kroki od Anglika” (NŁ: 292). Drągal to oczywiście Wierzba, zaś reakcja Lidki na jego pojawienie się wyraźnie wskazuje na zaborczy charakter mężczyzny. Przypomnę jeszcze, że Lidka jest jedyną osobą ze starej paczki, która znajduje się poza orbitą działania radia Carlosa; jako jedyna nie została też włączona do kręgu polskich przyjaciół, odnajdujących się w Nowym Jorku, mimo że była wtedy w amerykańskiej metropolii. Trudno rozsądzić, czy takie wyłączenie jest moralną konsekwencją jej związków z pornobiznesem. Z całą pewnością natomiast anatema ciążyąca na Lidce okaże się znamienna, jeśli odczytać ją w kontekście oczywistej gorszości, w jakiej znajdują się epizodyczne bohaterki *Niskich Łąk*. Ich aktywność w warunkach kapitalizmu nosi znamiona podrzędności. Lidka wymaga pomocy i opieki, co powoduje piętrzące się uwikłanie w relacje władzy i niemożność wydzwignięcia się z byłej zależności.

Z perspektywy powieści Siemiona kobieta nie jest zdolna zaistnieć w kapitalistycznej rzeczywistości jako samodzielny i w pełni sprawczy podmiot. Choć bohaterowie *Niskich Łąk* wyraźnie dystansują się wobec tradycyjnych opozycyjnych wartości, poszukując innych ścieżek kontestacji, w warunkach postzależnościowych struktura ich wspólnoty odtwarza model męskiej społeczności o silnie zakorzenionych wolnościowych tradycjach. Nic chyba lepiej nie obrazuje charakteru tej wspólnoty, jak zaprojektowany przez Tomasza Sarneckiego plakat wyborczy „Solidarności” z czerwca 1989 roku, przedstawiający postać bezkompromisowego

obrońcy sprawiedliwości i wolności, pewnym krokiem zmierzającego, by oddać głos w wyborach (fot. 5). Postać ta to Gary Cooper, kultowy szeryf z filmu *W samo południe* Willa Kane'a. Równoległą inspiracją była dla Sarneckiego fotografia dziadka, poległego w kampanii wrześniowej (Świeszewski 2019).



Fot. 5. *W samo południe* – plakat Tomasza Sarneckiego zachęcający do uczestnictwa w wyborach 4 czerwca 1989 roku. Plakat obrazuje męski charakter społeczności odradzającej się w warunkach postzależnościowych (<https://www.galeriagrafikiiplakatu.pl/pl/plakaty/199/-Sarnecki-Tomasz/4541/W-samo-poludnie-4-czerwca-1989-Solidarnosc>, dostęp: 16.10.2021)

Wnioski:

1. W *Niskich Łąkach* Piotr Siemion wskazuje na postzależnościową genezę polskiego kapitalizmu, który zagospodarowuje energię skumulowaną w czasach PRL-u. Miniony system gospodarczy sprzyjał rozwojowi sprytu i przedsiębiorczości oraz zawiązywaniu silnych więzi społecznych; młodzi kapitaliści z powieści wykorzystują te właściwości w prowadzeniu swojej działalności.
2. Kapitalizm w *Niskich Łąkach* nosi znamiona postzależności, ponieważ obarczony jest „trudną genealogią”. Modalną ramę dla losów bohaterów powieści Siemiona stanowi, według terminologii Jana Sowy, uwięzienie w logice doganiania-uciekania. Logika ta jest przejawem (samo)kolonizacji, jakiej poddaje się społeczeństwo postrzegające siebie jako niepełne i niedojrzałe, co z kolei stanowi konsekwencję relacyjnej struktury tożsamości danej społeczności. Bohaterowie *Niskich Łąk* uciekają przed niecywilizowanym Wschodem ku normie Zachodu. W ten sposób odtwarzają genetyczny schemat narodzin polskiego kapitalizmu z pozycji peryferyjności i gorszości.
3. Konsekwencją postzależnościowego bagażu młodych kapitalistów jest ich uległość wobec zdegradowanej normy Zachodu oraz odtwarzanie schematu dominacji, w którym zajmują miejsce dominującego, świadomie produkując nowych zdominowanych. Schemat relacji kapitalistycznych powiela zasady społeczności funkcjonującej w relacjach przemocowych, które opisałam w poprzednim rozdziale.
4. Kapitalizm z *Niskich Łąk* ujawnia również, że w nowym układzie sił kobiety, z jednej strony, biorą udział w globalnym schemacie dominacji, z drugiej zaś – zajmują pozycję zdominowanych. W społeczności o długich tradycjach kontestacyjnych i wolnościowych pozbawienie kobiety pełnej sprawczości może oznaczać podskórne trwanie pragnienia homospołecznego, organizującego praktyki społeczne w warunkach postzależnościowych.

4.

Rewolucji nie było. *Morza południowe*

W 1979 roku Manuel Vázquez Montalbán – powieściopisarz, poeta, eseista i dziennikarz o marksistowskich przekonaniach i z więzienną przeszłością – publikuje trzecią z kolei, po *Tatuaje* (1974) i *La soledad del manager* (1977)²⁰, powieść z detektywistycznego cyklu o Pepe Carvalho pt. *Los mares del sur* (*Morza południowe*), ukoronowaną kontrowersyjną nagrodą Planeta²¹. Zabiegając o tę najbardziej intratną hiszpańską nagrodę literacką, autor powieści naraził się na niezbyt przychylne komentarze ze strony krytyków, zarzucających mu schlebienie masowej publiczności, której potrzeby miał sposobność testować na co dzień za pomocą dziennikarskiego instrumentarium (Martín Gaite 2010b: 317)²². W tle tych zarzutów, przybierających niekiedy formę uszczypliwych komentarzy (Trenas 1979: 33), wyczytać można oskarżenie o zaprzecanie lewicowych ideałów dla uzyskania korzyści, jakie podsuwał mu rynek wydawniczy rządzony prawami kapitalizmu.

W istocie trudno nie dostrzec sprzeczności w fakcie, iż Vázquez Montalbán, pomimo swojego wyrazistego, antykapitalistycznego (i, dodajmy, antyamerykańskiego) nastawienia, wybiera gatunek czarnego kryminału, za którego ojca uchodzi Amerykanin Dashiell Hammett, sytuując się równocześnie w kręgu nastawionej na sukces wydawniczy literatury masowej. Z perspektywy

²⁰ Po raz pierwszy Pepe Carvalho pojawił się w roli ochroniarza w *Yo maté a Kennedy* (1972). O jego specyficznej postawie intelektualnej wobec rzeczywistości w kontekście teorii Zygmunta Baumana i Michela Foucaulta piszę w artykule *En torno a la figura del intelectual en la narrativa española de fin de siglo: Los mares del sur de Manuel Vázquez Montalbán y La conquista del aire de Belén Gopegui* (Kłosińska-Nachin 2020: 1–20).

²¹ Kontrowersje wokół nagrody były związane z bliskimi relacjami finalistów konkursu z jej fundatorem, wpływowym wydawcą José Manuelem Lara. Niemało emocji wzbudzała również wysokość honorarium przypadająca zwycięzcy. W 1979 roku było to 8 mln peset.

²² Recenzja Carmen Marín Gaite ukazała się w „Diario 16” w grudniu 1979 roku.

historycznoliterackiej trzeba zauważyć, że powieść kryminalna nie miała zbyt dużych tradycji w literaturze hiszpańskiej (Resina 1997: 43–65) i niewątpliwą zasługą Vázqueza Montalbána jest pozostawienie hiszpańskiego rysu na tym gatunku (Claudín 1985: 157–166; Balibrea 2002: 111–118). Niektórzy badacze wskazują wręcz, że w cyklu o Pepe Carvalho bierze swój początek nowy typ powieści kryminalnej, zaznaczający swą obecność szczególnie w południowej części Europy i w Ameryce Łacińskiej (Sánchez Zapatero, Martín Escribà 2013: 46–62). Warto również dodać, że powieść kryminalna czy też powieść z wątkiem kryminalnym stanowi w latach 70. i 80. alternatywę dla awangardowych i metafikcyjnych tendencji, dominujących w powieści hiszpańskiej określanej mianem „egoistycznej” („egoísta”, Mainer 2004: 44) lub „pogrążonej w zadumie” („ensimismada”, Sobejano 1988: 9–26)²³. Niezależnie od osobistych sprzeczności, w jakie popada Vázquez Montalbán w swoim cyklu o detektywie Pepe Carvalho, pozostaje faktem, że czarny kryminał wytycza drogę zagubionemu realizmowi, oddalając się jednocześnie od nazbyt oczywistych schematów hiszpańskiego socrealizmu lat 50. (Colmeiro 1988: 12–23; Resina 1997: 53–54; Mainer 2004: 45).

Według Vázqueza Montalbána czarny kryminał stanowi estetyczną formułę skrojoną na miarę problemów współczesnego kapitalizmu, podczas gdy tradycyjna powieść kryminalna cechuje się bardziej zachowawczym stosunkiem do rzeczywistości społecznej (Colmeiro 1988: 12–23; Rico 1997: 21–24; Güemes 1999)²⁴.

²³ José-Carlos Mainer stwierdza, że historyk, który dwieście lat po transformacji sięgnąłby po literaturę tamtego okresu, aby zbliżyć się do realiów ostatnich dekad XX wieku, odniósłby wrażenie, że w Hiszpanii nie istniał wówczas proletariatus, chłopci ani niższa klasa średnia. Obszerny korpus przeanalizowanych przez Mainera tekstów sprawia bowiem wrażenie, że Hiszpania była w owym czasie krajem zamieszkanym wyłącznie przez pasywnych i zdeorientowanych Hamletów, oddających się analizie swoich niestabilnych emocji (Mainer 2000: 247).

²⁴ W wielu wywiadach Vázquez Montalbán dystansuje się od gatunku czarnego kryminału, podkreślając, że jego powieść czerpie z wielu genologicznych źródeł (zob. np. Vázquez Montalbán 1987:

Z postzależnościowej perspektywy będzie mnie interesować sposób, w jaki Vázquez Montalbán ujmuje w swej powieści trudną genealogię hiszpańskiego potransformacyjnego kapitalizmu. W *Morzach południowych* problem ten zostaje rozwinięty w kontekście zjawiska migracji wewnętrznych, jakże istotnego z punktu widzenia tożsamości mieszczaństwa. Wątek migracyjny stanowi dodatkową płaszczyznę porównania z analizowanymi powyżej tekstami polskimi.

Moja analiza *Mórz południowych* w dużej mierze krzyżuje się z rozpoznaniem krytyków dotyczącymi wątku *desencanto* (rozczarowania hiszpańską *Transición*), kładącymi nacisk na przebijające z powieściowego świata niezadowolenie z dokonujących się reform (Resina 1997; Reyes 2012: 17–32)²⁵. W istocie Vázquez Montalbán dystansuje się nie tylko wobec niewystarczających w jego ocenie zmian transformacyjnych, lecz bardzo ostro krytykuje hiszpańską lewicę, która zrezygnowała z ideałów II Republiki. Poszukując wyznaczników hiszpańskiego dyskursu postzależnościowego, w moim komentarzu *Mórz południowych* zamierzam skoncentrować się na społecznych zachowaniach orientalizujących, odziedziczonych po frankizmie oraz na trwaniu mechanizmów zdominowania, sięgających swą genezę poza dyktaturę. Na tych właśnie społecznych zjawiskach opiera się bowiem opisany przez hiszpańskiego autora swoisty proces przepoczwarzania się hiszpańskiego kapitalizmu. Celem moich dociekań chciałabym

26–27). Problem gatunku cyklu o Pepe Carvalho stanowi jedną z głównych linii badawczych dotyczących Vázqueza Montalbána. Mając na uwadze specyfikę moich rozważań, nie będę zajmowała stanowiska w tej dyskusji. W niniejszym podrozdziale interesować mnie będą związki powieściowej formuły Vázqueza Montalbána z kapitalizmem.

²⁵ Klasycznym przykładem sposobu, w jaki wyraża się *desencanto* w powieściach Vázqueza Montalbána, jest *Morderstwo w Komitecie Centralnym* (1981), gdzie Pepe Carvalho przydzielono do współpracy najlepszemu zdaniem władz funkcjonariusza, komisarza Fonsekę. Detektyw – były komunista – pamięta przesłuchania prowadzone za czasów dyktatury przez Fonsekę, który nie stronił od torturowania politycznych więźniów.

uczynić nie tylko krytyczny stosunek Vázqueza Montalbána do zespołu cech, które określam mianem trudnych genealogii kapitalizmu, lecz także postzależnościowe naleciałości determinujące jego „rozczarowane” spojrzenie na rzeczywistość po 1975 roku.

Akcja *Mórz południowych* rozgrywa się w Barcelonie w 1979 roku. Pepe Carvalho dostaje zlecenie dotyczące zabójstwa Stuarta Pedrella, bogatego katalońskiego przedsiębiorcy związanego z branżą budowlaną, którego ciało znaleziono rok po jego zniknięciu. Stuart Pedrell, biznesmen przejawiający lewicowe niepokoje i marzący o podróży na wyspy Polinezji, został zasztyletowany w dzielnicy San Magín, którą wyobraźnia Vázqueza Montalbána (San Magín nie istnieje w rzeczywistej Barcelonie) usytuowała w południowej części katalońskiej stolicy. Zabójcą okazuje się brat kochanki Pedrella, który atakując przedsiębiorcę, pragnie pomścić krzywdę swojej siostry. Zarówno nożownik, jak i jego siostra pochodzą z San Magín. W tle losów bohatera czytelnik znajduje fascynację południowymi morzami, podpartą licznymi odniesieniami do Paula Gauguin i do literackiej legendy szczęśliwego Południa jako krainy dziewiczej i nieskażonej cywilizacją. W *Morzach południowych* mamy więc do czynienia z ulokowaniem mitu prymitywnego Południa – skądinąd obarczonego niemałym postkolonialnym potencjałem – w rzeczywistości społecznej postfrankistowskiej Hiszpanii. Myślę, że w tej swoistej relokacji mitu tkwi, w pierwszej kolejności, postzależnościowe rozpoznanie Vázqueza Montalbána.

„Wyjeżdżam, aby mieć spokój, aby pozbyć się wpływu cywilizacji. Pragnę tworzyć sztukę prostą, bardzo prostą. Dlatego potrzebuję zanurzyć się w dziewiczej naturze, widzieć tylko dzikich ludzi, żyć ich życiem”²⁶ – te słowa Paula Gauguin mogłyby przyświecać pragnieniu ucieczki Stuarta Pedrella. Mit Południa

²⁶ „Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l’influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l’art simple, très simple. Pour cela, j’ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie...” (Jaeglé 2019). Według Ingo W. Walthera, „miłość Gauguina do tropików była ucieczką od cywilizacji” (1988: 15).

nie zostaje szczególnie pogłębiony w powieści Vázqueza Montalbána, z której dowiadujemy się, że Stuart Pedrell pragnął „być jak Gauguin” oraz że „dusił go dobrobyt” (MP: 19)²⁷. Do robotniczej dzielnicy San Magín zawiodły go lewicujące zainteresowania, przejawiające się na przykład w finansowaniu marksistowskich wydawnictw czy studiowaniu socjologii. Położona na południowych peryferiach miasta dzielnica San Magín ma więc być jednocześnie odpowiedzią na żywione przez bohatera pragnienie Południa i jego ideologiczne niepokoje. Południowy charakter tej części Barcelony zostaje wzmocniony przez fakt, że – niczym Wrocław z *Niskich Łąk* – jest ona miejscem „zatrzymanej wędrówki ludów”, tyle że prowadzącej nie ze wschodu na zachód, jak u Siemiona, lecz z południa na północ.

Jest więc San Magín dzielnicą przybyszów z południowej Hiszpanii: „San Magín w olbrzymiej większości zamieszkiwali robotnicy imigranci” (MP: 96). O andaluzyjskiej proveniencji większości z nich świadczy odniesienie do charakterystycznego akcentu („Zanik głoski »d« między samogłoskami”, MP: 96). Oto jeden z opisów dzielnicy widzianej oczyma detektywa:

Dzielnica San Magín rosła w głębi wąskiej uliczki – przesmyku między urwiskiem wieżowców, łączących w sobie funkcjonalizm dla biedoty z lat pięćdziesiątych z seryjnymi mrówkowcami sprzed kilku lat [...]. Ostre betonowe krawędzie kłuły go [Pepe Carvalho – przyp. A.K.-N.] w oczy. Nie ucłowieczały ich nawet kobiety ubrane w długie, podbite nylonem fartuchy ani głuchy odgłos życia dochodzący z każdej szpary, odgłos, który czuć było smażeniną i wilgocią szaf [...]. Każda fasada była trędowatą twarzą pełną kwadratowych, gasnących oczu bez źrenic (MP: 99).

²⁷ O obecności mitu szczęśliwego Południa w symbolicznym imaginariusium Hiszpanii lat 80. wiele mówi popularna piosenka, wykonywana przez Joaquína Sabinę, zatytułowana *Pongamos que hablo de Madrid* (Zażółżmy, że mówię o Madrycie). Tekst, napisany przez Sabinę, opowiada o zagubieniu migranta w wielkiej metropolii, ogarniętej euforią destrukcyjnej wolności oraz o pragnieniu powrotu na południe. Tłem dla tej balladowej opowieści jest madrycka *movida*.

Vázquez Montalbán odmalowuje przestrzeń starannie odgradzoną od reszty miasta i wrogą wobec przybyszów z zewnątrz. San Magín jest dzielnicą przeludnioną i odpodmiotowioną: o jej funkcjach witalnych świadczą odgłosy i zapachy, wydobywające się ze „szpar”, konotujących prowizoryczny charakter zabudowań. Zamieszkująca ją społeczność – odstręczająca, naznaczona stygmatem biedy – sprowadzona zostaje do najbardziej prymitywnych potrzeb. Członkowie tej społeczności są świadomi swojego oddalenia od centrum: „Było to pytanie do człowieka światowego, przybysza spoza miasta” (MP: 108) – tak narrator komentuje sposób, w jaki Evaristo, mieszkaniec San Magín, zwraca się do Pepe Carvalho. Nader interesująca w tym kontekście okazuje się rozmowa, jaką przeprowadza detektyw z majstrem nadzorującym budowę bloków w San Magín:

To wielkie dzieło. Można je krytykować na różne sposoby, ale ci ludzie wcześniej żyli w rudach albo w mieszkaniach zastępczych, a teraz mają własny dach nad głową. A usterki w mieszkaniach są stąd, że nie wiedzą, jak ich używać. Myślą, że to takie same rudery, w jakich żyli przedtem. Windy spadają, bo oni w nich skaczą. Nie ma jednego całego kawałka. Wszystko połatane. Z czasem się cywilizują, ale dużo ich to kosztuje, mają inny sposób bycia, sam pan rozumie (MP: 113).

Wypowiadający te słowa rozmówca detektywa chwilę wcześniej przyznał, że „te domy są chyba z papieru” (MP: 113). Pomimo swojej wiedzy dotyczącej niedoskonałości technologii budowy, w powyższym cytacie przypisuje on nietrwałość bloków robotniczych niestosownemu zachowaniu ich mieszkańców, które z kolei jest konsekwencją ich powszechnie znanej i łatwo rozpoznawalnej inności („sam pan rozumie”). Wyrażenie „z czasem się cywilizują” (w wersji oryginalnej: „esta gente se va civilizando”; LMS: 135) nie pozostawia złudzeń: dla głównego majstra San Magín przybysze z południa są obywatelami gorszej kategorii. W dalszej części dialogu przypisywana im kondycja wewnętrznych innych staje się jeszcze bardziej wyrazista, kiedy pojawia się wątek czarnoskórych i latynoskich nieokrzesanych imigrantów, uciekających ze

swoich krajów w poszukiwaniu lepszego bytu: „A tak bez powodu chyba nie uciekają. Nikogo nie ścigają tak po prostu. Coś musieli przeskrobać” (MP: 114).

Mieszkańcy San Magín mają wiele wspólnego ze Stasiem Bombiakiem z opowiadania Nowakowskiego. Podobnie jak bohater *Homo Polonicusa*, przenieśli się do dużego miasta w poszukiwaniu awansu społecznego, choć w przeciwieństwie do polskiego bohatera nie zdołali przebić się do centrum. Na nich wszystkich ciąży brzemień gorszości, biorące swój początek w trudnej historii obydwu społeczeństw. Niechęt do Stasia Bombiaka – nasycająca narrację i wylewająca się spoza świata fikcji – wynika z nieprzepracowania przez polskie imaginarium okrutnej rewolucji, z której wywodzi się bohater. Niechęt do mieszkańców San Magín, o odmiennej genezie, znajduje swoją paralelę w komentarzach recenzentów. I tak oto w jednej z recenzji, która ukazała się w dzienniku „ABC”, przeczytać można, że Pepe Carvalho jest łącznikiem między dwiema grupami społecznymi Barcelony: zamożną burżuazją i klasą niższą, na którą składają się „ prostytutki, narkomani i pospolici przestępcy” (Cerezales 1979: 26)²⁸. Pomimo że recenzent wychwytuje społeczny kontekst *Mórz południowych*, ogranicza się do sprowadzenia jednej ze stron powieściowego konfliktu do grupy pozbawionej spójności i jakiegokolwiek moralnej legitymizacji²⁹. Mieszkańcy San Magín – robotnicy z południa, drobni handlarze, właściciele skromnych barów i zakładów usługowych – pozostają dla niego niezauważalni.

²⁸ „Pepe Carvalho es el enlace, en el planteamiento narrativo, entre dos capas de la sociedad barcelonesa, la alta burguesía por un lado y, por el otro, la clase inferior de prostitutas, drogadictos y delincentes comunes [...]”.

²⁹ Recenzent z dziennika „La Vanguardia” w podobny sposób konceptualizuje społeczny konflikt z powieści Vázquez Montalbána, dopatrując się w nim zderzenia między zdemoralizowaną burżuazją i światem przestępczym z marginesu społecznego („una oposición de contrarios: el hampa menor de los suburbios barceloneses y una burguesía que linda la decadencia moral”; Marco 1979: 43).

Niewidzialność przybyszów z prowincji ma swoje korzenie we współczesnej historii Hiszpanii. Tekst Vázqueza Montalbána na różne sposoby wydobywa południową proveniencję mieszkańców peryferii Barcelony, co przypomina skądinąd konsekwencję, z jaką Nowakowski i jego recenzenci wypominają Bombiakowi jego chłopskie pochodzenie. We *Wstępie* nawiązywałam do wątku rasowego, obecnego w hiszpańskiej publicystyce poprzedzającej wybuch wojny domowej. Dla przykładu przypomnę choćby komentowany już artykuł z 1932 roku pt. *El regreso de la barbarie*, którego autor, Onésimo Redondo, przekonuje, że Hiszpania jako strefa tarcia pomiędzy aryjskim pierwiastkiem cywilizacyjnym i afrykańskim barbarzyństwem nie uwolniła się w pełni od zagrożenia pochodzącego z południa m.in. dlatego, że w żyłach mieszkańców Andaluzji – zarzewia społecznych konfliktów w latach 20. i 30. – według autora z Valladolid wciąż płynie krew afrykańskich Maurów (Redondo 1932: 59).

Myślę, że ukazując status gorszości mieszkańców San Magín, ujawniającej się w społecznej interakcji, powieść Vázqueza Montalbána obnaża głębokie umocowanie w warunkach postzależnościowych nierozwiązanego społecznego konfliktu, wzmocnionego przez niemal cztery dekady frankistowskiej dyktatury. Kiedy autor *Mórz południowych* nakłada na mit szczęśliwego Południa siatkę społecznych relacji władzy, zakotwiczonych we współczesnej historii Hiszpanii, w istocie ujawnia genezę przemocowej tożsamości części społeczeństwa naznaczonej stygmatem gorszości. W analizowanej powieści znajdujemy więc brakujące ogniwo w *Homo Polonicusie* Nowakowskiego, gdzie przemoc Stasia Bombiaka zostaje zasugerowana jako atawistyczna skłonność, pozbawiona społecznych i historycznych uwarunkowań. Polski pisarz, jak pamiętamy, najchętniej widziałby swojego bohatera poza centrum, w przestrzeni szczęśliwości, oddalonej od cywilizacyjnej dekadencji, czyli dokładnie w takiej, jaką dekonstruuje Vázquez Montalbán za pomocą postkolonialnych narzędzi.

Z perspektywy porównawczej interesująco rysuje się jeszcze jedna właściwość, wspólna dla Bombiaka i mieszkańców południowej dzielnicy Barcelony: są oni nosicielami mocno obecnej, choć źle nazwanej, rozproszonej winy. Swojemu bohaterowi

Nowakowski przypisuje skumulowany gniew jako potencjalne źródło historycznej przemocy. Mieszkańcy San Magín oskarżani są o skakanie w windach i niszczenie dobytku; majster jest przekonany, że na pewno „coś przeszkrobali” oraz zarzuca im lenistwo (MP: 114), cechę figurującą – jak wynika z mojej analizy *Niskich Łąk* – w kanonie orientalizujących strategii. Mamy więc do czynienia z obsesją winy, przypisywanej wewnętrznemu *innemu*, będącej efektem, jak sądzę, porządkowania nieprzepracowanej historii, która konsekwentnie nie artykułuje – tak w przypadku polskiego, jak i hiszpańskiego tekstu – trudnej drogi do emancypacji polskiego i hiszpańskiego mieszczaństwa. W pewnym sensie bowiem emancypacja ta jest niepełna lub wcale się nie dokonała.

Jak pamiętamy, Stasiu Bombiak przedarł się wprawdzie do centrum, ale rewolucja, która go tam wprowadziła, pozostała nieobecna w społecznym myśleniu, zaś samo centrum przyjęło wobec niego strategię konsekwentnie dyskredytującą i zawstydzającą. U hiszpańskiego autora plebejusze z gorszej części metropolii wegetują na peryferiach, centrum zaś zajmują wpływowi kapitaliści, którzy swój majątek zawdzięczają frankistowskiemu reżimowi. Znamienna w tym kontekście jest geneza południowej dzielnicy Barcelony: została ona wybudowana w ramach spekulacyjnej aktywności towarzystwa Budownictwo Iberyjskie (w którego skład wchodzi m.in. sam Stuart Pedrell), które – dzięki znakomitym relacjom z władzami miasta i sprzyjającej koniunkturze gospodarczej w kraju – skorzystało z preferencyjnych warunków zakupu i przekształcania gruntów pod koniec lat 50. (MP: 95–96). Rozpędzający się kapitalizm nie musiał przy tym zabiegać o względy klienteli napływającej masowo z prowincji: kanalizacja została ukończona pięć lat po powstaniu dzielnicy, a jej mieszkańcy pozbawieni byli usług ubezpieczeniowych i ambulatorium (MP: 96). Ślady uwikłania kapitału w mechanizmy centralnej władzy nie zniknęły wraz ze śmiercią dyktatora. Przybysza wchodzącego do San Magín wita ostentacyjny napis: „Nowe miasto na nowe życie. Miasto satelickie San Magín zostało otwarte przez Jego Ekscelencję Szefa Państwa 24 czerwca 1966 roku” (MP: 99). A oto komentarz, jakim narrator opatruje jego obecność: „Napis

figurował na kamiennej tablicy, umieszczonej na obelisku paraliżującym ujście spomiędzy osiedla dwunastu identycznych bloków, ustawionych obok siebie jakby cudowną mocą potężnego dźwigu” (MP: 99). W oryginale zamiast formy słowa „paraliżować” mamy czasownik „entorpecer” (LMS: 117), o mniej dosadnym znaczeniu niż to sugerowane przez wybór tłumaczki. Hiszpański czasownik znaczy tyle, co „utrudniać” lub „opóźniać”, co w komentowanym kontekście wskazuje na obecność mechanizmów wyhamowywania emancypacyjnych zapędów części społeczeństwa, choćby za pomocą wspominanych powyżej orientalizujących zabiegów. Mechanizmy te zostały wypracowane przez miniony reżim i nie przestały obowiązywać w warunkach postzależnościowych.

W *Morzach południowych* związki kapitalizmu z autorytarną władzą sięgają znacznie głębiej niż okres boomu budowlanego lat 60. Fortuna Stuarta Pedrella bierze swój początek w czasach autarkii, kiedy młody przedsiębiorca tworzy zapotrzebowanie na pewien surowiec, a następnie zaspokaja jego brak w hiszpańskiej gospodarce, uciekając się do kontaktów ze światem politycznym: „Stuart Pedrell zmobilizował wpływowych znajomych, dotarł nawet do ministrów, drzwi najważniejszego ministra – handlu – stały przed nim otworem. Ministrowi handlu sprawa wydała się bardzo patriotyczna, bo tak mu ją przedstawił Stuart Pedrell” (MP: 36). Surowcem, o którym mowa, jest kazeina, którą Pedrell sprowadził za przyzwoleniem rządu z Ameryki Południowej na preferencyjnych warunkach. Całe przedsięwzięcie przyniosło mu krociowe zyski. W prowadzeniu interesów korzystał ze wsparcia burmistrza, banków, sekt religijnych i wysoko postawionych krewnych (MP: 36). Jak widać, Vázquez Montalbán uczynił trudną genealogię hiszpańskiego kapitalizmu jednym z tematów swojej powieści, która zdaniem niektórych jej komentatorów stała się tym samym jedynie pretekstem do wyrażenia konkretnej ideologii (Conte 1979). Narracja *Mórz południowych* nie poprzestaje jednak na wskazaniu zewnętrznych (politycznych) okoliczności determinujących finansowe sukcesy katalońskiej finansjery. W powieści Vázqueza Montalbána znajdziemy również próbę szerszej diagnozy społecznej, dotyczącej trwania w hiszpańskim społeczeństwie określonej struktury tożsamościowej.

Dochodzenie prowadzi Pepe Carvalho do domu zmarłego przedsiębiorcy. Opis posiadłości skonstruowany został konsekwentnie z użyciem strategii, którą można określić mianem retoryki ciągłości. I tak oto przed domem rozciąga się „niemal stuletni” trawnik, tworzący „stary kobierzec” (MP: 38), do pokoju Pedrella wiodą ogromne drzwi, zainstalowane przez wuja, który „miał kopalnię miedzi w Indonezji” (MP: 39), w bibliotece pełnej starych książek stoi biurko przypominające „izabeliński tron” oraz wiszą obrazy z XVIII i XIX wieku (MP: 39–40). Pepe Carvalho obchodzi dom w rytm „dziewiętnastowiecznego tańca”, nucąc w myślach *Walca cesarskiego* (MP: 39), skomponowanego – przypomnijmy – na cześć cesarza Franciszka Józefa. W ogrodzie pracuje „ogrodnik starannie przebrany za katalońskiego chłopca”, zaś za przewodnika służy detektywowi osobliwy kamerdyner: „majordomus z równiusieńkimi bokobrodami, w wytwornej prążkowanej kamizelce” (MP: 39), który w takich oto słowach opowiada historię swego przywiązania do domu Pedrellów: „Mieszkałem już w tym domu, kiedy nastali tu państwo Pedrell. Moi rodzice służyli u panien Stuart przez czterdzieści lat. Urodziłem się w tym domu i byłem niemal jak przybrany syn panien Stuart” (MP: 40). Majordomus Stuartów odebrał staranne wykształcenie („Jestem profesorem handlu, a wieczorowo studiuję filozofię i literaturę. Średniowieczną”, MP: 40), które w rzeczywistości odmalowanej przez Vázqueza Montalbána nie otwiera jednak drogi do emancypacji, podobnie zresztą jak udział w demokratycznych mechanizmach wyłaniania władzy. W wyborach powszechnych z 1979 roku, stanowiących tło dla akcji powieści, majordomus oddał głos na centrolewicową *Esquerra Republicana de Catalunya* (Republikańską Lewicę Katalonii). Wszystkie te okoliczności nie mają wpływu na tradycyjnie poddańcze przywiązanie majordomusa do rodziny Pedrellów, dumnego z faktu, iż traktowany był „niemal” jak członek rodziny, w której służył. Jak widać, deskrypcja posiadłości Pedrellów ujawnia długie trwanie feudalnej struktury społecznej, niepodtrzymywanej już wprawdzie przez autorytarny system polityczny – choć zapewne frankizm pozostaje nie bez wpływu na utrwalenie archaicznych relacji

władzy – lecz otwarcie pielęgnowanej w mentalności dominujących i zdominowanych. Bogate hiszpańskie mieszczaństwo ma ciągoty wyraźnie arystokratyczne, co w polskim kontekście przychodzi na myśl postać Wokulskiego i jego zgubną słabość do ziemianstwa. Myślę, że wskazując na mechanizmy długiego trwania poddaństwa w tożsamości swoich bohaterów, Vázquez Montalbán zbliża się w istocie do diagnoz Andrzeja Lederę i Jana Sowy, dotyczących polskiej postzależności, sięgającej swą genezę znacznie głębiej niż doświadczenia dwudziestowiecznej autorytarnej władzy. Postzależność to nie tylko postfrankizm czy postsowieckość. To trudne wychodzenie z mechanizmów feudalnych, reprodukowanych przez nowoczesny system kapitalistyczny. Rodząca się demokracja stanowi wątlą strukturę nałożoną na tkankę społeczną, skrywającą tłące się od wieków podskórne konflikty.

Mówiąc o kapitalizmie w *Morzach południowych*, należy wspomnieć o jeszcze jednym społecznym podmiocie, partycypującym w jego tworzeniu. Jest nim ekscentryczny arystokrata markiz de Munt, który zainwestował swój kapitał w budowę dzielnicy San Magín. Wielki hedonista, skonfliktowany ze swoją klasą społeczną ze względu na oryginalny tryb życia, doskonale ustosunkowany – miał bliskie relacje z Miguelem Primo de Rivera, hiszpańskim przedwojennym dyktatorem – pławi się w beczynności i bogactwie, którego rozmach przewyższa ostentacyjność opisywanej powyżej posiadłości Stuarta Pedrella. Bez wątpienia obecność tej postaci w rzeczywistości *Mórz południowych* ma za zadanie pogłębić wrażenie archaicznej struktury hiszpańskiego społeczeństwa i nie jest pozbawiona akcentów parodystycznych. Zaskakujący jest jednak fakt, że właśnie markiz de Munt staje się nośnikiem historyczno-społecznej diagnozy: „Niech pan pije wino, panie Carvalho, zanim się skończy. Zanim świat się skończy. Przypomina pan sobie powiedzenie Stendhala: nie wie, co znaczy żyć ten, kto nie żył przed rewolucją” (MP: 59). Sądzę, że istotą tego rozpoznania jest w takim samym stopniu wyartykułowanie lęku markiza de Munt przed rozpadem jego świata („Boję się, że epoka, w której potrzeba przeważa nad wyobraźnią, pozbawi mnie tego domu, tego służącego, tego chablis, tego *morteruelo*”,

MP: 61)³⁰, co stwierdzenie, że w Hiszpanii u progu lat 80. XX wieku nie było jak dotąd rewolucji, pozbawiającej wpływu na rzeczywistość grupy ludzi, których społeczna pozycja i majątek przypisane były do nich od urodzenia.

Pomimo lęków markiza de Munt, w *Morzach południowych* nic nie zapowiada rewolucji, która miałaby wprowadzić zmiany w tkance społecznej. Na terenie San Magín działa wprawdzie partia komunistyczna, ale mieszkańcy dzielnicy bez entuzjazmu odnoszą się do nadchodzących wyborów:

Głos rozchodził się z głośników na furgonetce, krążącej powoli po okolicy. Ludzie słuchali bez większego zapału, wiedząc, że powinni zagłosować na komunistów albo socjalistów przez biourbanistyczną logikę, ale nie pałali entuzjazmem. Tylko dzieci podchodziły, prosząc o ulotki, i wracały do swoich zabaw, rozczarowane, mówiąc: ci od ucede mają ładniejsze (MP: 103).

Zrezygnowanie mieszkańców południowej części Barcelony w obliczu nadchodzących wyborów przypomina obojętność polskich subalternów, nazbyt długo nieobecnych w obrębie społecznego imaginariusza, aby utożsamiać się z państwem, które właśnie weszło na drogę demokracji. W komentowanym fragmencie ulotki wyborcze mają jedynie wartość ludyczną, uzależnioną od szaty graficznej, nie od zawartości merytorycznej i tylko dzieci przejawiają zainteresowanie toczącą się kampanią.

Pamiętając, że ogólną ramę dla narracji Vázquez Montalbána stanowi transformujące się społeczeństwo, jeszcze jeden aspekt zwraca uwagę w kontekście toczącej się kampanii wyborczej i potencjalnych zmian, które umożliwiłyby emancypację zorientalizowanej części społeczeństwa. W swych wędrówkach

³⁰ Białe wytrawne wino chablis z Francji i pasztet *morteruelo*, wyrabiany w miejscowości Cuenca w Kastylii, są przysmakami markiza, którymi raczy on odwiedzającego go Pepe Carvalho, określając go mianem „plebejusza, który świetnie radzi sobie z chablis” (MP: 59).

po Barcelonie Pepe Carvalho przygląda się plakatom UCD: „Na oplakatowanych ogrodzeniach zamożna elegancja rządowej propagandy: Centrum się wywiąże” (MP: 99). Chodzi o Unię Centrum Demokratycznego³¹, koalicję kilkunastu ugrupowań, z których część wywodziła się z szeregów *Movimiento* (Falangi) i na której czele stanął Adolfo Suárez, pełniący w czasach frankizmu szereg publicznych funkcji. To właśnie jego wizerunek – silnego, energicznego mężczyzny o zdecydowanym spojrzeniu – wykorzystała partia rządząca w kampanii wyborczej z 1977 i 1979 roku (fot. 6). Przywoływany w powieści slogan UCD „Centrum się wywiąże” – w wersji oryginalnej „El Centro cumple”, czyli „Centrum spełnia” (w domyśle: obietnice, LMS: 116)³² – nabiera szczególnego wydźwięku, jeśli zaaplikować lekturę postkolonialną/postzależnościową. Hasło wyborcze formacji, która w 1977 roku wygrała pierwsze od 1936 demokratyczne wybory parlamentarne i która – dodajmy – miała również wygrać te z 1979 roku, zapowiada trwanie centrum jako wartości społecznej gwarantującej spokój i bezpieczeństwo. Dystansuje się tym samym od wszelkich radykalizmów i zapowiada zmiany o umiarkowanym, ewolucyjnym charakterze. Z perspektywy konfliktu społecznego zarysowanego w *Morzach południowych* „spełnianie się” centrum oznacza trzymanie w ryzach peryferii, czyli przedstawicieli „nieucywilizowanej” części społeczeństwa. Awans społeczny jest wprawdzie dostępny dla wszystkich poprzez udział w systemie kapitalistycznym, jednak jego frankistowska trudna genealogia sprawia, że – jak widać na przykładzie dzielnicy San Magín – część społeczeństwa zajmuje w tym systemie pozycję gorszości, naznaczoną historyczną traumą.

³¹ UCD – *Unión de Centro Democrático*, partia rządząca od czasów wyborów w 1977 roku, której ulotki bardzo sobie ceniły dzieci z San Magín (zob. cytaty powyżej).

³² Główny slogan wyborczy UCD brzmiał: „Dicho y hecho. UCD cumple”, co oznaczało, że partia wypełniła swoje obietnice z poprzednich wyborów. Chodziło głównie o uchwalenie konstytucji z 1978 roku. Zob. artykuł bez autora, komentujący toczącą się kampanię wyborczą, który ukazał się w dzienniku „El País” 9 lutego 1979 roku (B.A. 1979).



Fot. 6. Plakat z kampanii wyborczej z 1979 roku, do którego nawiązuje powieść Vázquez Montalbána. Z perspektywy postzależnościowej „spełnianie się” centrum („el centro cumple”) oznacza trzymanie w ryzach peryferii (https://www.elconfidencial.com/multimedia/album/elecciones-generales/2015-12-03/de-1977-a-2015-los-carteles-electorales-de-la-democracia_1112217#13, dostęp: 3.10.2021)

Kapitaliści nie muszą się więc rozliczać ze swoich związków z dyktaturą, którym zawdzięczają swoje fortuny. Sprawnie włączają się w retorykę wolności i demokracji oraz przedstawiają swą gospodarczą aktywność jako podstawę społecznego dobrobytu, tłumiąc tym samym echa trudnych genealogii. Warto przyrzeć się z bliska przemówieniu współnika Stuarta Pedrella i markiza de Munt, niejakiego Planasa, który właśnie wygrał wybory na wiceprezesa największego hiszpańskiego zrzeszenia przedsiębiorców³³:

Nie tylko nie będę przepraszał, że się urodziłem, ale przyczynię się też do tego, żebyśmy wszyscy odzyskali morale, którego chce się nas pozbawić. Wielu jest w tym kraju samobójców, którzy nic z tego wszystkiego nie rozumieją. Nie wiedzą, że pogrążając przedsiębiorcę, pogrąża się cały kraj i klasę robotniczą. Wolne społeczeństwo to społeczeństwo,

³³ Chodzi o istniejącą od 1977 roku CEOE (*Confederación Española de Organizaciones Empresariales*) – Hiszpańską Konfederację Organizacji Przedsiębiorców.

gdzie ekonomia rynku i wolna inicjatywa dyktują swoje prawa. To nasze prawo, bo wierzymy w wolne społeczeństwo [...]. Sądzę, że byliśmy, jesteśmy i będziemy przedsiębiorcami w każdym systemie politycznym i że naszą rolą jest zapewnienie ogólnego dobrobytu, który służyłby wszystkim, gwarantował pokój i wolność (MP: 130–131).

W wypowiedzi Planasa pobrzmiewają echa przeszłości, świadczące o tym, że na początku *Transición* społeczeństwo miało w pamięci uwikłanie kapitalizmu w mechanizmy frankistowskiej władzy. Przedsiębiorca radzi sobie z tą pamięcią za pomocą retorycznego nadużycia. Jak widać, jego przemówienie naszpikowane jest odniesieniami do wolności, legitymizowanymi logiką *wolnego* rynku, przy czym użycie słowa *wolność* wykracza daleko poza logikę ekonomii³⁴. Kiedy Planas mówi o gwarantowaniu „pokoju i wolności” dzięki dobrobytowi wypracowanemu przez przedsiębiorców, zawłaszcza znaczenie słowa „wolność” w sensie absolutnym, rozszerzając je na inne niepodważalne wartości, naturalnie mocno obecne w przestrzeni publicznej w okresie hiszpańskiej transformacji. Tym sposobem budowniczy podbarcelońskiego getta, w którym zamknęli gorszą część społeczeństwa, stali się społecznymi „opiekunami”, jak o nich mówiła prasa z lat 70., do której nie bez rozgoryczenia nawiązuje Vázquez Montalbán (MP: 63). Mając w pamięci społeczne trwanie orientalizujących praktyk, trudno nie dostrzec postkolonialnego/postzależnościowego wydzźwięku słowa „opiekun”.

³⁴ Na to nadużycie towarzyszące słowu „wolność” w warunkach zaawansowanego kapitalizmu zwraca uwagę w jednym ze swych wywiadów dziennikarka i powieściopisarka Rosa Montero: „Jestem przekonana, że doszliśmy do pewnego rodzaju niewolnictwa i to w świecie, który mówi tylko o wolności, wolności, która – nawiąsem mówiąc – jest jedynie wolnością handlową, dającą swobodę wyboru między produktami” (Gándara 1988); „Estoy convencida de que hemos llegado a una especie nueva de esclavitud precisamente en un mundo que sólo habla de libertad, libertad que, dicho sea de paso, no es más que libertad comercial, libertad de elegir entre productos”.

W analizowanej powieści postzależność jest więc pewną kondycją systemu gospodarczego, której transformacyjne przeobrażenia polegają w gruncie rzeczy na poszukiwaniu nowego języka, współgrającego z retoryką demokracji. Mechanizmy działania potransformacyjnego kapitalizmu spoczywają na pielęgnowanym w okresie frankizmu systemie zdominowania. Z perspektywy współczesności istotne pozostaje to, że Vázquez Montalbán przygląda się kapitalizmowi związanemu z branżą budowniczą, której nadużycia mocno wstrząsnęły hiszpańskim życiem publicznym wraz z kryzysem gospodarczym z początku XXI wieku. Nie zmienia to faktu, że postzależność pozostaje właściwością diagnozowaną przez pryzmat marksistowskiej ideologii, z natury krytycznie nastawionej do kapitalizmu, co niewątpliwie osłabia siłę rażenia rozpoznań zawartych w *Morzach południowych*. Postzależnościowy charakter tej powieści polega jednak nie tylko na naświetleniu trudnej genealogii kapitalizmu. Sądzę, że spojrzenie na rzeczywistość, z jakim mamy do czynienia w tej powieści, zainfekowane zostało śladem nie-dawnej zależności.

W swoich wędrówkach po Barcelonie Pepe Carvalho spotyka osobliwego taksówkarza:

Rozsiadł się więc w taksówce i zaczął badać poglądy taksówkarza. Zobaczył Matkę Boską z Montserrat. [...] Kokardka w kolorach Barcy. Nieźle. Taksówkarz mówił z akcentem andaluzyjskim i po dwóch minutach rozmowy zdążył już powiedzieć, że w ostatnich wyborach głosował na komunistów z PSUC.

– A co na to Najświętsza Panienka?

– To sprawy mojej żony (MP: 55).

Vázquez Montalbán opatruje tę scenę ironicznym komentarzem, który można przypisać sceptycznemu spojrzeniu detektywa: „Czytają Marksa do późna w nocy, a wiosną ruszają na świętą górę” (MP: 55). Warto zauważyć, że Pepe Carvalho podziela pewną cechę z Anglikiem z *Niskich Łąk*, bowiem zamiarem zarówno Piotra Siemiona, jak i Vázqueza Montalbána było

stworzenie bohatera spoglądającego na rzeczywistość z pewnego dystansu. W cytowanym już wywiadzie, jakiego hiszpański autor udzielił ekspertowi od swojej twórczości, José F. Colmeiro, Vázquez Montalbán przypomina, że ojciec Pepe Carvalho, pochodzący z Galicji, przyjął nazwisko portugalskie, dając tym samym wyraz swemu niechętnemu stosunkowi do hiszpańskiej tożsamości (Colmeiro 1988)³⁵. Zarówno w przypadku Anglika, jak i Pepe Carvalho owa zewnętrżność spojrzenia wydaje się nie w pełni konsekwentna, bowiem podaje ją w wątpliwość rzeczywistość powieściowa.

Wracając do sytuacji z taksówkarzem, zauważmy wpierw, że jest on migrantem z południa, którego poznajemy – w przeciwieństwie do mieszkańców San Magín – poza peryferiami. W tym sensie jego zawód – gdyby uznać go za metaforę swobodnej mobilności – wskazywać może na uzyskanie dostępu do centrum. Jednak taksówkarz, pomimo że wydaje się wolny od brzemienia gorszości, ukazany zostaje w ironicznym świetle, jako połączenie niedających się pogodzić sprzeczności. Chodzi, rzecz jasna, o jego lewicowe przekonania i figurkę Matki Boskiej z Montserrat, zawieszoną w aucie. Twierdzę, że właśnie w owym prześmiewczym spojrzeniu na tę epizodyczną postać tkwi postzależnościowy balast, scheda po wojnie domowej i czterech dekadach dyktatury.

W tomie Juliána Maríasa *La devolución de España* (1977), zawierającym szereg refleksji na temat dokonującej się *Transición*, w kilku artykułach znajdziemy odniesienia do zjawiska, które hiszpański filozof określa mianem „totalitaryzmu społecznego” lub „ducha totalitarnego” („totalitarismo ambiente”, „espíritu totalitario”, Marías 1977: 43, 89–92)³⁶, będącego niedającą się wyeliminować za pomocą doraźnych rozwiązań pozostałością

³⁵ „[...] el padre de Carvalho estaba tan hastiado de ser español que se cambió de nombre”.

³⁶ Odniesienia do tak rozumianego totalitaryzmu czytelnik znajdzie na przykład w następujących artykułach tomu Maríasa: *Los cambios de campo* (1977: 41–43), *Tres errores* (1977: 47–50), *Totalitarismo ambiente* (1977: 89–92).

po frankizmie. Zjawisko to przejawia się w nadmiernej polityzacji życia społecznego oraz w „zmianach obozu” („cambios de campo”, 1977: 41–45), polegających na tym, że dawni zagorzali frankiści w czasie transformacji opowiadają się z takim samym entuzjazmem za lewicowym programem, z jakim niegdyś bronili prawicowej dyktatury. Zdaniem Mariása problem leży w społecznym trwaniu przekonania, że rację może mieć jedna lub druga strona konfliktu, co w gruncie rzeczy wskazuje na obowiązywanie logiki wojny domowej: „Kiedy chce się wyjść poza wojnę domową, kiedy chce się przewyciężyć sytuację określoną przez wojnę i zmierzać ku pojednaniu, nie można podtrzymywać w sposób pełny i niezmienny stanowisk wyjściowych, ponieważ to one doprowadziły do niezgody i wojny” (1977: 50)³⁷. Gdy więc detektyw za pomocą ironii wydobywa sprzeczność między komunistycznymi poglądami taksówkarza a jego sympatią do Matki Boskiej – dokładniej, sympatią jego żony do Matki Boskiej – staje się nośnikiem społecznego totalitaryzmu, będącego w przekonaniu Juliána Mariása poważną tożsamościową przeszkodą w nawiązaniu demokratycznej koegzystencji³⁸. Tym samym noszący portugalskie nazwisko Pepe Carvalho zdradza swoją hiszpańską tożsamość, obarczoną balastem najnowszej historii.

„Duch totalitarny” daje o sobie znać jeszcze w innej sytuacji codziennej, zabarwionej humorystycznym akcentem. W każdej powieści z cyklu o Pepe Carvalho znajdziemy przepis na niejedno danie, pieczołowicie przygotowywane bądź to przez samego detektywa bądź przez inną postać z powieściowego świata³⁹. Tak też

³⁷ „Cuando se quiere ir más allá de la guerra civil, cuando se quiere superar la situación definida por ella y avanzar hacia una reconciliación, no pueden mantenerse en su integridad y rigidez las posiciones iniciales, porque esas fueron las que llevaron a la discordia y a la guerra”.

³⁸ Używam słowa „koegzystencja” jako ekwiwalentu hiszpańskiego „convivencia”, jednego z częściej pojawiających się słów w komentowanych artykułach Juliána Mariása.

³⁹ W wywiadzie z 1988 roku Vázquez Montalbán opowiada o swoich czytelnikach, którzy na spotkaniach autorskich przyznają, że

się dzieje w *Morzach południowych*, na przykład w scenie przyrządzenia walenckiej *paelli* przez literaturoznawcę Fustera z pomocą swego przyjaciela, Besera⁴⁰. W trakcie przygotowań Fuster recytuje odę do *paelli*:

O wyśmienite danie
Gdzie wszystko wygląda przepięknie!
Wszystko osobno, a jednak razem.
Liberalne danie,
Gdzie każde ziarnko to ziarnko,
Jak każdy człowiek to jeden głos (MP: 87).

Jak widać, wiersz jest jednocześnie żartobliwą pochwałą porządku demokratycznego, w którym każdy obywatel zachowuje swoją autonomię i ma wpływ na otaczającą rzeczywistość. Ostatni wers stanowi przy tym oczywistą aluzję do wyborów parlamentarnych, będących tłem – jak już była o tym mowa – dla powieściowych wydarzeń. Jednak sposób, w jaki Fuster i Beser współpracują przy przygotowywaniu tego „liberalnego” dania jest zaprzeczeniem zasad wychwalanych w przytoczonej odzie. Fuster gani swego pomocnika za dodanie cebuli do ryżu:

- Cebula do paelli?! Skąd ci się to wzięło?! Cebula rozmiękcza ziarenka.
- Bzdura. U mnie zawsze dodają cebuli.
- U ciebie wszyscy robią, co mogą, żeby zwrócić na siebie uwagę. [...] Nie przynoś mi tu książek napisanych przez

dzięki przepisom pojawiającym się w serii o detektywie Carvalho nauczyli się przyrządzać np. spaghetti z owocami morza. „Literatura wreszcie do czegoś się przydaje” – stwierdza powieściopisarz (Colmeiro 1988: 12–23).

⁴⁰ Fuster pojawia się po raz pierwszy w *La soledad del manager* (1977). Pochodzi z miejscowości Morella i jest sąsiadem detektywa. Sergio Beser natomiast jest bliskim przyjacielem Fustera i dzięki swoim literaturoznawczym kompetencjom pomaga detektywowi rozwiązać zagadkę śmierci Pedrella.

ludzi, którzy nie są z Villores. Pieprzony Morellano⁴¹. Ja kieruję się tylko pamięcią ludową (MP: 86–87).

W tym niewinnym sporze przebija „duch totalitaryzmu”, który omawiam, przywołując scenę z taksówkarzem. Liberalna na pozór postawa Fustera skrywa nieprzejednaną skłonność do absolutyzacji wartości; skłonność, którą można by zbagatelizować, gdyby sprzeczka dotyczyła wyłącznie kulinariów. Jednak kłótnia błyskawicznie ześlizguje się w kierunku sporu o charakterze tożsamościowym i zaczyna niebezpiecznie dotykać kwestii autentyczności, która – jak zauważam we *Wstępie* – znajduje się w zasięgu badań postzależnościowych.

W hiszpańskich realiach spór o autentyczność przybiera specyficzną formę ze względu na tłumione w czasach dyktatury przywiązanie do tożsamości lokalnych. W warunkach postzależnościowych po skutkowało to rozkwitem nacjonalizmów i niechęcią do hiszpańskości, o czym wspominam przy okazji analizy *Ardor guerrero* Muñoz Moliny. W eseju *Todo lo que era sólido* (2013) ten sam autor zwraca uwagę na fakt, że wraz z powstaniem wspólnot autonomicznych frankistowski centralizm zastąpiony został przez równie radykalny – „totalitarny”, chciałoby się rzec za Juliánem Mariásem – dogmatyzm dotyczący narodowości: „Jakkolwiek domieszka jest zagrożeniem i każda plama jest nieodwracalna” (Muñoz Molina 2013: 81)⁴² – pisze Muñoz Molina o tożsamościowym zaciętrzewieniu swych rodaków. Sądzę, że zdanie autora *Todo lo que era sólido* z powodzeniem można odnieść do opisywanej powyżej sytuacji z powieści Vázqueza Montalbána.

Wnioski:

1. Powieść *Morza południowe* Manuela Vázqueza Montalbána stanowi realizację hiszpańskiego dyskursu postzależnościowego.

⁴¹ Mieszkaniec miejscowości Morella, która podobnie jak Villores leży w prowincji Castellón, w walenckiej wspólnotcie autonomicznej. Fakt, że obaj kucharze pochodzą z tego samego regionu nadaje omawianej scenie wymiar parodystyczny.

⁴² „Cualquier mezcla es una amenaza, y no hay mancha que no sea irreparable”.

wego, ponieważ zarysowuje trudną genealogię potransformacyjnego kapitalizmu, sięgającą związków między frankistowską władzą a działalnością gospodarczą. Po ustaniu autorytarnej władzy kapitalizm nie uległ istotnemu przeobrażeniu, zaś kapitaliści przyswoili sobie retorykę demokracji i wolności, zachowując uprzywilejowaną pozycję społeczną.

2. Hiszpański autor pokazuje działanie strategii orientalizujących, aktywujących się w interakcji społecznej w stosunku do środowisk migracyjnych wywodzących się z przegranej strony wojennego konfliktu z lat 1936–1939. Podobnie jak w *Homo Polonicus* Nowakowskiego, *Morza południowe* ukazują zdezerowanie peryferii z centrum, zaś migracja wewnętrzna jest zjawiskiem towarzyszącym wyłanianiu wewnętrznych *innych*. Vázquez Montalbán dokonuje przy tym relokacji mitu szczęśliwego Południa, rozumianego jako przestrzeń szczęśliwości, ulokowana poza cywilizacją. Sytuując współczesną realizację kulturowego mitu w konkretnych hiszpańskich realiach, ujawnia jego postkolonialny potencjał. Tym samym spotęgowaniu ulega zarówno efekt zdominowania, jak i sam proces wyłaniania wewnętrznych *innych*.
3. W powieści Vázqueza Montalbána społeczeństwo cechuje się archaiczną strukturą, widoczną w uprzywilejowanej pozycji arystokracji oraz pragnieniu bogatego mieszczaństwa, aby odtworzyć relacje feudalne. Ponadto, zdominowani przywiązani są do swojej pozycji subalternów, nawet jeśli mają dostęp do narzędzi emancypacyjnych, takich jak edukacja. W tym sensie rozpoznanie Vázqueza Montalbána dotyczące hiszpańskiej postzależności sięgają głębiej niż frankistowska dyktatura i na bardzo ogólnym poziomie są zbieżne z wynikami badań Jana Sowy i Andrzeja Ledera. *Morza południowe*, podobnie jak *Homo Polonicus*, konceptualizują postzależnościowe trudności z rewolucją społeczną, choć każdy z tekstów czyni to inaczej.
4. W *Morzach południowych* dostrzec można również ślady „totalitaryzmu społecznego”, który według Juliána Maríasa stanowi pozostałość po wojnie domowej i dyktaturze. Zjawisko to przejawia się w postrzeganiu tożsamości w kategoriach ostrych różnic.

5.

Model neopikarejski. *Amado amo*

Książka *Amado amo* ukazała się w 1988 roku jako czwarta powieść Rosy Montero, po *Crónica del desamor* (1979), *La función delta* (1981) i *Te tataré como a una reina* (1983). Jak widać z tego zestawienia, wydanie *Amado amo* poprzedza okres kilkuletniej ciszy w powieściopisarskiej twórczości autorki; ciszy, którą w przedmowie do pierwszego wydania określiła ona mianem „blokady” („bloqueo”, Montero 1988: 19). Montero tłumaczy przy tym, że owa niemoc twórcza była w istocie związana z poszukiwaniem odpowiedniego stylu: „I zrozumiałam, że w rzeczywistości problem mojej blokady był kwestią stylu. Styl pisarza jest bowiem szczególnym sposobem, w jaki spogląda on na świat, pozycją, jaką zajmuje on wobec rzeczy” (Montero 1988: 19)⁴³. W ocenie pisarki *Amado amo* różni się od jej wcześniejszych powieści właśnie pod względem stylu czy też miejsca, z którego patrzy ona na świat przedstawiony: „To, co najbardziej lubię w tej powieści to jej dystans”⁴⁴ (Montero 1988: 19). I właśnie kwestię owego dystansu pisarki wobec świata powieściowego chciałabym uczynić punktem wyjścia dla moich refleksji nad powieścią z 1988 roku, bowiem, jak postaram się dowieść, jest ona przejawem postzależnościowej genezy tekstu. Pojawiający się w tym rozdziale wątek migracyjny w *Amado amo* przybiera odmienną niż w analizowanych dotąd tekstach postać, ujawniającą postkolonialne oblicze kapitalizmu. Ten wymiar tekstu jest częścią szerszej perspektywy dominacji, z której Rosa Montero spogląda na hiszpański kapitalizm. Przedmiotem namysłu w zasadniczej części mojej analizy *Amado amo* będzie lokalność zawarta w tym uniwersalizującym ujęciu, właściwość pozwalająca dotknąć postzależnościowej tkanki tekstu.

⁴³ „Y comprendí que en realidad el problema de mi bloqueo había sido una cuestión de estilo. Porque el estilo de un escritor es la peculiar manera en que éste contempla el mundo, su posición frente a las cosas”.

⁴⁴ „Lo que más me gusta en esta novela es su distancia”.

Rosa Montero słusznie uznawana jest za pisarkę związaną z feminizmem. Wystarczy wspomnieć genezę głośniejszej *Crónica del desamor*, która została napisana na zamówienie powstałego w 1977 wydawnictwa Debate, jako seria krótkich dziennikarskich tekstów na temat życia kobiet we współczesnej Hiszpanii⁴⁵. Rozważając kwestię dystansowania się autorki wobec świata przedstawionego swych powieści, nie sposób pominąć formułowanych w recenzjach oczekiwań wyspecjalizowanych czytelników, będących jednocześnie komentarzem do jej feministycznego zaangażowania. Recenzenci *Amado amo* zwrócili uwagę na „oddalanie się od samej siebie”, o którym autorka wspomina w przedmowie (Lusson 1988: 30; Gándara 1988), przy czym ewentualne wady tekstu częstokroć wiązane są ze stylistycznymi niedostatkami, zgodnie z definicją stylu Rosy Montero przytaczaną powyżej. I tak na przykład Ángel Basanta, który skądinąd dość wysoko ocenia konstrukcję powieści, wskazuje na pewne niespójności tekstu wynikające z „braku dystansu”, przejawiającego się m.in. w zbędnych dygresjach o charakterze feministycznym (Basanta 1988: X). Inny krytyk, wytykając defekty powieści, zarzuca jej „mentalne plotkarstwo” („cotilleo mental”; Rivera 1989) i to wymowne wyrażenie łączy niedociągnięcia pisarskiego warsztatu Rosy Montero z cechami zwyczajowo przypisywanymi kobietom. Zbliżone zabiegi retoryczne można zaobserwować w recenzjach *Te trataré como una reina* z 1983. Jako przykład niech posłuży znamieny komentarz Rafaela Conte:

Dlatego *Te trataré como a una reina* [...] jest, mówiąc wprost, pierwszą powieścią Rosy Montero, jej pierwszą poważną próbą – zamierzoną i wypracowaną z wysiłkiem – stworzenia dzieła odłączonego od samej autorki, ustanawiającego obiektywną i zewnętrzną rzeczywistość, w której

⁴⁵ Choć ostatecznie Rosa Montero zrezygnowała z formy wywiadów, jaką pierwotnie – na prośbę Francisca Pabóna, współtwórcy i dyrektora literackiego Debate – miała przyjąć jej książka, z formalnego punktu widzenia *Crónica del desamor* sytuuje się na styku fikcji i dziennikarstwa.

bohaterowie poruszają się samodzielnie, tworząc fabułę niezależną od woli autora (Conte 1983: 5)⁴⁶.

W świetle powyższego komentarza i jemu podobnych (Reisz 1995: 189–204) wartość artystyczna powieści zależy od stopnia obiektywizacji świata przedstawionego. Podkreślając swoje „oddalenie” jako istotny element procesu twórczego, Rosa Montero usiłuje sprostać wymaganiom formułowanym przez krytyków, którzy pozytywnie oceniają owo zdystansowanie, rozumiejąc je jako rezygnację z nazbyt nachalnego feministycznego zaangażowania.

Geneza *Amado amo* uzmysławia nam pewną znaczącą kontradykcję, której ofiarą stała się autorka powieści: mimo że uczyniła ona problem zdominowania centralnym tematem swojej książki, sama poddała się oddziaływaniu pewnego schematu wartościującego, wedle którego jej własne przekonania oraz związana z nimi kondycja kobiety są źródłem niepożądanego zawężania perspektywy, odbijając się negatywnie na wartości estetycznej tekstu. Sądzę, że to właśnie dlatego Rosa Montero czyni kwestię odpowiedniego miejsca, z którego się patrzy, problemem estetycznym. Tym samym geneza *Amado amo* ujawnia kulturową schizofrenię potransformacyjnej Hiszpanii. Zjawisko to zostało zidentyfikowane i opisane przez Helen Graham i Antonia Sáncheza jako współlistnienie liberalnych form myślenia z tradycyjnymi kodami kulturowymi, typowymi dla patriarchalnej struktury społecznej, której długie trwanie zapewniła frankistowska dyktatura (1995: 406–418)⁴⁷.

⁴⁶ „*Te trataré como a una reina* [...] es, por lo tanto, hablando en puridad, la primera novela de Rosa Montero, su primer intento serio, deliberado y esforzadamente trabajado, de crear una obra separada de la propia autora, un mundo objetivado, exterior, donde una serie de personajes se mueven por sí solos para crear una fábula que parece decidirse con independencia de la voluntad del autor”.

⁴⁷ Mówiąc o kulturowej schizofrenii („schizophrenic tendencies in contemporary Spanish culture”; Graham, Sánchez 1995: 407), wspomniani badacze powołują się na przykład kina Pedra Almodóvara (1995: 410), w którym dostrzec można, obok treści transgresywnych, tęsknotę do wartości konserwatywnych (zob. też Escudero 1998: 156–157).

Pomimo więc że hiszpańska autorka w żadnym momencie nie rezygnuje ze swojego feministycznego bagażu, kiedy podejmuje próby wyjścia poza świat, który zna, w istocie poszukuje bardziej neutralnej pozycji, z której mogłaby ów świat opisać. Tym samym zdaje się przyznawać, że kwestia kobieca nie jest wystarczająco uniwersalna.

Nie pierwszy już raz w tym rozdziale spotykamy się z próbami spojrzenia z zewnątrz. Podobne zabiegi opisałam w moich analizach *Niskich Łąk* i *Mórz południowych*, wskazując na ich postzależnościowe implikacje. W poszukiwaniu właściwego dystansu wobec rzeczywistości Rosa Montero uczyniła mężczyznę bohaterem prowadzącym swej powieści, której akcja rozgrywa się na początku lat 80. w Hiszpanii. Nazywa się on César Miranda i jest dyrektorem działu w firmie reklamowej Golden Line (dawniej Rumbo). Niegdyś uznany malarz (jeden z jego obrazów wisi w Muzeum Sztuki Współczesnej, AA: 27), od kilku lat nie osiągnął znaczącego sukcesu, jego projekty są autoplagiatami, zaś jego przełożeni wykazują oznaki irytacji wobec oczywistego kryzysu twórczego swego wyróżniającego się niegdyś pracownika.

Firma, gdzie pracuje César, należała do bogatego przedsiębiorcy Zarraluque o baskijskich korzeniach, który krótko po śmierci Franco sprzedał ją północnoamerykańskiej sieci Golden Line. Od tego momentu zarządza nią Brytyjczyk Morton, zaś w ostatnim czasie coraz większe wpływy zyskuje młodszy kolega Césara, Nacho, który zdobywał pierwsze szlify w reklamowej branży w Nowym Jorku i Niemczech (AA: 61). Poczynając od lat 60., czyli od momentu stopniowego odchodzenia hiszpańskiej gospodarki od modelu autarkicznego ku gospodarce wolnorynkowej, Stany Zjednoczone stały się najpoważniejszym inwestorem w Hiszpanii (Sánchez Recio, Tascón Fernández 2003: 123–157) i w swojej powieści Rosa Montero wyraźnie nawiązuje do tej okoliczności historycznej. Tym samym charakterystyczny wątek migracyjny, który na różne sposoby realizuje postzależnościowy motyw zderzenia subalterna z centrum w analizowanych powyżej tekstach, w *Amado amo* znajduje swoje odbicie w postaci motywu najazdu z zewnątrz. I tak, na przykład o Mortonie mówi się, że cechowała go „wrodzona skłonność do inwazji, która bierze się z rządzenia”,

jak też, że miał w zwyczaju „dokonywać inwazji”, nachodząc Césara w domu bez uprzedzenia, zajmując „jego terytorium, jego posiadłości” (AA: 35)⁴⁸. Opisuując kapitalistyczne relacje władzy, narracja hiszpańskiej powieści operuje więc otwarcie postkolonialnym słownikiem, co przywodzi na myśl „postkolonialny syndrom”, o którym mówią świadkowie polskiej transformacji w *Cięciach, Mówionej historii transformacji* (2020), pozycji cytowanej na początku tego rozdziału. Uwagę zwraca również fakt, że Morton z dużą łatwością narzuca swojemu hiszpańskiemu otoczeniu normy kulturowe przywiezione z centrum, co widać choćby na przykładzie jego predylekcji do squasha. Pracownicy Golden Line przejmują od swego szefa zamiłowanie do tego sportu, rezygnując z rodzimej gry karcianej w *mus*, którą odtąd uznają za nazbyt ordynarną i wiejską (AA: 76)⁴⁹.

Ten postkolonialny rys stanowi jeden z wymiarów szerszej problematyki dominacji, w jaką wpisana została wizja kapitalizmu z *Amado amo*. Wertując klasyczny słownik języka hiszpańskiego Marii Moliner, César Miranda napotyka na słowo „dominować” i przytacza wszystkie zbliżone znaczenia tego czasownika (AA: 114). Struktura i sposób zarządzania agencją Golden Line zdają się wcielać w życie wiele z tych znaczeń, ukazując przy tym najbardziej agresywne i perfidne oblicze kapitalizmu. Od pracowników wymaga się absolutnego posłuszeństwa i oddania, zmuszając ich do nieustającej rywalizacji między sobą o względy kapryśnych i autorytarnych szefów, których intencje nigdy nie są jasne. Zatrudnieni w Golden Line pracują na rozległej przestrzeni, w której za pomocą szklanych przegród wydzielono dla nich różnej wielkości boksy. Jedynie najwyższej rangi szefowie dysponują gabinetami ze ścianami i oknami wychodzącymi na ulicę (AA: 66–67). Dzięki takiej organizacji pracownicy pozostają widzialni sami dla siebie, nie mogąc jednocześnie spenetrować przestrzeni zarezerwowanej dla zarządzających.

⁴⁸ „[...] poseía esa naturalidad para la invasión que proporciona el mando”; „[...] invadía su casa, su territorio, sus dominios”.

⁴⁹ Takie ujęcie zachęca do zestawienia *Amado amo* z *Nic* Dawida Bieńkowskiego.

Golden Line jest więc ucieleśnieniem kapitalizmu, który określić by można mianem panoptycznego. Nadzorujący sprawują kontrolę za pomocą swoich pracowników, którzy dokonali internalizacji norm i donoszą swym szefom o wszelkich nadużyciach, zaobserwowanych wśród kolegów. Szklane przegrody nie tylko zapewniają widzialność, lecz dodatkowo umożliwiają ciągłą redystrybucję przestrzeni według nieprzeniknionego systemu kar i nagród. Kiedy któryś z pracowników z nieznanego przyczyny popada w niełaskę, zapada decyzja o redukcji przestrzeni, jaka mu przypada. César dwukrotnie staje się ofiarą tego proceduru, podobnie jak Matías, którego niełaska firmy doprowadza do samobójstwa. Zgodnie z logiką panoptycznego nadzoru, jednym z cichych bohaterów powieści stają się spojrzenia. Oto jak rozpoczyna się jeden z rozdziałów *Amado amo*: „Najgorszy był sposób, w jaki na niego spojrzał. Lub raczej, w jaki w ogóle na niego nie spojrzał”⁵⁰ (AA: 65). Osobą, która spoglądając, obdarza swych podwładnych łaską bądź niełaską, jest Morton. Jego nazwisko nie zostaje wymienione w przytaczanych zdaniach, co wzmacnia boską aurę wszechmocy, jaką przypisuje mu César. W świecie bohatera – noszącego nazwisko Miranda, utworzonego od czasownika *mirar* (patrzeć) – spojrzenie innych jest nośnikiem największego zagrożenia i upokorzenia, również poza przestrzenią firmy. Kluczowa część książki dotyczy przyjęcia, wydawanego przez Nacho i jego żonę, w czasie którego dochodzi do przykrego incydentu. Jego mimowolnym bohaterem staje się César: pies gospodarzy nie odstępował go ani na krok i ociera się przez cały wieczór o jego nogę, usiłując w ten sposób zaspokoić swoje seksualne potrzeby. Doprowadzony do skrajnej irytacji César odtrąca psa. Najdotkliwszą karą za ten mało przyjazny gest stają się wówczas spojrzenia innych: „Smith spojrzał, Quesada spojrzał, pani Smith spojrzała, Pittbourg spojrzał, Miguel spojrzał, nawet Matías spojrzał” (AA: 63)⁵¹. Jak pisałam w rozdziale poświęco-

⁵⁰ „Lo peor era la manera en que le había mirado. O mejor dicho: el que no le hubiera mirado en absoluto”.

⁵¹ „Smith miró, Quesada miró, la señora Smith miró, Pittbourg miró, Miguel miró, incluso Matías miró”.

nym panoptyzmowi, powołując się na badania amerykańskiego psychiatry Jamesa Gilligana, spojrzenie innych jest upokarzające w szczególności dla jednostek, które skądinąd doznają poczucia gorszości, bowiem obserwowany ma wrażenie, że pod ciężarem spojrzenia jego gorszość wychodzi na jaw. W dalszych częściach mojego wywodu postaram się przyjrzeć powodom, dla których César Miranda zachowuje się i czuje jak subaltern.

W firmie, w której nie ma granic między przestrzenią prywatną i zawodową, zarządzających i podwładnych łączy osobliwy typ relacji:

W ten sposób Morton sprawował swoją tyranie, uwodząc swych podwładnych. I wszyscy, również Quesada, kochali go, jednocześnie nienawidząc. Chociaż uwodzenie jest być może nieodłącznym atrybutem władzy, skoro również niepożądany pan Zarraluque wywoływał silne emocje, kiedy kogoś poklepywał z aprobatą po plecach. Władza miała bowiem jakąś tajemniczą energię, zadziwiającą alchemię, będącą zdolnością łączenia miłości i cierpienia. I tak w każdym podwładnym zdawał się istnieć odruch oddania wobec zarządzających. Niczym u psa, który liże rękę, która go bije lub u bolszewickiego chłopca, płaczącego po swoim panu, któremu właśnie poderżnął gardło. Ukochany pan (AA: 112)⁵².

Powyższy fragment uzmysławia, że kapitalizm końca XX wieku wkroczył w najbardziej intymną sferę człowieka, w sferę jego emocji. O wprzęgnięciu afektów w procesy produkcji w celu uży-

⁵² „Así ejercía Morton su tiranía, a través de la seducción y todos, incluido Quesada, le amaban además de odiarlo. Aunque la seducción quizá fuera un atributo inherente al mando; porque el indeseable señor Zarraluque provocaba cierta conmoción interna cuando palmeaba tu espalda apreciativamente. El Poder poseía esa energía secreta, esa asombrosa alquimia: la capacidad de aparejar amor y sufrimiento. Y así, en todo subalterno parecía existir una pulsión de entrega hacia sus mandos. Como el perro que lame la mano que le azota, o el campesino bolchevique que llora tras haber degollado a su señor. Amado amo”.

skania jak największej wydajności menadżerowie wielkich firm zabiegali już od początku minionego wieku, jak przekonuje Eva Illouz w *Uczuciach w dobie kapitalizmu* (2010)⁵³. W przytoczonym passusie, będącym jednocześnie wytłumaczeniem tytułu powieści, mowa jest o skrajnych uczuciach nienawiści i miłości, uruchamianych u podwładnych przez zarządzających. I tak, César paranoicznie boi się swego szefa, nienawidzi go, pragnąc równocześnie z jego strony gestów uznania i bliskości (AA: 41).

Powyższe refleksje dotyczące władzy, przybierające formę uogólnienia, przywodzą na myśl wnioski, jakie Andrzej Leder wyciąga, przypatrując się rodzimemu, folwarcznemu imaginarium, zawartemu w *Ferdydurke* Gombrowicza. Polski badacz analizuje scenę, w której zabląkany „miejski” narrator trafia do wsi, gdzie „w dole po kartoflach” odkrywa szczekającą chłopską rodzinę. Relacja między panem i chamem ma strukturę skrytego fantazmatu, rekonstruowanego i dekonstruowanego przez Gombrowicza. Skundlenie i upodlenie polskiego subalterna, którego reakcje podszyte są strachem i agresją, mają swój drugi biegun w postaci podziwu i kultu, żywionego przez chłopą w stosunku do dziedzica. W tym dialektycznym uścisku zdominowany czerpie rozkosz z sytuacji zdominowania, bowiem w sposób transpasywny przeżywa splendor i wyższość pana, który go upokarza (Leder 2014: 98–107). Leder zauważa również:

Recydywę tego rodzaju mentalności folwarcznej w dzisiejszej Polsce często można zaobserwować w stosunku kadry zarządzającej do pracowników w firmach i korporacjach. Poczucie, że nie mamy do czynienia ze stronami umowy dokonującymi ekwiwalentnej wymiany pracy na pieniądze, lecz raczej z „zarządcami” folwarku i podległymi im

⁵³ Oryginalny tytuł: *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism* (2007). Socjolożka Marta Bucholc zwraca uwagę na niezbyt fortunne polskie tłumaczenie tytułu książki Illouz, bowiem akcent pada w nim na to, jak ludzie czują się w kapitalizmie, podczas gdy izraelska autorka zwraca przede wszystkim uwagę na społeczne zjawisko kapitalizowania afektów (Bucholc 2010).

wyrobnikami, którym z niewiadomych przyczyn trzeba płacić i – na dodatek – okazywać szacunek, jest bardzo częstym doświadczeniem pracujących w warunkach polskiego kapitalizmu (Leder 2013: 100–101).

Fakt, że folwarczne imaginarium pozostaje nie bez wpływu na kształt polskiego kapitalizmu miałam okazję sygnalizować, analizując *Homo Polonicusa*. Zaskakuje jednak to, że uchwycony przez polskiego badacza model relacji znajduje swoje zastosowanie do opisu hiszpańskiego kapitalizmu, jak widać na przykładzie *Amado amo* Rosy Montero. Myślę, że zbieżność ta wskazuje na istnienie zbliżonej podskórnej struktury tożsamości – sygnalizowanej w moim komentarzu do *Mórz południowych* – ukształtowanej przez głęboko zakorzenione społeczne podziały.

Tymczasem krytycy zwracają uwagę na pewne uniwersalne właściwości wizji kapitalizmu wyłaniającej się z powieści Rosy Montero. Symptomatyczne rozpoznanie znajdziemy u Alana E. Smitha, który zestawia *Amado amo* z *Miau* Benita Péreza Galdósa oraz *Zamkiem* i *Procesem* Franza Kafki (Smith 1995: 265–273). W wyniku komparatystycznej analizy amerykański hispanista wykazuje, że wymienione teksty opisują nowoczesną kondycję jednostki, uwięzionej w rozproszonych i niewidzialnych relacjach władzy. Egzystencjalne zagubienie bohaterów tych powieści wiąże się z utratą stałych wartości, do jakich można było się odwołać w warunkach przednowoczesnych. Opisana przeze mnie powyżej panoptyczna natura nadzoru i relacji wewnątrz społeczności *Amado amo* może stanowić argument przemawiający za taką właśnie interpretacją, w której kategorią naczelną jest alienująca nowoczesność⁵⁴. Tym samym kapitalizm wpisany zostaje przez Smitha – niejako w odpowiedzi na wyrażone *expressis*

⁵⁴ Mam tu na myśli taką interpretację, która – podążając za logiką omawianego artykułu Smitha – abstrahuje od lokalnych uwarunkowań. Jak bowiem wykazuję w rozdziale dotyczącym panoptyzmu i przemocy, zjawiska te nabierają właściwości postzależnościowych, jeśli zostają umieszczone w postfrankistowskim kontekście. W dalszej części mojej analizy wydobywam lokalny kontekst kapitalizmu *Amado amo*.

verbis przez Rosę Montero pragnienie wyjścia poza opisywaną rzeczywistość – w szerszą formację filozoficzno-społeczną, jaką jest nowoczesność. Ponadto fakt, iż Montero uczyniła właścicielami firmy Golden Line kapitalistów zza oceanu również wzmacnia hipotezę, iż *Amado amo* opisuje hiszpański kapitalizm w kategoriach globalnych. Taka interpretacja nieuchronnie prowadzi jednak do rozmycia hiszpańskiego podtekstu, przebijającego przez obraz ogólnych zjawisk⁵⁵. Wbrew uniwersalizującemu potencjałowi tekstu, chciałabym teraz przyrzeć się bliżej lokalnym uwarunkowaniom, jakim podlegają relacje kapitalistyczne zaprezentowane w powieści Montero. Jak już bowiem wykazałam w moich dotychczasowych analizach, postzależność stanowi podskórną tkankę, prześwitującą przez nakładający się nań układ zjawisk globalnych.

Zacznę od komentowanej już sceny z psem, w której aktywowany jest panoptyczny potencjał społeczności *Amado amo*. César Miranda przez cały wieczór zastanawia się, dlaczego to właśnie on został wybrany spośród licznej grupy gości przez jurnego czworonoga. Rozdział o przyjęciu w domu Nacho staje się relacją ze zmagania się Césara z psem, którego zachowanie uruchamia lawinę myśli dotyczących obcości i wykluczenia: „[...] pomimo wszystkich jego wysiłków pies go rozpoznał i zdał sobie sprawę z jego kondycji obcego, z jego bolesnej wewnętrznej obcości” (AA: 47)⁵⁶. Wysiłki, o których mowa, dotyczą wyglądu: César dołożył wszelkich starań, aby pod względem elegancji nie odstawać od swoich przełożonych. Jeden z mentalnych obrazów z tego rozdziału zasługuje na bardziej uważny komentarz z uwagi na swoją narracyjną, fantazmatyczną konstrukcję:

⁵⁵ Znamienny wydaje się tu fakt, że rozmyciu lokalnych relacji władzy towarzyszy uniwersalizacja sensów, podobnie jak ma to miejsce w egzystencjalnej lekturze Camusa, pomijającej – zablokowany przez autora *Obcego* – kontekst kolonialny. Zob. Said (2009: 182–199).

⁵⁶ „[...] a pesar de todo eso el perro lo había reconocido; se había dado cuenta de su condición de forastero; de su penosa extranjería interior”.

Wyobraził sobie siebie w ogromnym hangarze, zamkniętego w samotnej klatce. Za prętami przechadzali się klienci, nie patrząc na niego, wabieni przez egzemplarze z sąsiednich klatek, w których znajdowali się tylko mężczyźni o jasnym fenotypie. Kupujący, tacy jak Tessa, żona Nacha, tak, Tessa też tam była, po drugiej stronie prętów jego klatki; tak więc kupujący skrupulatnie sprawdzali czystość egzemplarzy ze sklepu [...]. Klienci opróżniali sąsiednie klatki, które się napełniały i opróżniały, podczas gdy on starzał się w kacie (AA: 51)⁵⁷.

Scenariusz pojawiający się w głowie Césara przeorganizowuje relacje społeczne, opierając je na wartości handlowej jednostki, która w ten sposób staje się zamkniętym w klatce „egzemplarzem”. Powyższy obraz wielkiego targowiska – jakże inny niż analizowane powyżej bazy u Konwickiego, Nowakowskiego i Siemiona – mógłby posłużyć jako metafora zdehumanizowanych relacji kapitalistycznych i jako taki jest niepokojący, choć niezbyt oryginalny. Uderzający jest w nim natomiast motyw czystości krwi i rasy, wywołany i umotywowany przez obecność nieskazitelnego rasowo jamnika, prześladowanego Césara. Mamy więc u Rosy Montero wizerunek wewnętrznego *innego*, który sam kreuje fantazmaty swojej inności, przekierowując na siebie poczucie gorszości i pogardę, którą winien żywić w stosunku do

⁵⁷ „Se imaginó a sí mismo en un enorme hangar, encerrado en su jaula solitaria; por delante de los barrotes pasarían los clientes sin mirarle, atraídos por los ejemplares de las cajas vecinas, que eran todos hombres provistos de un fenotipo claro [...]. Y los compradores, como Tessa, la mujer de Nacho, sí, Tessa estaba allí, al otro lado de las rejas de su jaula; los compradores, en fin, verificarían escrupulosamente la pureza de los ejemplares de la tienda [...]. Y los clientes irían vaciando las jaulas vecinas, que se volverían a llenar y se volverían a vaciar, mientras él, César, envejecía en su rincón [...]”. W oryginale mamy do czynienia z mową pozornie zależną, którą zdecydowałam się roboczo przetłumaczyć, używając czasu przeszłego, choć zdaję sobie sprawę, że decyzja ta jest problematyczna. Zob. Paszek (1994: 104–108).

dominującego: „Dlaczego gardził sam sobą zamiast gardzić nimi [szefami – przyp. A.K.-N.]”? (AA: 42)⁵⁸. Wyobrażone targowisko stanowi przy tym ciekawą przeciwwagę dla orientalizujących strategii, które wskazałam w mojej analizie *Mórz południowych* Vázquez Montalbána. O ile bowiem mieszkańcy południowej dzielnicy Barcelony ulegają orientalizacji z zewnątrz, o tyle przywoływany powyżej fantazmat targowiska stanowi imaginacyjny obraz samopostrzegania się jako gorszego, co, w pewnym sensie, zbliża Césara Mirandę do bohaterów *Niskich Łąk*.

W kolejnym passusie następuje zerwanie logicznej spójności między następującymi po sobie obrazami świata zewnętrznego a wspomnieniem bohatera prowadzącego:

Piesek dalej wspinał się na nogę Césara w poszukiwaniu niemożliwej przyjemności. Lata po tym, kiedy zmarł jego ojciec, César dowiedział się, że był w więzieniu, że był *czzerwony* – w domu nigdy nie rozmawiało się o polityce. Patrzyli na siebie pośród wszystkich tych ludzi (AA: 63)⁵⁹.

Przywołanie ojca, republikańskiego więźnia, przybiera tu formę zepchniętego do podświadomości traumatycznego wspomnienia, które ma rzucić światło na gorszą pozycję Césara w świecie, wyjaśniając wszystkie jego niepowodzenia, również w życiu osobistym (scena patrzenia dotyczy Pauli, jego kochanki, która prawdopodobnie zdradza go z jego rywalem, Nacho). Przebijająca palimpsestowo przeszłość ujawnia swoją nieprzepracowaną istotę na dwa sposoby: poprzez treść wspomnienia („w domu nigdy nie rozmawiało się o polityce”) i jego nieumotywowaną obecność. Jednocześnie motyw więzienia wyjaśnia fantazmat klatki

⁵⁸ „¿Por qué se despreciaba a sí mismo en lugar de despreciarlos a ellos?”.

⁵⁹ „El perrito seguía trepando por la pierna de César, persiguiendo un placer imposible. Años después de que su padre muriera, César se enteró de que había estado en la cárcel, de que había sido un *rojo*: en casa nunca se hablaba de política. En medio de toda la gente se miraban”.

z poprzedniego cytatu: wyznaczając swoje miejsce w społeczeństwie, César w istocie odwołuje się do więziennej przeszłości ojca i przypisuje sobie jego los. W dalszej części wywodu wykazują, że to przypisanie jest w istocie *przepisaniem*.

Wspomnienia z dzieciństwa Césara, prezentowane konsekwentnie z perspektywy bohatera, przybierają również bardziej uporządkowaną postać:

Kiedy w 1942 roku urodził się César, równo dziewięć miesięcy po powrocie ojca z więzienia, dom był już brudną ruiną. Z dzieciństwa pamiętał postępującą fizyczną dekadencję – w miejscach potłuczonych szyb w oknach wstawiano dyktę; nikt nie naprawiał ciekających kranów ani połamanych krzeseł z trzema nogami [...] (AA: 54)⁶⁰.

W powyższym ciągu wydarzeń narodziny Césara są bezpośrednim następstwem pobytu jego ojca w więzieniu. Obraz postępującej dekadencji, stanowiącej tło dla dzieciństwa bohatera, zostaje w tekście wzmocniony kilkukrotnym odwołaniem do plebejskiego pochodzenia Césara, jak choćby w następującym fragmencie: „[Ojciec Césara – przyp. A.K.-N.] Pracował jako szewc. [César – przyp. A.K.-N.] Opowiedział o tym Nacho i Tessie. Patrząc na to z ich strony bycie synem szewca wydawało się nawet czymś egzotycznym” (AA: 55, zob. też: 37, 51)⁶¹. Egzotyzujące spojrzenie z zewnątrz, pochodzące od Nacho i Tessy, wywodzących się z zamożnych burżuazyjnych środowisk, ujawnia

⁶⁰ „Para cuando César nació, en 1942, exactamente nueve meses después de que su padre saliera de la cárcel, la casa era ya una ruina mugrienta. De su infancia recordaba la decadencia física constante: los cristales de las ventanas que se rompían y que eran reemplazados por cartones; los grifos que goteaban y que nadie arreglaba, las sillas descoladas a las que sólo les quedaban tres patas [...]”.

⁶¹ „[...] trabajaba como zapatero remendón. Se lo contó una vez a Nacho y a Tessa; con ellos, el ser hijo de un zapatero remendón resultaba incluso exótico”. Zwracam uwagę na wyrażenie „con ellos”, oznaczające dosłownie „z nimi”.

klasowy podział społeczeństwa konceptualizowany w kategoriach (post)kolonialnych. Z podobnym zjawiskiem mieliśmy do czynienia w *Morzach południowych* Vázqueza Montalbána. Tym, co konsekwentnie wyróżnia perspektywę *Amado amo* jest przejście spojrzenia dominujących przez subalterna, który w ten sposób – patrząc „razem” z nimi – ustanawia i intensyfikuje swoją *inność* i gorszość. Jednocześnie zastanawia fakt, że w książce Rosy Montero – niczym w *Homo Polonicusie* – nie znajdziemy śladów narracji emancypacyjnej Césara Mirandy, choć przecież jego awans społeczny wydaje się bardziej niż oczywisty. Namysł nad lokalnością relacji kapitalistycznych w *Amado amo* każe sformułować wniosek, iż opowieść o losach głównego bohatera prowadzona jest według modelu, w którym decydującą rolę odgrywa silny deterministyczny skrypt.

W istotnym studium współczesnej prozy hiszpańskiej w kontekście *Transición* Fernando Cabo Aseguinolaza zwraca uwagę na szczególną witalność romansu łotrzykowskiego po 1939 i po 1975 roku (2007: 79–93)⁶². Ogólnie rzecz ujmując, ten typ powieści utrwalił w hiszpańskiej tradycji historycznoliterackiej socjologiczny model lektury, wiążący formy literackie z formami i instytucjami życia społecznego, zaś współczesne jego reinkarnacje świadomie wykorzystują potencjał wzorca o wielowiekowej tradycji dla sproblematyzowania miejsca jednostki w społeczeństwie. W moich rozważaniach będę odwoływać się do *Żywota Łazika z Tormesu, i o powodzeniach i przeciwnościach [jego losu]* z pierwszej połowy XVI wieku⁶³. Na poziomie ogólnym

⁶² Zob. też Irene Zoe Alameda, która odnajduje schemat powieści pikarejskiej w twórczości Juana José Millása (2009: 99–113).

⁶³ Najstarsze zachowane wydania *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* pochodzą z 1554 roku, ale wiadomo, że nie jest to pierwodruk (Baczyńska 2014: 112). W hiszpańskiej tradycji historycznoliterackiej zwykło się uznawać, że narodziny romansu pikarejskiego jako gatunku mają miejsce w 1599 roku, kiedy Mateo Alemán powielił model narracyjny *Łazika* w swoim *Guzmán de Alfarache*. Mimo że w nowszych badaniach podaje się niekiedy w wątpliwość przynależność *Łazika* do kategorii romansu łotrzykowskiego – zdaniem Rosy Navarro Durán (2003) tekst

atrakcyjność tego odwołania leży w fakcie, że *Łazik* przedstawia proces problematycznego wyzwania się jednostki z tradycyjnego systemu ekonomicznego, opartego na służbie, i wchodzenia w nowoczesny układ, bazujący na systemie płacowym (Cabo Aseguinolaza 2016: 94–95). Paralela pomiędzy *Amado amo* a szesnastowieczną powieścią pozwala więc uwypuklić postzależnościowy wymiar postfrankistowskiego kapitalizmu, przejawiający się w jego uwikłaniu w mechanizmy opresywnego systemu, który do końca nie minął.

Za najważniejsze elementy *Łazika* należy uznać autobiograficzną formę, niski status społeczny głównego bohatera oraz pragnienie awansu społecznego. Z uwagi na fakt, że dzieło to – jak dotąd uznawane za anonimowe – skrywa jedną z najbardziej pasjonujących zagadek dotyczących dawnej literatury hiszpańskiej, pokazna tradycja krytyczna od wieków usiłuje zmierzyć się z problemem jego genezy, doszukując się w osobliwych perypetiach *Łazika* oraz filologicznych właściwościach tekstu wskazówek dotyczących perspektywy ideologicznej i tożsamości autora. Jedna z tradycyjnych hipotez dotyczących autorstwa *Łazika* z *Tormesu* łączy zmarginalizowany status bohatera oraz pozorny charakter jego awansu społecznego z problemem czystości krwi (*limpieza de sangre*), mocno obecnym w hiszpańskim społeczeństwie, poczynając od XV wieku⁶⁴. Według tych odczytań sytuacja *Łazika* obrazuje niemożność wspięcia się na wyższe szczeble hierarchii społecznej grupy *conversos* (konwertytów), czyli Żydów (oraz ich potomków), którzy chcąc uniknąć wygnania, przeszli na katolicyzm (Castro 1967: 143–166; Ferrer Chivite 1984: 352–379). W tej interpretacji akcent pada na satyryczny ogląd społeczeń-

ten jest satyrą erasmiańską – ślad, jaki to szesnastowieczne dzieło odcisnęło na tradycji pikarejskiej, jest niezaprzeczalny.

⁶⁴ Już od początku XV wieku różne instytucje, w tym uniwersytety, zaczęły wymagać od swoich pracowników potwierdzenia czystości krwi. Pod koniec XV wieku te dyskryminujące Żydów i Morysków praktyki zaczęły stosować również zakony. W 1492 roku Korona wydała dekret o wygnaniu Żydów. Problem czystości krwi miał zaciążyć na hiszpańskim społeczeństwie na kilka kolejnych wieków (Miłkowski, Machcewicz 2002: 123–125).

stwa, w którym zamiast autentycznym wartościom (takim jak honor czy szczerza religijność) w istocie hołduje się symulakrum, uwidaczniającym rozdział między tym, co publiczne i oficjalne a tym, co prywatne.

To właśnie na kwestię symulakrum w powieściach hiszpańskich powstałych po 1975 roku i odwołujących się do modelu pikarejskiego zwraca szczególną uwagę Fernando Cabo Aseguinolaza. W jego opinii stanowi ona bowiem istotny element aksjologii dotyczącej *Transición*, formułowanej przez pokolenie pisarzy, którzy wchodzili w dorosłość wraz z kształtowaniem się demokracji. Choć hiszpański badacz nie wymienia *Amado amo* wśród tekstów realizujących tzw. tradycję neopikarejską („tradición neopicaresca”; Cabo Aseguinolaza 2007: 78), sądzę, że powieść Rosy Montero można z kilku powodów zaliczyć do proponowanej przez niego kategorii. W pierwszej kolejności model łotrzykowski zostaje przywołany przez specyficzny deterministyczny skrypt, w którym o pozycji gorszości bohatera decyduje więziona przeszłość jego ojca oraz plebejskie pochodzenie. Fantazmatyczny wątek czystości rasy z *Amado amo* aktualizuje tradycyjnie silnie umocowane odczytanie *Łazika* w kontekście *limpieza de sangre*. Ponadto zgodnie z pikarejskim wzorcem ewolucji bohatera awans społeczny Césara ma charakter pozorny. Stanowisko kierownicze w Golden Line nie jest w stanie zmienić jego statusu gorszości, przejawiającego się choćby brakiem miejsca garażowego w firmie czy towarzyskim osamotnieniem. Tym samym opisany przez Rosę Montero kapitalizm ujawnia swą symulakryczną naturę: otwiera wprawdzie ścieżki emancypacji, jednak okazują się one iluzoryczne, ponieważ kapitalistyczne relacje dominacji odtwarzają siatkę zależności odziedziczoną po czasach dyktatury⁶⁵. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, iż tekst hiszpańskiej autorki przywołuje szesnastowieczną powieść również pod postacią szczegółów, utrwalając tym samym kapitalistyczne symulakrum na wielu poziomach. Mam tu myśli odniesienia do stroju w kon-

⁶⁵ Przypomnę, że Łazik wprawdzie pracuje w administracji królewskiej, ale piastowany przez niego urząd „obwoływacza” cieszy się złą sławą (Cabo Aseguinolaza 2016: 80).

tekście plebejskich korzeni Césara Mirandy (AA: 37, 47) oraz eleganckiej i szlachetnej „klasy”, którą reprezentuje pochodzący z wyższych sfer Nacho. O tym ostatnim można przeczytać, że jego ubrania przesycane były „dystansem i pańską elegancją aż do ostatniej nitki” i że nosił je z naturalnością i „takim samym poczuciem klasy, jak średniowieczny rycerz, który oblekał swoją wykutą zbroję” (AA: 36)⁶⁶. Tradycję pikarejską ewokuje również inna postać *Amado amo*. Myślę o jednym z szefów agencji o nazwisku Quesada, o którym wiadomo, że pochodzi z nizin społecznych i swój awans zawdzięcza ogromnym wysiłkom, m.in. pracy fizycznej (AA: 105). Jego pozycja w firmie związana jest z jej pierwszym szefem, Zarraluque. Quesada miał wówczas za zadanie uwodzić modelki zatrudniane w agencji, aby następnie przekazywać je swojemu szefowi. Historia Quesady przywodzi na myśl pozycję Łazika, który zostaje zmuszony do dzielenia się swoją żoną ze swym dobroczyńcą i protektorem.

Te rozliczne podobieństwa między powieścią Rosy Montero a *Łazikiem z Tormesu* wydają mi się warte przytoczenia, ponieważ odwołanie do łotrzykowskiego kodu kulturowego przesądza o trudnej genealogii kapitalizmu z *Amado amo*, determinując tym samym postzależnościowy charakter analizowanej powieści. Owo kulturowe zapośredniczenie stanowi swoistą cechę hiszpańskiego dyskursu postzależnościowego *Amado amo*. Dzięki wykorzystaniu estetycznego i ideologicznego potencjału dzieła emblematycznego dla kultury hiszpańskiej, skłonność do produkowania wewnętrznych *innych* urasta do rangi tożsamościowego paradygmatu. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że *Łazik z Tormesu*, obok swej uderzającej lokalności (ściśle związanej z kontekstem tolekańskim; Cabo Aseguinolaza 2016: 76) ma jeszcze jedną właściwość, będącą pochodną „wszędobylstwa” tego tekstu. To kanoniczne hiszpańskie dzieło od XVI wieku funkcjonuje w kosmopolitycznym obiegu literackim. Fakt ten sprawił, że odegrał

⁶⁶ „Prendas empapadas de distancia y señorío hasta la última de sus fibras, ropas que Nacho vestía fácilmente con el mismo sentido de clase con que el caballero medieval se embutía en su armadura labrada”.

on istotną rolę w kształtowaniu się obrazu Hiszpanii widzianej z zewnątrz. Dla postzależności *Amado amo* ma to niemałe znaczenie, wydaje się bowiem, że dzięki opisywanemu zapośredniczeniu postzależność jest nie tylko atrybutem świata przedstawionego, lecz także właściwością spojrzenia. Oznacza to, że tekst jako pewna wizja odautorska nosi ślady postzależności, a nie tylko ją przedstawia. Ze zbliżonym zjawiskiem mieliśmy do czynienia, kiedy sygnalizowałam obecność śladów czarnej legendy w *Arдор guerrero* Muñoza Moliny czy też wskazywałam na „ducha totalitaryzmu” w *Morzach południowych* Vázquez Montalbána. W *Amado amo* postzależnościowe spojrzenie ulega znaczącej intensyfikacji dzięki odwołaniu do silnego kodu kulturowego.

Amado amo ujmuje więc postzależność z bardzo szerokiej perspektywy, wykraczającej daleko poza frankistowską dyktaturę. W świetle tej powieści relacje kapitalistyczne realizują atawistyczną hiszpańską skłonność do stwarzania i opresjonowania wewnętrznych *inných*, którzy z kolei przejawiają fantazmatyczne predyspozycje do samokolonizacji, czyli do konstruowania scenariuszy, w których spełnia się ich gorszość. Postzależność zachowuje przy tym swój temporalny postfrankistowski wymiar dzięki republikańskim korzeniom głównego bohatera, o których była już mowa, oraz stylistycznej właściwości narracji, którą można by określić mianem retoryki wojny. I tak, rywalizacja Césara z Nacho zostaje nazwana „zakamuflowaną wojną”, „manewrami”, „pożogą wojenną” (AA: 58); César czuje się „otoczony, torpedowany, sztyletowany” (AA: 58, 59), ma wrażenie, że Nacho usiłuje go „zwalczyć” (AA: 60)⁶⁷. W tym ofensywno-defensywnym słownictwie dochodzi do głosu pewna ogólna właściwość życia społecznego, którą José Luis Abellán w artykule z 1987 roku – a więc w okresie, w którym powstawała

⁶⁷ „[...] la guerra camuflada que Nacho había emprendido contra él sin declararla jamás abiertamente”; „[...] una conflagración oculta [...]”; „[...] César fue el último en darse cuenta de que estaba siendo sitiado torpedeado acuchillado”; „[...] los apuñalamientos por la espalda [...]”; „Nacho había dedicado todos los instantes de su vida a combatir a César”.

powieść Montero – określa za pomocą sformułowania „kultura graniczna” („cultura de frontera”; Abellán 1987: 43–55). Intencją wspomnianego historyka idei jest uchwycenie piętna, jakie na hiszpańskiej kulturze odcisnęła wojna domowa – a przed nią rozliczne sytuacje konfliktowe, zmuszające społeczeństwo do zwarcia szeregów – urastająca tym samym do rangi kategorii kulturowej. „Kultura graniczna” odnosi się do takiego trybu formułowania i rozpowszechniania myśli, w którym nad neutralną refleksją czy wartościami naukowymi dominuje nastawienie ideologiczne i bojowe. Jest to więc kategoria pokrewna z „totalitaryzmem społecznym”, o którym dekadę wcześniej mówił w swych artykułach Julián Marías. Narracja *Amado amo* nawiązuje do „kultury granicznej” w takim sensie, że konceptualizuje relacje międzyludzkie, rozwijające się w warunkach kapitalistycznych, za pomocą wojennego, konfrontacyjnego języka.

Kończąc moją analizę *Amado amo*, chciałabym wysunąć pewną hipotezę. Sądzę, że można odczytać powieść Rosy Montero jako gorzką refleksję dotyczącą dominacji z perspektywy wieloletniej dyktatury. Sformułowanie „amado amo” („ukochany pan”) znakomicie obrazuje paradoksalny rodzaj relacji, jaki zawiązuje się między dyktatorem a jego podwładnymi. Aby uzmysłowić sobie skalę entuzjazmu, jaki wzbudzał Franco, wystarczy obejrzeć film dokumentalny z cyklu NO-DO⁶⁸ z 1971 roku, poświęcony upamiętnieniu 35. rocznicy ustanowienia generała szefem państwa. Niezależnie od ewidentnie propagandowego charakteru dokumentu, kadry ukazujące tysiące osób zgromadzonych na madryckim Plaza de Oriente, przepychających się, aby lepiej widzieć i słyszeć dyktatora, wiele mówią o kulcie, jakim był on darzony przez niemalą część społeczeństwa. Komentarzem do tych obrazów, w którym pobrzmiewają rozpoznania Andrzeja Lederera dotyczące polskiego folwarcznego imaginarij, niech będą sło-

⁶⁸ NO-DO (także nodo) to skrót od *Noticiario y documentales* („Wiadomości i filmy dokumentalne”), odnoszący się do filmów dokumentalnych o charakterze propagandowym, rozpowszechnianych w czasach dyktatury w hiszpańskich kinach. Odpowiednik Polskiej Kroniki Filmowej.

wa z *Amado amo*: „[...] koniec końców to wielkość naszych bogów, naszych królów i naszych szefów stanowi miarę tego, czym jesteśmy” (AA: 34)⁶⁹.

Wnioski:

1. Postzależnościowy charakter *Amado amo* ujawnia się w genezie tekstu, będącej przejawem „kulturowej schizofrenii” postfrankistowskiej Hiszpanii, polegającej na współistnieniu liberalnych i tradycyjnych kodów kulturowych wewnątrz jednego tekstu. Rosa Montero podkreśla potrzebę oddalenia się od swych osobistych doświadczeń i tym samym potwierdza przekonanie, zakotwiczone w kulturze patriarchalnej, że perspektywa kobieca i feministyczna nie jest wystarczająco uniwersalna. Wspomniane dążenie autorki przejawia się w tekście charakterystycznym napięciem między tym, co uniwersalne a tym, co lokalne.
2. Kapitalizm z powieści Rosy Montero jest formą dominacji, która zawładnęła całą przestrzenią witalną jednostki i przejawia cechy wskazujące na jego postkolonialny charakter. Analizowany w tym rozdziale wątek migracyjny znajduje swoje odbicie w *Amado amo* pod postacią przemieszczania się centrum do peryferii, pociągającego za sobą wypieranie tradycji lokalnych. Uniwersalizujący (postkolonialny) obraz kapitalizmu został wpisany w siatkę lokalnych relacji władzy, będących pozostałością po konflikcie klasowym z czasów frankizmu.
3. Hiszpański dyskurs postzależnościowy realizuje się w *Amado amo* za pomocą złożonego odniesienia do tradycji neopikarejskiej, przez szereg czytelnich i konsekwentnych intertekstualnych nawiązań do *Łazika z Tormesu*. Wykorzystany kod kulturowy (w tym problematyka *limpieza de sangre* i społecznych symulakrów) pozwala wpisać trudną genealogię postfrankistowskiego kapitalizmu w strukturę tożsamości, naznaczoną atawistyczną skłonnością do produkowania wewnętrznych *innnych*. Wzmacniając frankistowską temporalność

⁶⁹ „[...] a fin de cuentas, es la magnitud de nuestros dioses, de nuestros reyes y de nuestros jefes lo que nos da la medida de lo que somos”.

(np. za pomocą retoryki „kultury granicznej”), *Amado amo* ujawnia, że frankizm – będący przejawem wspomnianej tożsamości – jednocześnie ją utrwalił.

4. Szczególny rys postzależności *Amado amo* polega na ukazaniu podmiotu poddającego się samokolonizacji, wyrażającej się w fantazmatycznych wyobrażeniach gorszości. Pod tym względem powieść Rosy Montero przypomina *Niskie Łąki* Piotra Siemiona. dopełnieniem tej perspektywy na poziomie bardziej ogólnym może być fakt, że narracja powieści przejawia symptomy postzależnościowego spojrzenia, czyli nie tylko ukazuje rzeczywistość naznaczoną opresywną przeszłością, lecz sama w sobie jest nośnikiem postzależności.

Milagros es muy buena. Además sabe coser

José Luis Borau, *Furtivos* (1975)

Była nabożną i przedła¹



POGŁOSY KOBIET

1.

Mapowanie

Jedno z emblematycznych zdjęć hiszpańskiej *Transición* przedstawia aktorkę Susanę Estradę w obecności polityka i prawnika Enrique Tierno Galvána na gali zorganizowanej przez dziennik „Pueblo” w 1978 roku. Zarówno przyszły burmistrz Madrytu, jak i mężczyźni, których kadr uchwycił z tyłu zdjęcia ubrani są w ciemne garnitury, jasne koszule i krawaty, zaś formalny i ascetyczny charakter ich stroju podkreśla czarno-biała konwencja obrazu. Susana Estrada ma na sobie jeansy i luźną marynarkę, narzuconą na gołe ciało. Prawa pierś aktorki jest odsłonięta.

¹ Hiszpański cytat pochodzi z filmu *Furtivos*, do którego nawiązuje dalej, i oznacza: „Milagros jest bardzo dobra. Poza tym potrafi szyc”. Słowa te wypowiada Ángel, przedstawiając matce swą przyszłą żonę, Milagros, która – usłyszawszy je – wymiotuje. Umiejętność szycia była uznawana za kluczową w wykształceniu młodych dziewcząt podczas trwania frankistowskiej dyktatury. Polski cytat jest napisem ze średniowiecznych nagrobków.

Trudno o bardziej wymowny symbol w kontekście dyskusji o miejscu kobiety zarówno w hiszpańskiej, jak i polskiej transformacji. Można w nim bowiem zobaczyć nawiązanie do tradycyjnej ikonografii rewolucyjnej – Wolności, Rewolucji, Republiki – w której to kobiecie przypada rola znaku, będącego nośnikiem zmiany w modelu cywilizacji zdominowanym przez mężczyzn. Zrywając zasłonę wstydu, kobieta zapowiada swoje wtargnięcie do przestrzeni publicznej, gdzie pragnie zająć miejsce pierwszoplanowe, rewindykując pełnym głosem swą intymność i cielesność. Podobnie jak tradycyjne ikonograficzne ujęcia kobiety jako Wolności (Janion 1996: 5–49), komentowane zdjęcie pełne jest ambiwalentnych napięć. Z jednej strony widzimy bowiem obraz emanujący transgresywną mocą, ukierunkowaną na rozsądzenie męskiego normatywnego świata, z drugiej zaś – ceną egzaltacji wolności okaże się jej desakralizacja i trywializacja, których zapowiedzią jest gest obnażenia zde-rzony z intensywnością pomnożonego i zuniформizowanego spojrzenia. Jak żaden inny znany mi obraz okresu transformacji zdjęcie to kondensuje wyłonienie się kobiety jako *innego* w rzeczywistości potransformacyjnej polskiej i hiszpańskiej (fot. 7).



Fot. 7. Enrique Tierno Galván i Susana Estrada na gali dziennika „Pueblo”, 14 lutego 1978 roku. Podobnie jak tradycyjne ikonograficzne ujęcia kobiety jako Wolności, zdjęcie pełne jest ambiwalentnych napięć (fot. Marisa Flórez, <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/susana-estrada-foto-tier-no-galvan-diario-pueblo-40-aniversario/29064>, dostęp: 24.12.2020)

Faktem bezsprzecznym jest, że na okres hiszpańskiej i polskiej transformacji przypada wyraźnie ożywione działanie ruchów feministycznych, połączone z bardziej znaczącą niż w przeszłości obecnością kobiet w przestrzeni publicznej i kulturowej. W stosunku do lat 70. i 80. w Hiszpanii dość powszechnie używa się określenia „boom literatury kobiecej” (Nieva de la Paz 2004: 15; Potok 2013: 69). Sformułowanie to znajduje również zastosowanie wśród badaczy literatury polskiej po 1989 roku (Mrozik 2012: 16); w kontekście lat 90. Inga Iwasiów mówi o dekadzie kobiet w literaturze (2002: 42), zaś Anna Nasiłowska zauważa, że „w prozie po przełomie 1989 roku najgłośniejsze książki zostały napisane przez kobiety” (2001: 8). Hiszpanki i Polki dokonują wyłomu w tradycyjnie męskiej przestrzeni dyskursu, zaś ich obecność na scenie publicznej należy traktować w kategoriach politycznych, tak jak polityczna jest obecność Susany Estrady na zdjęciu, od którego rozpoczęłam te rozważania. W tym sensie można również spojrzeć na teksty autorek niemieszczących się w modelu emancypacyjnym, których powieści wzmacniają tradycyjne role kobiet, na przykład odwołaniem do obietnicy romantycznej miłości². Podobną rolę pełnią gesty obyczajowej prowokacji, towarzyszące autorkom takim jak Agnieszka Wolny i Manuela Gretkowska (Iwasiów 2002: 33) czy balansująca na granicy pornografii powieść *Las edades de Lulú* (1989) Almudeny Grandes (Robins 2003: 161–182; Bellver 2005: 39). Tym samym aktualizuje się ambiwalentny potencjał wspomnianego zdjęcia.

Nie wchodząc w teoretyczne rozważania dotyczące wyróżników kobiecości w literaturze, uznaję, że teksty autorstwa kobiet (które będę określać też mianem literatury kobiecej) są nośnikami

² W tym nurcie, przeżywającym wyraźne ożywienie w Hiszpanii w latach 80. i 90. (Potok 2013: 72), znajdziemy w Hiszpanii np. Adelaidę Garcíę Morales (ze sztandarową powieścią *El silencio de las sirenas*, 1986) i Soledad Puértolas (*Queda la noche*, 1989). Zob. Bellver (2005: 35–41). Podobną funkcję w Polsce pełnią „dzienniki polskiej Bridget Jones” (Mrozik 2012: 243–278), których rozkwit odnotowujemy pod koniec lat 90., z autorkami takimi, jak np. Katarzyna Grochola (*Nigdy w życiu*, 2001) czy Barbara Kosmowska (*Teren prywatny*, 2002).

szczególnego doświadczenia, których specyfika wynika z różnicy kulturowej i biologicznej (Potok 2013: 45–46). W moich analizach będę zapytywać wybrane powieści, powstałe po zakończeniu epoki autorytarnej, o sposoby kolonizowania przestrzeni dyskursu, dopatrując się śladów postzależności wszędzie tam, gdzie frankizm i komunizm utrwalił lub zmodyfikował tradycyjnie podrzędną w obu kulturach pozycję kobiety. Będę więc traktować analizowane powieści jako odpowiedzi na sytuację zdominowania stanowiącą przeplot innych postzależności (Iwasiów 2011: 315). Echa zbliżonego stanowiska do opinii polskiej krytyczki, poszukującej dróg konwersji perspektywy postzależnościowej w konfrontacji z twórczością kobiecą, znaleźć można na przykład u Santosa Sanza Villanuevy, który o twórczości Esther Tusquets powiada: „[...] zwróćmy uwagę na to, co jest niepodważalne – jej krótkie i długie narracje ukazują z całą ostrością i bólem, jak trudno jest współczesnej kobiecie osiągnąć swoje własne i upragnione miejsce w sposób zdecydowanie wolny” (1998: 13)³. Pierwsza powieść z trylogii Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), w której po raz pierwszy w literaturze hiszpańskiej wybrzmiewa wątek miłości lesbijskiej (Potok 2013: 67–68)⁴, przynosi ważną wskazówkę dotyczącą poetyki postzależności zastosowanej do twórczości kobiet. Bohaterka prowadzi wykład w auli, w której przygląda się zawieszanej tam mapie Hiszpanii: „Nie sądziłam, że ciągle produkuje się takie mapy”⁵. Zastanawia się: „Dziwne i zaskakujące jest to, że tutaj prawie nic się nie zmieniło”⁶ i zapytuje: „Gdzie jestem? co to wszystko znaczy?” (Tusquets 2002: 54). Mapa jest tu czymś więcej niż prostym symbolem miejsca, z którego

3 „[...] anotemos lo que no es cuestionable: sus relatos cortos y largos muestran con crudeza y dolor lo difícil que se hace a una mujer actual alcanzar un lugar propio, querido y decididamente libremente”.

4 Warto również przypomnieć opowiadanie Carme Rierzy *Te deix, amor, la mar com a penyora*, opublikowane po katalońsku w 1974 roku i przetłumaczone przez autorkę na język hiszpański w 1980 roku (*Te entrego, amor, la mar, como ofrenda*).

5 „No creí que se siguieran fabricando este tipo de mapas”.

6 „Lo sorprendente, extraño, es que aquí no había cambiado [...] casi nada”

się mówi. Trzeba pamiętać, że od lat 30. XX wieku mapa zastąpiła w hiszpańskim prawicowym dyskursie inne ikonograficzne przedstawienia Hiszpanii – w XIX wieku była to najczęściej stateczna kobieta w obecności lwa, symbolu ludu; taki symbol przejęła też II Republika. Frankizm przypieczętował proces dekonstrukcji dziewiętnastowiecznej ikonograficznej tradycji, w której Hiszpania jest kobietą, uświęcając tym samym mapę jako główny emblemat idei Hiszpanii (Fuentes Aragonés 2002: 8–25). Dla bohaterki powieści Tusquets mapa jest więc świadectwem wytarcia kobiety z przestrzeni realnej i symbolicznej, i odsyła w bezpośredni sposób do trwania dziedzictwa frankizmu w kontekście miejsca kobiety w przestrzeni wyznaczonej przez jej kontury. Mapa u Esther Tusquets pokazuje zatem, że kluczowa jest konieczność „umiejscowienia” (Rich 2003: 31–48; Galant 2011: 331–342) perspektyw, z których kobiety przełamują ciszę. Dla mnie to bardzo istotna wskazówka, gdy weźmiemy pod uwagę różne ideologiczne wektory systemów politycznych stanowiących kontekst dla twórczości kobiet, będącej przedmiotem mojej analizy. Tym samym to komponenta kulturowa tożsamości płci będzie stanowić dla mnie zasadniczy punkt odniesienia.

W swym przenikliwym studium na temat hiszpańskiej *Transición* Ramón Buckley zauważa dwie istotne dla mojego wyводу kwestie. Pierwsza z nich dotyczy zamknięcia hiszpańskich intelektualistów, którzy w obliczu dokonujących się przemian „schronili się we własnej historii”. Buckley mówi o pustce intelektualnej („vacío intelectual”, 1996: XVI), polegającej na braku krytycznego spojrzenia na transformującą się rzeczywistość. Mówiąc o intelektualistach, Buckley ma na myśli ich męskich przedstawicieli, bowiem – i tu dochodzę do drugiego zjawiska – w tym samym czasie kobiety tworzyły narracje w „rewolucyjnym duchu” („espíritu revolucionario”), kwestionujące mity transformacji, otwarcie podważając ideologię, na której była konstruowana hiszpańska *Transición* (Buckley 1996: XIV)⁷. W rzeczy samej, choć

⁷ „Nace así una escritura –femenina y feminista– que cuestiona los mitos de la transición, incluso la ideología misma en la que esta transición se sustenta”.

krytyczny ogląd rzeczywistości, polegający na kwestionowaniu obrazu modelowej i pokojowej transformacji, nie był wyłączną domeną kobiet – jak pokazuje choćby rozpatrywany w poprzednim rozdziale przypadek Vázqueza Montalbána – twórczość auterek takich, jak Montserrat Roig, Esther Tusquets, Rosa Montero czy Lourdes Ortiz systematycznie wpisuje się w tradycje odświeżonej prozy realistycznej, dla której istotnym kontekstem było problematyzowanie współczesnej rzeczywistości Hiszpanii (Blanco 2019: 115–128). Owo odświeżanie odbywa się dzięki strategiom pisania, w których pamięć i intymność (rozumiana jako zamknięcie w przestrzeni prywatnej i codziennej oraz jako ekspozycja cielesności) są doświadczeniami newralgicznymi⁸.

Wzmózona – w stosunku do okresu dyktatury – obecność twórczości kobiet na księgarskich półkach Hiszpanii jest więc faktem, jednak historycy i krytycy literatury w dość osobliwy sposób obchodzą się z tą obecnością. Z jednej strony widzimy, że książki takie, jak cytowana powyżej powieść Esther Tusquets, wznawiana trzykrotnie w ciągu roku, została nadzwyczaj dobrze przyjęta zarówno przez krytyków, jak i czytelników (Sanz Villanueva 1998: 21), choć jej barokowy styl nie czyni z niej łatwej lektury dla przeciętnego czytelnika. Z drugiej strony jednak, pomimo że od początku transformacji gazety bombardowały swych czytelników tytułami dotyczącymi boomu literatury kobiecej, w tradycyjnych podsumowaniach, jakie te same gazety publikowały pod koniec każdego roku, rekomendowane książki autorstwa kobiet należały do rzadkości⁹. Inny istotny aspekt recepcji tej twórczości dotyczy

⁸ Nie zgadzam się z opinią, według której kobieca twórczość omawianego okresu ogranicza się do sfery intymności i wpisuje w ramy tzw. powieści odhumanizowanej („*novela deshumanizada*”; Gil Casado 1990: 14). Proza wymienionych powyżej auterek ma wartość kontestacyjną wobec rzeczywistości społeczno-politycznej. Ponadto, stosując perspektywę postzależnościową do twórczości kobiet, tak jak proponuje Inga Iwasiów (2011: 305–315), traktuję obecność kobiet w przestrzeni publicznej Hiszpanii jako polityczną.

⁹ W swoim bilansie z 1975 roku Rafael Conte – jeden z bardziej znaczących krytyków tamtych lat – nie wymieniał żadnej powieści autorstwa kobiet (1975: 1–2); w zestawieniu z 1976 roku, przygoto-

niechęci krytyków do ich realistycznego wymiaru, podskórnie kojarzonego z socrealizmem, zaś wprost łączonego z feminizmem. Z kolei intymny i prywatny ton kobiecego pisarstwa nie przystawał do chłodnego i uniwersalizującego obrazu rzeczywistości, jakiego się od nich wymagało¹⁰. Jak widać, protokoły oczekiwań formułowanych wobec kobiet są ewidentnie sprzeczne, łączy je wszakże jedno: każda z przypisywanych genealogii kobiecego pisarstwa wskazuje na ideologiczne uwikłanie, czyniąc je tym samym estetycznie wątpliwymi¹¹. Ta trudna obecność twórczości kobiet, wdzierających się w przestrzeń dyskursu w okresie transformacji, należy bez wątpienia do skomplikowanego postzależnościowego bagażu kulturowego Hiszpanii. O tym, że sytuacja nie zmieniła się w istotny sposób w kolejnych dekadach świadczy studium Laury Freixas z 2000 roku. Zauważa ona rozdzźwięk między medialną nadobecnością kobiet-pisarek, w której eksploatuje się ich atrakcyjny wizerunek dla celów marketingowych, a ich rzeczywistą aktywnością na rynku wydawniczym, na którym publikacje kobiet nie przekraczają 20 proc. wszystkich wydawanych tekstów (Freixas 2000: 33–41).

Warto zauważyć, że w kwestii miejsca twórczości kobiecej bardziej współczesne ujęcia hiszpańskiej *Transición* nie uwolniły się od balastu przeszłości. Dwie najczęściej pojawiające się narracje, dotyczące kultury tamtego okresu, w sposób bardzo szczególny konceptualizują aktywność kobiet. Mam tu na myśli domniemaną „prywatyzację” literatury oraz motyw rozczarowania (*desencanto*), a więc zjawiska, o których wspominałam w poprzednich częściach moich rozważań. Powszechne przekonanie, że wraz ze zmianami demokratycznymi hiszpańska powieść uległa „prywatyzacji”, zaś pisarze rozstali się z formułą literatury

wanym dla „ABC”, znajdziemy dwa tytuły kobiece (Martínez Ruiz 1976: 22–23). Zob. Nieva de la Paz (2004: 55–78).

¹⁰ Przykładem może być recepcja powieści Rosy Montero, o której wspominam w poprzednim rozdziale.

¹¹ „Hoy sólo los periodistas hacen realismo, pues casi se trata de una profesional petición de principio; o las mujeres comprometidas en el combate feminista; o los escritores marginales” (Conte 1983: 5).

społecznie zaangażowanej, w sposób oczywisty pomija twórczość kobiet, które – jak zauważa Buckley – od pierwszych lat *Transición* sygnalizowały w swej twórczości istnienie stref społecznego wykluczenia. Symptomatycznym przykładem myślenia o prozie okresu transformacji w kategoriach „prywatyzacji” jest studium z 2013 roku autorstwa jednego z czołowych współczesnych krytyków i historyków literatury hiszpańskiej, znawcy problematyki socrealizmu w powieści, krytyka skądinąd wrażliwego na postzależnościową wymowę kobiecej twórczości. Mam na myśli cytowanego powyżej Santosa Sanza Villanuevę. W swoim studium prozy okresu transformacji z 2013 roku przypomina on, że po śmierci dyktatora w Hiszpanii oczekiwano w napięciu na genialne dzieła, które powinny ujrzeć światło dzienne wraz z likwidacją cenzury. Zdaniem krytyka – i zdaniem wielu innych – takie dzieła ani nie kryły się w szufladach pisarzy, ani nie powstały po śmierci dyktatora. Zamiast przenikliwych studiów współczesności czytelnicy dostali teksty dotyczące wewnętrznych rozterek pisarzy, nic niemówiące o rzeczywistych problemach trapiących transformujące się społeczeństwo, teksty prześiknięte duchem konsensusu, uważanym za zasadniczą ideologię hiszpańskiej transformacji. Tak więc – wyrokuje przenikliwy krytyk – historyk, który w XXV wieku zechciałby zajrzeć do powieści powstałych po śmierci dyktatora, niczego nie dowiedziałby się na temat bezrobocia młodych czy zmieniających się w zatrważającym tempie systemu wartości moralnych (Sanz Villanueva 2013: 16). Jednocześnie w innym miejscu swojego wywodu Sanz Villanueva zauważa, że największa rewolucja obyczajowa transformacji dotyczyła kobiet, dostarczając przy tym bogatej materii powieściowej, eksploatowanej w twórczości licznych autorek (2013: 32). Przykładami są *El mismo mar de todos los veranos* Esther Tusquets i *Crónica del desamor* Rosy Montero. Tę ostatnią powieść krytyk określa wręcz mianem „pokoleniowego świadectwa” (2013: 38)¹².

Tok myślenia Sanza Villanuevy jest tylko na pozór schizofreniczny. Dostrzega on wprawdzie rewolucyjną obecność kobiet, ale nie ma to wpływu na jego ogólny obraz uładzonej i pojednawczej li-

¹² „[...] tiene valor de testimonio generacional”.

teratury tamtego okresu. Uwagi dotyczące braku realistycznego zapisu doświadczeń pokoleniowych okresu transformacji odnoszą się do przeżyć o charakterze ogólnoludzkim, zaś literatura autorstwa kobiet traktowana jest jako świadectwo niepełne, fragmentaryczne, dotyczące przeżyć „wyłącznie” kobiecych. Dlatego też wspomniana powieść Rosy Montero znajduje swoje miejsce wśród fundamentalnych tekstów transformacji, ale wyłącznie w kontekście „kwestii kobiecej” (Sanz Villanueva 2013: 38). Mamy tu więc do czynienia ze swoistym włączeniem – które skądinąd wybrzmiewa bardzo stanowczo – o charakterze w istocie wyłączającym.

Przekonanie o „rozczarowaniu” (*desencanto*), wsączającym się w hiszpańską kulturę okresu transformacji, ma moc tak samo wykluczającą, jak opisywana powyżej „prywatyzacja”. „Kobiety z mojego pokolenia przyzwyczyły się już do tego, że wszystko odkrywają późno. Ale być może dlatego mamy wciąż ochotę żyć, kochać, poznawać, podczas gdy mężczyźni w naszym wieku mówią tylko o zmęczeniu i rozczarowaniu” – pisze Laura Tremosa w przedmowie do zbioru esejów Montserrat Roig pod znaczącym tytułem *¿Tiempo de mujer?* (Tremosa 1980: 16–17)¹³. Dla Hiszpanek okres transformacji był czasem działania w normalizującej się sytuacji prawnej: od 1975 roku znika obowiązek posłuszeństwa żony wobec męża, choć dopiero od 1981 roku, na skutek reformy Kodeksu Cywilnego, można mówić o równouprawnieniu małżonków (Tusell 2007: 276). W 1983 roku powstaje *Instituto de la Mujer* (Instytut Kobiety), państwowa instytucja, której celem jest wsparcie Hiszpanek włączających się w życie zawodowe, polityczne i kulturowe (Potok 2013: 66)¹⁴. Jednocześnie liczba kobiet

¹³ „Las mujeres de mi generación nos hemos acostumbrado a llegar siempre tarde. Pero quizá por esto seguimos con ganas de vivir, de amar, de conocer, cuando los hombres de nuestra edad ya sólo hablan de cansancio y desencanto”. Tytuł zbioru esejów Roig oznacza: „Czas kobiety?”.

¹⁴ W latach 90. dane mi było wziąć udział w spotkaniu działaczki *Instituto de la Mujer* z mieszkankami małej wsi w okolicach Walencji. Na zebranie przyszły kobiety reprezentujące różne pokolenia, choć przeważały osoby dobrze pamiętające czasy dyktatury. Przedstawicielka Instytutu skupiła się na zachęcaniu młodych

podejmujących studia uniwersyteckie i aktywnych zawodowych rośnie w tempie bezprecedensowym¹⁵.

Sądzę, że na aktywność kobiet na niwie literatury należy spojrzeć w sprzężeniu z ich wzmożoną aktywnością społeczną. Atmosfera *desencanto* bezsprzecznie towarzyszyła uczestnikom życia kulturowego – tak kobietom, jak i mężczyznom – w Hiszpanii okresu transformacji, o czym świadczą rozliczne teksty z codziennej prasy tamtego czasu, wypowiedzi intelektualistów pokroju Camila José Celi czy sprawozdania z kongresów kulturoznawczych (Martínez Cachero 1997: 381–395). Jednak zarówno pojęcie „prywatyzacji”, jak i „rozczarowania”, których powszechnie i w sposób totalizujący używa się do określenia kultury tamtego okresu, kładą nacisk na prywatne schronienie, jakim staje się literatura dla autorów wykazujących symptomy utraty wiary w sprawczość wielkich narracji, w szczególności socjalizmu i komunizmu. Tymczasem jeśli uznamy, że głosy kobiet stanowią różne przejawy poszerzania pola obecności i wchodzenia w przestrzeń dyskursu – czyli emancypacyjnych strategii postzależnościowych (Iwasiów 2011: 305–315) – nie może być mowy o rozczarowaniu, nawet jeśli przedmiotem dyskursu jest poczucie niespełnienia.

Paradoksalnie, pojęcie Kultury Transformacji (*Cultura de la Transición* lub *CT*), jakie w ostatnich latach wyłoniło się w Hiszpanii, przyczyniło się do wzmocnienia tej wykluczającej w swej istocie narracji o „sprywatyzowanej” i „rozczarowanej” literaturze. Według definiujących ją autorów kategoria *CT* odnosi się do

kobiet do podejmowania studiów i kariery zawodowej, ale dyskusję zdominowały starsze uczestniczki, które opowiadały o przytłoczeniu obowiązkami codziennymi i braku wsparcia ze strony mężów. Zaskoczeniem był dla mnie fakt, że na zebraniu nie nawiązano do doświadczeń frankizmu. W tamtym czasie kwestia kobieca wybrzmiewała dla mnie jedynie jako odprysk doświadczeń prawicowej dyktatury.

- ¹⁵ Między 1974 a 1982 rokiem liczba specjalistek zatrudnionych w administracji państwowej wzrosła z 19 do 34 proc. W 1980 roku odsetek kobiet mogących się pochwalić dyplomem uniwersyteckim wynosił 11 proc. dla transzy wiekowej 40–49 lat, zaś w przedziale poniżej 29 lat odsetek ten wynosi już 50 proc. (Tusell 2007: 276–277).

typu kultury, która sięga swą genezą okresu hiszpańskiej *Transición*. Kultura ta utraciła swój subwersyjny potencjał, bowiem z przestrzeni konfrontacji, jaką tradycyjnie była, przekształciła się w miejsce konsensusowego dialogu. Tak więc, zamiast być polem walki, *Cultura de la Transición* stała się przyjemnym ogrodem, w którym spotkać się mogą wszyscy jej (kultury) uczestnicy, podejmujący uprzejmą polemikę w wyznaczonych z góry ramach (Martínez 2012). Daleka jestem od podejmowania polemiki z pojęciem CT¹⁶. Z całą pewnością oddaje ono charakter dużej części subwencjonowanej przez państwo kulturowej aktywności, charakterystycznej dla Hiszpanii po 1975 roku, jak pokazuje przenikliwy artykuł Rafaela Sáncheza Ferlosio, napisany przed upływem dekady od śmierci dyktatora (1984: 11–12). Moją intencją jest natomiast podkreślenie, że wspomniana kategoria wzmacnia istniejącą narrację dotyczącą transformacji (z jej newralgicznymi pojęciami „prywatyzacji” i „rozzczarowania”), w której pomija się lub marginalizuje tych autorów, którzy stali w opozycji w stosunku do danego kulturowego paradygmatu. Wśród nich znajdziemy, obok na przykład Juana Marsé czy Vázqueza Montalbána, autorki takie jak Montserrat Roig czy Rosa Montero, zaliczane do tzw. boomu literatury pisanej przez kobiety. Jak widać, zmarginalizować można również coś tak ewidentnie niemarginalnego w swej istocie, jak „boom”. Owo wyciszenie boomu za pomocą narracji konsensusu w przestrzeni symbolicznej jest w pewnym sensie powieleniem bliźniaczego mechanizmu z realnej przestrzeni transformacji, kiedy to „historyczna” i „wojownicza” postawa feministek zderzana była w narracji medialnej z wyższą koniecznością nawiązania narodowego porozumienia (Larrondo Ureta 2009: 627–655).

„Kim są te nowe kobiety – te nowe sposoby bycia kobietą – i jaki mają związek z mężczyznami? Trzeba to sprawdzić i potrzeba do tego czasu” (Marías 1976: 274)¹⁷ – pisze Julián

¹⁶ Wśród hiszpańskich badaczy nie brakuje krytycznych głosów dotyczących tego pojęcia. Zobacz np. Naval López (2016: 100–102).

¹⁷ „¿Qué significan esas nuevas mujeres –esas nuevas maneras de ser mujer– y qué relación tienen con los hombres? Hay que averiguarlo, y eso lleva tiempo”.

Marías u progu hiszpańskiej *Transición*. Pytanie to ujmujące w swej prostocie, ale jakże znamienne. Kobieta staje się widzialna i niezrozumiała, jej obecność zaskakuje i intryguje. Dopiero w drugiej kolejności Marías zapytuje o relacje kobiet z mężczyznami, bowiem w tej nowej relacji ujawni się zmiana. Tradycyjnie relacje kobiet i mężczyzn w Hiszpanii organizowane były zgodnie z zasadami „ostrego patriarchalizmu”, znacznie bardziej wyrazistego niż w innych częściach Europy (Bogucka 2006: 98–99), zaś okres frankistowskiej dyktatury w sposób otwarty z tych tradycji czerpał i usankcjonował je prawnie (Ruiz Franco 2019: 231–248). Powszechnie znane są zasady organizujące relacje płci we frankistowskiej Hiszpanii. Były one wpajane dzieciom i dorosłym wszystkimi możliwymi kanałami autorytarnego państwa, od edukacji poczynając, poprzez skrupowaną cenzurę kulturę, na kościelnej ambonie kończąc. Dotyczyły ról społecznych, zachowania w przestrzeni publicznej, małżeństwa, narzeczeństwa, aktywności zawodowej, ubioru, spojrzenia, sposobów podawania ręki... (Martín Gaite 2015; Abella 1985). Ograniczę się tutaj do przytoczenia dwóch fragmentów, uwiadamniających wtłoczenie kobiet i mężczyzn w sztywny gorset ról płciowych:

Kobiety nigdy niczego nie odkrywają. Brakuje im rzecz jasna odkrywczego talentu, zarezerwowanego przez Boga dla męskiej inteligencji; my możemy jedynie interpretować lepiej lub gorzej to, co zrobili mężczyźni (cyt. za: Martín Gaite 2015)¹⁸.

W jaki sposób mężczyźni służą ojczyźnie?
Ideami, odwagą, podbojami, kierując polityką [...]
Na czym więc polega prawdziwy heroizm kobiet?

¹⁸ „Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho”.

Na rezygnacji z życiowych przyjemności, kiedy sądzimy, że mamy obowiązek do spełnienia (cyt. za: Roig 1980: 65)¹⁹.

Pierwszy cytat pochodzi z 1943 roku i zaczerpnięty został z wypowiedzi Pilar Primo de Rivera, liderki *Sección Femenina* (Sekcji Kobiect) – istniejącej od 1934 roku kobiecej organizacji funkcjonującej jako oddział Falangi²⁰. Drugi cytat jest fragmentem „katechizmu” Falangi, wpajanego dzieciom w szkołach, w których od 1939 roku zniesiono koedukację (Abella 1985: 74). Obydwa teksty ujawniają, że we frankistowskiej Hiszpanii patriarchy nie był przezroczystym dyskursem, lecz okaleczającą kobiety i mężczyzn oficyjalną ideologią państwa, które jednocześnie pozbawiało ich możliwości realnego wpływu na życie kraju. Role płciowe są tu w istocie spełnianiem ściśle określonych obowiązków wobec ojczyzny, egzekwującej posłuszeństwo m.in. za pomocą wzmożonej kontroli oraz represjonowania ciała i seksualności. „Seksualna represja nie była przypadkowa – oznaczała sublimację prowadzącą do większej produktywności, do większego posłuszeństwa” (Montero 2017: 86)²¹ – czytamy w eseju, jaki na temat mężczyzn pisze dziennikarka, bohaterka *Crónica del desamor*. Paradoksalnie więc, na przekór wszechobecnej retoryce męstwa i bohaterstwa, w społeczeństwie zarządzanym autorytarnie mężczyzna doświadcza swego rodzaju

¹⁹ „¿Cómo sirven los hombres a la patria? / Con las ideas, el valor, las conquistas, y llevando la dirección de la política [...] / ¿Entonces, cuál sería el verdadero heroísmo de las mujeres? / Renunciar a los halagos de la vida cuando creamos que por encima de ellos tenemos un deber que cumplir”.

²⁰ W czasach dyktatury Sekcja Kobiect sprawowała pieczę nad edukacją dziewcząt. Każda niezamężna kobieta między 17. a 35. rokiem życia, która chciała podjąć pracę zawodową, wstąpić do jakiegoś stowarzyszenia bądź dostać prawo jazdy lub paszport, musiała wypełnić Służbę Społeczną (*Servicio Social*), rodzaj kursu prowadzonego przez *Sección Femenina*, będącego w istocie przysposobieniem do bycia dobrą żoną.

²¹ „No fue casual la represión sexual del franquismo: significaba la sublimación hacia una mayor productividad, hacia una mayor obediencia”.

kastracji. Przypomina to doznania wstydu i poniżenia, jakie przeżywa mężczyzna poddany godzącemu w jego męskość doświadczeniu kolonialnemu (Fanon 1952: 108–148).

Na dwa miesiące przed śmiercią Franco, po zmaganiach z cenzurą, na hiszpańskie ekrany wszedł film José Luisa Borau pt. *Furtivos*. Obraz opowiada o kazirodczej relacji matki (Martiny) ze swym synem (Ángelem), który z podróży do miasta przywozi do matczynego domu dziewczynę (Milagros), uosabiającą spełnienie tłumionego pożądania. Matka zabija dziewczynę, po czym Ángel zabija matkę. Film Borau zapowiadał bardzo wymowny plakat, zaprojektowany przez Ivána Zuluetę, przedstawiający postać Martiny jako ogromnego drapieżnego ptaka, pozbawionego oczu i nosa, trzymającego Ángela w swych szponach i kontrolującego z góry pozostałe postaci. Zarówno film, jak i jego sugestywna interpretacja zawarta w plakacie Zuluety wpisują się w estetykę kina symboliczno-rodzinnego, w którym obecność kastrującej matki czy potwornego ojca stanowi odbicie stosunku do dyktatorskiego reżimu (Ballesteros 2001: 272) (fot. 8–9). Bez wątpienia monstrualna Martina z *Furtivos* Borau, pragnąc swego syna dla siebie i anihilując jego pragnienia, jest matką kastrującą²². Jest też innym obliczem matki poświęcającej się i cierpiącej, wychowującej swych synów i córki do służby ojczyźnie, której mitologię – obok mitologii męstwa – stworzył i ugruntował frankistowski reżim. W takim też kontekście interpretowane są niepokojące obrazy postaci matczynych, przewijających się przez hiszpańską filmografię lat 70. (Guillamón Carrasco 2018: 173–179).

Moim zdaniem nie da się mówić o kobiecym poszerzaniu przestrzeni dyskursu, nie wzięwszy pod uwagę tych kastracyjnych doświadczeń okresu dyktatury. Jednocześnie czas zależności systemowo wypiełgnował wizerunek kobiety jako *innego* – Martín Gaité mówi o szklarniowym wychowaniu kobiety, alienującym ją z rzeczywistości i ukrywającym ją oraz jej grzeszne ciało przed męskim spojrzeniem (Martín Gaité 2015).

²² Najdobitniej ukazuje to scena mycia – matka pomaga umyć się zziębniętemu dorosłemu synowi – i wypowiada następujące zdanie: „Ups... widać ci *ptaszka*” („Uy... si se te ve el *pajarito*”, wyróżn. A.K.-N.).



Fot. 8-9. Plakaty do filmów *Furtivos* José Luisa Borau (1975, projekt Ivána Zuluety) i *Seksmissja* Juliusza Machulskiego (1983, projekt Cypriana Kościelniaka) w podobny sposób artykułują męskie lęki kastracyjne u schyłku epoki autorytarnej (<https://en.wikipedia.org/wiki/Furtivos>; <https://galeriaplaku.com.pl/3353-seksmissja-polish-movie-poster.html>, dostęp: 12.01.2021)

Obraz mężczyzn z lornetkami, którzy w latach 60., tzn. w okresie turystycznego boomu, przyglądają się odsłoniętym ciałom kobietom²³ może być wymownym przykładem dystansu, jaki frankizm pogłębił między kobietami i mężczyznami. Mamy więc do czynienia, z jednej strony, ze swoistym modelem twardej męskości (Abella 1985: 158), egzaltowanym przez dominujący dyskurs frankistowski i kształtowanym w opozycji do kategorii

²³ We frankistowskiej Hiszpanii dwuczęściowy kostium był zakazany, zaś letni strój kobiet i mężczyzn (odsłonięte ramiona i szorty) wywoływał niepokój u biskupów, którzy co roku publikowali listy wzywające wiernych do przestrzegania norm przyzwoitości w ubiorze (Abella 1985: 72–84).

innego (zgodnie z postkolonialnym punktem widzenia; Filipowicz 2011: 344). Z drugiej natomiast – męskość formatowana jest przez doświadczenia pomniejszające, opresywne i deprecjonujące. Pod pewnymi względami okres transformacji przypomina wyłanianie się ruchów emancypacyjnych na gruzach świata kolonialnego, któremu towarzyszy odzyskanie poczucia męskiej politycznej sprawczości w historii (Mrozik 2012: 116). Wymownym przykładem triumfu męskiej retoryki władzy w okresie hiszpańskiej transformacji może być pewien epizod relacjonowany przez Montserrat Roig. Zdarzenie dotyczy Santiago Carrilla, przywódcy Komunistycznej Partii Hiszpanii, i jego reakcji na pytanie dziennikarza o owoce negocjacji w Pałacu de la Moncloa w październiku 1977 roku²⁴: „Dialog wyglądał następująco – dziennikarz pyta Carrilla, czy był poród. Odpowiedź komunisty była afirmatywna. Żeby wyrazić zadowolenie dodał: »to chłopak«. Santiago Carrilla – człowieka lewicy pragnącego zmieniać rzeczywistość – zdradziła podświadomość” (Roig 1980: 48)²⁵. Reakcja Carrilla wydaje mi się równie znamienna, co komentarz autorki relacjonującej owo zajście – bądź co bądź, przedstawicielki „kobiecego boomu” – buntującej się przeciwko transformacji, którą odczuwa i interpretuje jako sprawę męską.

W tym samym czasie, kiedy hiszpańska *Sección femenina* zwieriała szyki, aby społeczeństwo jak najszybciej zapomniało o obecności kobiet w przestrzeni publicznej z okresu II Republiki – o wyemancypowanych aktorkach, biologkach, malarkach, które można było zobaczyć w przedwojennej hiszpańskiej pra-

²⁴ Chodzi o negocjacje prowadzone między najważniejszymi ugrupowaniami politycznymi, które doprowadziły do podpisania porozumienia w listopadzie 1977 roku, zwanego w historiografii hiszpańskiej *Pactos de la Moncloa* (od siedziby rządu, gdzie toczyły się rozmowy). Porozumienie dotyczyło kwestii ekonomicznych i politycznych (Miłkowski, Machcewicz 2002: 442).

²⁵ „El diálogo fue así: el periodista le pregunta a Carrillo si había habido parto. Y la respuesta del comunista fue que sí y, para expresar su satisfacción añadió: ‘¡y ha sido varón!’ A Santiago Carrillo, hombre de izquierdas y con voluntad de transformar la realidad, el inconsciente le había traicionado”.

sie (Martín Gaité 2015) – w Warszawie bestsellerem była wydana w 1948 roku książka młodego socjologa Stanisława Szantera pt. *Socjologia kobiety*, opowiadająca się za nową wizją porządku płci, zwaną *neomatriarchatem*. Inspirowany przez wizerunek robotnic zatrudnionych w przemyśle, coraz częściej pojawiających się na ulicach miasta, Szanter był entuzjastą kobiety zmaskulinizowanej i wyemancypowanej, nie rezygnując przy tym z esencjalnych właściwości przypisywanych płci żeńskiej, realizujących się w macierzyństwie. Propozycja Szantera wydaje się próbą pogodzenia tradycyjnego przedwojennego modelu społecznego z nowym porządkiem (Fidelis 2015: 37–38).

Socjologia kobiety zapowiada ambiwalencję PRL-u wobec kwestii emancypacji kobiet. Sztandarowym projektem komunistycznych wysiłków, zmierzających do stworzenia społeczeństwa wolnego od nierówności płci, była aktywizacja zawodowa kobiet, zwana inaczej „produktywizacją” (Fidelis 2015: 19). W tym duchu lansowano słynny wizerunek traktorzystki, który na stałe zagościł w polskim imaginariu dotyczącym miejsca kobiet w PRL-u, czy kobiety kierującej budową Dworca Centralnego. Równouprawnienie płci zostało zapisane w konstytucji z 1952 roku. Jednak wzorce „produktywizacji” lansowane były szczególnie w okresie wzmożonej industrializacji, kiedy kobiety zachęcano do wykonywania zawodów tradycyjnie zarezerwowanych dla mężczyzn. Od 1956 roku prace te zaczęto uznawać za sprzeczne z kobiecą naturą. Jak wykazuje Małgorzata Fidelis, jednym z przejawów odwilży było kultywowanie odmienności kulturowej Polski w przestrzeni rodziny i życia codziennego, w której podkreślanie różnicy wobec modelu radzieckiego okazywało się prostsze niż na płaszczyźnie czysto politycznej (2015: 18). Przykładem mieszania się konserwatywnego modelu płci z wzorcem emancypacyjnym mogą być Zambrowskie Zakłady Przemysłu Bawełnianego, uruchomione w 1954 roku w ówczesnym województwie białostockim. Młodym kobietom, pochodzącym często ze środowisk miejskich, nowo powstała fabryka dawała niezależność finansową i umożliwiała większą swobodę obyczajową. Mocno zaniepokoiło to miejscowe władze i kierownictwo fabryki, które podejmowało

w tym względzie działania zmierzające do kontrolowania obyczajowości młodych robotnic. Symptomatycznym przejawem mieszania się komunistycznych „emancypacyjnych” wzorców z tradycyjnym patriarchalizmem może być fakt, że jednym ze sposobów przywoływania młodych robotnic do porządku było sprowadzanie ich ojców do hotelu robotniczego, w którym zamieszkiwały (Fidelis 2015: 115–146).

W literaturze przedmiotu dotyczącej miejsca kobiet w społeczeństwie PRL-u funkcjonuje sformułowanie „menadżerski matriarchat”. Jest to zjawisko typowe dla komunistycznych i postkomunistycznych krajów Europy Wschodniej, oznaczające szczególnie rodzaj dominacji, sprawowanej przez kobiety, polegającej na zarządzaniu życiem rodzinnym (Titkow 2007: 65). Jak wiadomo, w komunistycznych warunkach bycie menadżerem rodziny polegało w dużej mierze na zdobywaniu żywności – czynności, którą w słowniku tamtych lat często określano mianem „polowania”. W rzeczywistości ten rodzaj dominacji prowadził do przeciążenia aktywnych zawodowo kobiet, choć jednocześnie stanowił sytuację nagradzającą wobec dyskryminacji w obszarze zarobków, przebiegu karier zawodowych czy udziału w życiu publicznym (Titkow 2007: 65). W gruncie rzeczy jednak owa „superkobieta biegająca po mieście w poszukiwaniu jedzenia” (Penn 2014: 52) stanowi nowe wcielenie społecznego genotypu Matki Polki, sprawującej głównie funkcje opiekuńcze i z poświęceniem stawiającej czoło każdemu trudnościom. I choć wzorzec ten nie oznaczał zdecydowanego podporządkowania strukturom patriarchalnym, to jego reinkarnacja pod postacią „menadżerskiego matriarchatu” w warunkach PRL-u jest niewątpliwie jedną z przyczyn, dla których w tamtym czasie kobiety nie wytworzyły świadomości interesu grupowego (Titkow 2007: 69–70).

Pamiętamy, że w 1976 roku Julián Marías zapytywał o tożsamość nowych Hiszpanek, które wraz z końcem frankistowskiej dyktatury stały się mocno widoczne – choć, jak widzieliśmy, w sposób zakłócony – w przestrzeni publicznej. „Gdzie – zasta-
nawiałam się – były kobiety”, pisze feministka Shana Penn w odniesieniu do relacji z dokonującej się w Polsce transformacji, za-

równy tych przygotowywanych przez zachodnich dziennikarzy, jak i tych płynących do USA bezpośrednio z Polski po 1989 roku (Penn 2014: 26). Jak pokazuje amerykańska badaczka na przykładzie działaczek marginalizowanych w strukturach „Solidarności”, feministyczna świadomość Polek rodziła się z wielkim trudem, ponieważ naznaczona była doświadczeniem komunizmu. Rozmówczynie Penn mówiły, że „nie po to odrzuciły jedną ideologię, żeby teraz przyjmować drugą” (Penn 2014: 50). Lecz nie chodzi tu jedynie o lęk przed ugrzęźnięciem w nowej ideologii. W istocie problemem jest skaza, jaką na feminizmie pozostawił forsowany w pierwszych latach PRL-u emancypacyjny dyskurs równości płci (Mrozik 2011: 145–158).

Sądzę, że kwestia kobieca w okresie transformacji pod pewnymi względami przypomina problem chłopskiej emancypacji. W obydwu przypadkach projekt rewolucyjny uległ dewaluacji i postrzegany był jako zagrożenie dla narodowej tożsamości, ponieważ utożsamiany jest z PRL-em i obcą, wrogą sprawczością. Zresztą skojarzenie kwestii chłopskiej i kobiecej ma już pewną tradycję, widoczną choćby – jak przypomina Inga Iwasiów – w akademickich podręcznikach dotyczących pozytywizmu, gdzie emancypacja kobiet sąsiaduje ze sprawą chłopską (i żydowską), zgodnie zresztą z tym, jak widziała ją Eliza Orzeszkowa (Iwasiów 2011: 307). Krystyna Kłosińska z kolei przypomina, że w reakcjach publicystów z końca XIX wieku na twórczość kobiet pojawia się skojarzenie, że kobiecy popęd do pióra jest w istocie dążeniem do rozładowania nadmiaru libido (2001: 98). W mojej analizie *Homo Polonicusa* pokazałam, że autor tego opowiadania postrzega emancypację Stasia Bombiaka na scenie raczkującego polskiego kapitalizmu w zaskakująco podobny sposób. W tej nieskrywanej niechęci przedwojennych publicystów i Marka Nowakowskiego rezonuje historia dwóch grup społecznych niezagniezdzonych we wspólnotowej narracji.

W eseju *Wysoki mur* Adam Zagajewski próbuje z dystansu spojrzeć na polską tożsamość. Przyglądając się warszawskim opozycjonistom, powiada: „Pulsuje w nich energia. W ich słowach, sformułowaniach wyczuwam siłę i stanowczość, męstwo i zdecydowanie” (1984: 27). Przebrany za Duńczyka poeta

pochyla się nad polską cywilizacją: „Jak to jest, zastanawiam się, czyżby w Warszawie cywilizacja mieszkała w słowach, w rozmowie, w energicznych gestach i męskich przekonaniach? Bo w Nowym Jorku widziałem ją, ze wszystkimi jej wadami i urokami, po prostu na ulicy. Była uliczną dziewczyną” (1984: 28). Polska wspólnotowa narracja, którą Zagajewski postrzega jako jednoznacznie męską, ma w swym zasadniczym nurcie charakter narodowowyzwoleńczy i nie ma w niej miejsca na emancypację kobiet. Maria Janion wspomina, że pod koniec lat 80. podczas dyskusji feministycznej w Berlinie Zachodnim broniła priorytetów walki narodowowyzwoleńczej dla całego społeczeństwa, spychając kwestię kobiecą na czas po odzyskaniu demokracji. „Trochę czasu upłynęło, zanim pojęłam, że d e m o k r a c j a w P o l s c e j e s t r o d z a j u m ę s k i e g o” (Janion 1996: 326–327, wyróżn. M. Janion).

Podobnie jak Montserrat Roig, polskie feministki odczuwają transformację jako sprawę męską, choć zapewne ze zwielokrotnioną siłą, mając na uwadze zmieniające się konteksty prawne w Hiszpanii i Polsce. Kastracyjny efekt komunizmu – jakże wymowny, jeśli przypomnimy bolszewicki dekret z lat 1917–1918, znoszący twardy znak, gramatyczny nośnik rodzaju męskiego (Sandomirska 2001: 215–221) – uczynił z mężczyzn majsterkowiczów, działkowiczów i pantoflarzy. Tymczasem kobiety „polowały” na żywność. „Solidarność” była „męskim rytuałem przejścia” i oznaczała wskrzeszenie mitu narodowego. „Kobiety, nie przeszkadzajcie nam, my walczymy o Polskę” – głosił napis na murze Stoczni Gdańskiej, dobitnie artykułując fakt, że sprawa polska nie należy do kobiet (Graff 1999: 20–23). Kwestia kobieca zakłócała sprawy najwyższej wagi, podobnie jak feminizm w Hiszpanii okresu transformacji postrzegany był jako zakłócenie ogólnonarodowego konsensusu.

Komunizm nie usunął patriarchatu ze struktury tożsamościowej i społecznej, ale zabrał społeczeństwu poczucie sprawczości. Zabrał je po równo: i kobietom, i mężczyznom, choć pamiętamy, że kobiety dostały rekompensatę w ramach menadżerskiego matriarchatu. W zbiorowej pamięci PRL jest czasem upodlenia i pomniejszenia. Przede wszystkim mężczyzn. Taką

konceptualizację przynosi kultowe dzieło w reżyserii Juliusza Machulskiego *Seksmisja*, powstałe – podobnie jak omawiany powyżej film Borau *Furtivos* – w schyłkowym okresie rządów autorytarnych. Zaprojektowany przez Cypriana Kościelniaka plakat, zapowiadający film, przedstawia zajmujące całą przestrzeń popiersie kobiety, nawiązujące do poetyki socrealizmu. Kobieta trzyma w dłoni nagie ciało mężczyzny – bezbronne i pomniejszone, uśpione i bezwolne. Na plakacie *Seksmisji* mocno rezonuje traktorzystka z odległych czasów stalinizmu. Film, który nietrudno odczytać jako metaforę totalitaryzmu, utożsamia projekt feminizmu z komunizmem, artykułując męskie lęki kastracyjne tak samo wprost, jak czynił to obraz Borau. W *Seksmisji* powrót do normalności oznacza powrót do męskiego porządku. Dla feministek komedia Machulskiego wyrażała „poetykę polskiego patriarchatu” (Graff 2000: 341–349), zaś artykuł Agnieszki Graff z 1999 pt. *Patriarchat po Seksmisji* (1999: 20–23) wywołał szeroko zakrojoną debatę publiczną wokół kwestii kobiecej w Polsce po 1989 roku.

Polski feminizm po przełomie ma więc spory kłopot z PRL-em, dlatego też chętnie nawiązuje do kobiecych organizacji przedwojennych oraz do opozycyjnej działalności kobiet w czasach komunizmu. Symptomatycznym przejawem pozbywania się niechcianego balastu PRL-u może być feministyczny plakat z 2001 roku, zaprojektowany przez Monikę Mamzetę i Marcina Górskiego i przedstawiający kobiecie usta pełne goździków. Na plakacie widnieje napis: „To mi się przejadło” (Mrozik 2011: 145–158). Społecznej aktywizacji kobiet towarzyszą próby wypracowania krytycznej formuły, ujmującej specyfikę kobiecego pisarstwa i, ogólniej, obecności kobiety w przestrzeni publicznej. Teksty z lat 90. autorek takich, jak Grażyna Borkowska (*Metafora drożdży*, 1995), Maria Janion (*Kobiety i duch inności*, 1996) czy Ewa Kraskowska (*O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, 1999) są zarazem przejawem, jak i konsekwencją „boomu” twórczości kobiecej po 1989 roku.

Podobnie jak w Hiszpanii, wkraczanie kobiet do literatury odbierane było jako „inwazja”, pisarek było wyraźnie „za dużo” i należało je odesłać do uprawiania feministycznej publicystyki.

Szczególnie dotkliwie krytykowano *Absolutną amnezję*, zaś określenie literatura „menstruacyjna”, jakie pojawiło się w 1995 roku w odniesieniu do powieści Filipiak, zaczęto stosować w stosunku do ogółu pisarek debiutujących po 1989 roku (Mrozik 2012: 40–44). I tak, jak w przypadku boomu autorek hiszpańskich, oskarżenie o ideologiczny, feministyczny podtekst działało jak magiczne zaklęcie, broniące dostępu do bram prawdziwej literatury.

Kwestia emancypacji, nierozzerwalnie związana z poszukiwaniem własnego języka przez kobiety, stanowi ważny kontekst dla boomów ich twórczości w Polsce i Hiszpanii po demokratycznych przełomach. Nietrudno dostrzec podobieństwa w sposobie jej artykułowania przez autorki polskie i hiszpańskie. I w jednym, i w drugim przypadku tłem jest zderzenie z reorganizującym się tradycyjnie męskim światem władzy, naznaczonym kastracyjnym doświadczeniem autorytarnych rządów. Jednak trzeba pamiętać, że polski i hiszpański patriarchalizm są inaczej zakotwiczone w swych kulturach; polska kultura szlachecka stworzyła znacznie bardziej łagodną formułę funkcjonowania kobiet²⁶ niż „ostry” patriarchalizm hiszpański. Z perspektywy postzależnościowej zasadnicza różnica polega na tym, że w Hiszpanii tradycyjny model męskiej dominacji w życiu społecznym (i, co bardzo istotne, rodzinnym) utrwalałony został przez autorytarne rządy okresu dyktatury, w Polsce zaś jego głównym nośnikiem była narodowa narracja wolnościowa. Komunizm nie tylko nie rozwiązał kwestii kobiecej, lecz ją skutecznie wyciszył (Penn 2014: 53), kompromitując przy tym emancypacyjny projekt równości płci. Koalicja perspektywy feministycznej i postzależnościowej, którą chciałabym zaproponować, ma na celu wpisanie praktyk kobiecego mówienia – ze szczególnym uwzględnieniem momentu ich genezy – w sieć rozmaitych zależności, wkomponowanych w lokalne mapy i prowadzących między sobą dialog w ramach projektu komparatystycznego.

²⁶ W kontekście Polski szlacheckiej Anna Titkow używa określenia „łagodnego” patriarchalizmu (2007: 50).

2.

Pisanie fantomowe. *El cuarto de atrás*

Kiedy w 1978 roku Carmen Martín Gaité opublikowała *El cuarto de atrás*, znalazła się w gronie autorek – obok Carmen Laforet, Mercedes Salisachs, Any Maríi Matute czy Eleny Quirogi – które zaznaczyły swą obecność we frankistowskiej Hiszpanii (Potok 2016: 15–16). Pochodząca z Salamanki pisarka zdobyła uznanie krytyków m.in. dzięki powieści *Entre visillos* (1958), napisanej w duchu realizmu społecznego i nagrodzonej w 1957 roku prestiżową nagrodą Premio Nadal. Jej debiut literacki zwykle się wiązać z tzw. Pokoleniem półwiecza (*Generación del medio siglo*, Potok 2016: 21–24), czyli grupą pisarzy wydających swoje pierwsze teksty w latach 50. ubiegłego wieku, wywodzących się z dwóch kręgów literackich: madryckiego, działającego wokół pisma „Revista Española”²⁷, oraz barcelońskiego, organizującego się wokół pisma „Laye” i wydawnictwa Seix Barral. Carmen Martín Gaité nie debiutuje więc po przełomie, zaś recenzje *El cuarto de atrás* wskazują na to, że mamy do czynienia z twórczością oswojoną i bardzo dobrze przyjmowaną przez krytyków i czytelników (Cerezales 1978: 38; Valencia 1978: 64–65; Espadas 1979: 74–76). Nigdy nie utożsamiała się z feminizmem i pod tym względem przypomina wiele innych współczesnych hiszpańskich autorek (Bellver 2005: 35–41). Jednak zarówno jej refleksja krytyczna, w szczególności eseje ze zbioru *Desde la ventana* (1986), jak i twórczość powieściowa ściśle wiążą się z emancypacją kobiety w kontekście historycznym i społecznym oraz z cechami dystynktywnymi kobiecego dyskursu. Powieść, której zamierzam się teraz przyjrzeć, interesuje mnie w zestawieniu z innymi dwoma tekstami Martín Gaité: wspomnianą powyżej powieścią *Entre visillos* oraz esejem z 1987 roku pt. *Usos*

²⁷ Jak już wspominałam, kategoria „pokolenia” jest w Hiszpanii silnie zakorzenionym modelem historycznoliterackim. Sama Carmen Martín Gaité była niechętnie nastawiona do pojęcia *Generación del medio siglo* (Sotelo Vázquez 1996: V–VI). Do genezy „Revista Española” autorka nawiązuje przy różnych okazjach, np. w 1971 roku we wstępie do *Los bravos* Jesúsá Fernándezá Santosa (Martín Gaité 1993: 182).

amorosos de la posguerra española. Postzależność *El cuarto de atrás* wybrzmiewa bowiem w trójkącie, jako reartykulacja powieściowej poetyki lat 50. oraz – symultanicznie – jako alternatywa dla kronikarskiego, porządkującego rzeczywistość modelu dyskursywnego z *Usos amorosos de la posguerra española*.

Entre visillos ukazuje życie codzienne dorastających dziewcząt w prowincjonalnym mieście (jest nim prawdopodobnie Salamanca; Fernández Almagro 1958: 17), gdzie wśród opresywnych spojrzeń dorosłych, spacerujących wojskowych i duchownych, młodzież nawiązuje miłosne relacje zgodnie ze skodyfikowaną, sztywną moralnością powojennej Hiszpanii. Martín Gaité przyznała, że *Entre visillos* jest jedyną jej powieścią spełniającą kryteria „realizmu obiektywnego lub społecznego” (Fernández 1979: 167)²⁸. Głównym założeniem tego nurtu było przekazanie krytycznego obrazu rzeczywistości za pomocą technik inspirowanych włoskim neorealizmem – zwłaszcza dialogów i trzecioosobowej, zdystansowanej narracji – pozorujących behawioralny obiektywizm. Obecność narracji pierwszoosobowej w *Entre visillos*, umotywowana za pomocą formy diarystycznej, bywa przez krytykę rozumiana jako wyłom w poetyce realizmu społecznego (Sotelo Vázquez 1996: XXII–XXV), choć można by ją również potraktować jako niezapośredniczoną relację z życia wewnętrznego bohaterów. Geneza eseju *Usos amorosos de la posguerra española* z kolei ściśle wiąże się z historycznymi i naukowymi zainteresowaniami autorki dotyczącymi miłosnych praktyk z przeszłości. Projekt napisania kroniki, poświęconej powojennej obyczajowości na podstawie archiwalnych źródeł, zrodził się niedługo po wydaniu rozprawy doktorskiej Martín Gaité pt. *Usos amorosos del XVIII en España* w 1972 roku (Martín Gaité 2015). Jednak pomysł ten musiał poczekać na realizację ponad dekadę. W listopadzie 1975 roku zmarł generał Franco; w tym samym miesiącu Carmen Martín Gaité zaczęła pracę nad nową powieścią. Tak narodził się *El cuarto de atrás*.

Narracja powieści została skonstruowana wokół nocnego spotkania bohaterki z tajemniczym mężczyzną w kapeluszu.

²⁸ „[...] mi única contribución al realismo objetivo o social”.

Opowieść rozwija się meandrycznie, na przecięciu wątku metaliterackiego, fantastycznego i autobiograficznego. Bohaterka o imieniu C. opowiada o swoich książkach, wraca do czasów dzieciństwa spędzonych w Salamance i do szkolnych wspomnień (przy tej okazji padają jej pełne nazwiska – Martín Gaité; ECDA: 145). Wspomina również o projekcie nowej książki, poświęconej obyczajowości czasów dyktatury. To właśnie autobiograficzny charakter tekstu zwrócił uwagę jego pierwszych recenzentów oraz licznych wyspecjalizowanych komentatorów twórczości hiszpańskiej pisarki (Cerezales 1978: 38; Valencia 1978: 64–65; Jurado Morales 2018: 61–64). Autobiografia będzie też istotnym elementem moich rozważań dotyczących postzależnościowego charakteru hiszpańskiej powieści. Zajmę się wpięrow jej „umiejscowieniem”, tj. sprecyzowaniem miejsca, z jakiego toczy się jej narracja.

W wykładzie wygłoszonym w listopadzie 1986 roku, zatytułowanym *Mirando a través de la ventana* (Patrząc przez okno), Martín Gaité mówi o tym, że dyskurs kobiecy cechuje bardziej konkretna niż w przypadku dyskursu męskiego „lokalizacja”, będąca świadomością miejsca, z którego się mówi, jego głównych punktów i ograniczeń (Martín Gaité 1987: 36)²⁹. Owo „umiejscowienie” związane jest z kondycją – trudną do wyrażenia w języku polskim – którą Martín Gaité określa za pomocą przymiotnika pochodzącego od słowa „okno” („mujer ventanera”). Stanie przy oknie i wyglądanie przez nie oznacza zarówno zamknięcie kobiety w przestrzeni prywatnej i poddanie jej represyjnej kontroli, jak i kobiecie pragnienie wychylenia się poza granicę tego, co dopuszczalne (Martín Gaité 1987: 33–37; Torres 2019: 199–212). Autobiografia *El cuarto de atrás* jest gestem kobiecego wychylenia się w takim sensie, że konstruuje się od wewnątrz do zewnątrz,

²⁹ „[...] podría decirse que si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y el de las mujeres, radica en su particular enfoque –no siempre perceptible a primera vista–; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales”. Esey *Mirando a través de la ventana* jest częścią zbioru Martín Gaité pt. *Desde la ventana* (1987: 19–39).

w przestrzeni o cechach marginalnych i transgresywnych. Znajduje to potwierdzenie w przestrzennych metaforach, powiązanych z aktem twórczym oraz z jasnymi sygnałami heterodoksji, rozmieszczonymi w narracji Martín Gaité.

El cuarto de atrás formułuje poetykę marginesu jako miejsca twórczego i bogatego w sensory. Takim właśnie miejscem jest tytułowy „pokój na zapleczu”³⁰, usytuowany na tyłach głównego nurtu życia i który w dzieciństwie C. spełniał funkcję pomieszczenia do zabaw i nauki³¹. Te dwie aktywności pojawiają się tu nieprzypadkowo jako atrybuty przestrzeni peryferyjnej, stanowią one bowiem podstawę projektu kobiecej emancypacji. W poniższym opisie wolność pojawia się jako zasadnicza właściwość „pokoju na zapleczu”:

Był bardzo duży i panował w nim bałagan i swoboda, wolno w nim było śpiewać na całe gardło, przestawiać meble, skakać po chybotałej sofie [...], kłaść się na dywan, poplamieć go atramentem, to było królestwo, w którym nic nie było zabronione. Aż do wojny nauczyliśmy się tam i bawiłyśmy z całkowitą swobodą, której miałyśmy w nadmiarze (ECDA: 187)³².

Kiedy wybuchła wojna, pomieszczenie do zabaw i nauki zostało zajęte przez dorosłych, którzy w czasach głodu i niedostatku przekształcili je w spiżarnię. Aneksja ta może zarówno oznaczać wkraczanie w świat dorosłości, jak i sygnalizować historyczny moment, w którym opresywne państwo ingeruje w sferę prywatności i ją ogranicza. W innym miejscu opowieści C. ten sam pokój

³⁰ Tytuł powieści nawiązuje do kanonicznego dla refleksji nad kobiecym dyskursem tekstu, jakim jest *Mój pokój* Virginii Woolf.

³¹ „Był to pokój do zabawy i do nauki” („Era el cuarto de jugar y de dar clase”, ECDA: 61).

³² „Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado [...], tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta, era un reino donde nada estaba prohibido. Hasta la guerra, habíamos estudiado y jugado allí totalmente a nuestras anchas, había holgura de sobra”.

pojawia się jako zaplecze aktu twórczego, będące niekontrolowanym przez siły racjonalne siedliskiem pamięci afektywnej:

Wyobrażam go sobie również [„pokój na zapleczu” – przyp. A.K.-N.] jako strych mózgu, rodzaj sekretnego miejsca pełnego rupieci o rozmytych konturach, oddzielonego od czystych i uporządkowanych przedpokojów umysłu za pomocą zasłony, która odsłania się tylko od czasu do czasu (ECDA: 91)³³.

Sytuowanie aktu twórczego w przestrzeni marginesu jest w powieści Martín Gaite zjawiskiem spójnym. Potwierdza to choćby postać nieznanego, ukrywającego tajemnicze listy na trudno dostępnym strychu czy wymyślona w dzieciństwie przez C. i jej przyjaciółkę wyspa Bergai, której status jest tożsamy z kobiecym aktem twórczym: „Wyspa Bergai wyłaniała się jak ziemia na marginesie, istniała znacznie bardziej niż rzeczy, które widzieliśmy naprawdę, miała siłę i spójność typową dla snów” (ECDA: 195)³⁴. Poetyka marginesu ulega ugruntowaniu dzięki odwołaniom kulturowym, takim jak rycina *Conferencia de Lutero con el diablo* (Narada Lutra z diabeł), której opis znajdziemy w opowieści C. (ECDA: 17–18). Zarówno Luter, jak i diabeł lokują się w opozycji do ortodoksji, podobnie zresztą jak, na swój sposób, znana powojenna piosenkarka i aktorka Conchita Piquer, przywoływana kilkakrotnie w toku narracji *El cuarto de atrás* (ECDA: 117–118, 138, 151–152).

W 1972 roku Martín Gaite opublikowała artykuł *Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra*³⁵, gdzie wspomina Con-

³³ „Me lo imagino también como un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antenas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de vez en cuando”.

³⁴ „Y la isla de Bergai se fue perfilando como una tierra marginal, existía mucho más que las cosas que veíamos de verdad, tenía la fuerza y la consistencia de los sueños”.

³⁵ Artykuł jest niezbyt pochlebną recenzją wydanego w tym samym roku *Cancionero general* (Śpiewnika powszechnego) pod redakcją Manuela Vázqueza Montalbána, wielkiego miłośnika kultury

chitę Piquer i jej piosenki o miłości, których bohaterkami były kobiety wychodzące poza kanon kobiecości obowiązujący w powojennej Hiszpanii (1972: 36–39). W owym czasie od kobiety oczekiwano, aby była skromna, dyskretna, uśmiechnięta i oddana rodzinie. Wcieleniem tego ideału, według oficjalnej propagandy, była żona dyktatora, María del Carmen Polo, którą anonimowy autor opisywał w 1950 roku, na łamach pisma „Las Letras”, jako kobietę „bardzo kobiecą” („muy mujer”), podkreślając jej uległość i poświęcenie, jakim musiała się wykazać od najmłodszych lat. Niezbędnym dopełnieniem tego idealnego życiorysu jest informacja o tym, że Franco był jej pierwszym i jedynym narzeczonym (zob. Martín Gaité 2015). Tymczasem kobiety z piosenek Conchity Piquer, które wspomina C. w *El cuarto de atrás*, są desperacko zakochane, nie cieszą się spokojną i opiekuńczą miłością małżeńską ani równowagą zacisza domowego. Chodzą od baru do baru i od portu do portu, wyczekują na dworcach, piją *aguardiente*³⁶. To kobiety „dryfujące na marginesie, pozostawione same sobie, poza prawem”³⁷. Jak widać, margines w *El cuarto de atrás* rozszczelnia centrum, jest miejscem „radikalnej możliwości, przestrzeni oporu” (zob. hooks 2008: 113).

Rozszczelnianie centrum jest jednym z wątków powieści i ważnym elementem umiejscowienia narracji. Już od pierwszych stron, będących relacją ze sceny zasypiania, autobiografia *El cuarto de atrás* unaocznia rytuał przejścia: „I byłam czujna, w oczekiwaniu na cudowne przemieszczenie” (ECDA: 10)³⁸, „Zaczęła się huśtawka, nie wiem już, czy leżę w tym łóżku czy tamtym; sądzę raczej, że przechodzę z jednego do drugiego”

ludowej. *Cancionero* jest próbą odtworzenia i utrwalenia korpusu powojennych ludowych piosenek hiszpańskich (Vázquez Montalbán koncentruje się na latach 1939–1954). W *El cuarto de atrás* Martín Gaité nawiązuje do wspomnianego artykułu, przytaczając bez cudzysłowu jego obszerne fragmenty (ECDA: 152).

³⁶ Zob. *Tatuaje* (Tatuaż) i *La Niña de la Estación* (Dziewczynka z Dworca); <https://www.lettras.com/concha-piquer> (dostęp: 1.01.2021).

³⁷ „[...] gente marginada, a la deriva, desprotegida por la Ley”.

³⁸ „Y estaba alerta, a la expectativa de la prodigiosa mudanza [...]”.

(ECDA: 12)³⁹. W tym otwarciu, w którym wybrzmiewają zarówno echa proustowskiego narratora, jak i monologu bezsennej Isidory Rufete z *La desheredada* Galdósa, wydobywa się graniczną naturę doświadczenia, stanowiącego przedmiot autobiograficznego zapisu. Jego newralgicznym momentem stanie się relacja z pogrzebu dyktatora: „Spiker powiedział nagle: »– ... w ten słoneczny poranek 23 listopada«, i wtedy wszystko zaczęło się przeistaczać, wraz ze wzmianką o tej dacie, z jej powodu uciekłam do tyłu, do początków” (ECDA: 137)⁴⁰. Słyszając wypowiedź spikera, C. umiejscawia swoją biografię względem biegu historii, czyli wobec pogrzebu Francisca Franco, którego data niemal pokrywa się z dniem jej pięćdziesiątych urodzin, będącym z kolei datą śmierci dwóch innych znaczących polityków Hiszpanii: Antonia Maury i Pabla Iglesiasa. Relacja z pogrzebu przynosi konceptualizację zależności jako czasu zablokowanego:

To było emocjonujące patrzeć na nią [na Carmencitę Franco, córkę dyktatora – przyp. A.K.-N.], jak idzie dalej, w stronę dziury, gdzie mieli złożyć tego pana, który dla niej był po prostu ojcem, podczas gdy dla reszty Hiszpanów okazał się być oszukańczym i sekretnym motorem, napędzającym blokadę czasu, i kierownikiem maszyn, i kontrolerem, i producentem łańcuchów napędowych, i samym czasem, którego bieg tłumił, powstrzymywał i nim kierował po to, aby i czas i on sam byli zaledwie dostrzegalni, i żeby niewyczuwalne zmiany spadały jak z nieba, zmiany, które musiały następować według jego prawa, w języku, w sposobie ubierania, w muzyce, w relacjach międzyludzkich, w spektaklach, w lokalach (ECDA: 137)⁴¹.

³⁹ „Ha empezado el vaivén, ya no puedo saber si estoy acostada en esta cama o en aquella; creo más bien que paso de una a otra”.

⁴⁰ „[...] el *speaker* dijo, de repente: ‘... en esta mañana soleada, del veintitrés de noviembre’, y ahí empezó a transformarse todo, con la mención a esa fecha, por ella me fugué hacia atrás, a los orígenes”.

⁴¹ „Y ya me parecía emocionante verla seguir andando hacia el agujero donde iban a meter a aquel señor, que para ella era simplemente

Generał Franco pozbawił Hiszpanów poczucia sprawczości i podmiotowości, był siłą zewnętrzną i bezosobową, w sposób nieuchwytny wprowadzającą w ruch mechanizmy rzeczywistości i wpływającą na sprawy najbardziej codzienne. Zewnętrzność władzy jest tu o tyle istotna, że, po pierwsze, powiela tryb sprawowania władzy kolonialnej nad skolonizowanym – Martín Gaité postrzega więc dyktaturę jak klasyczną sytuację kolonialną, o której piszę we *Wstępie*. Po drugie zaś, świadomość zewnętrzności władzy stanowi warunek *sine qua non* doświadczenia przejścia, będącego – jak wyjaśniam poniżej – zmianą stosunku podmiotu do historii. Dlatego sądzę, że relacja z pogrzebu generała Franco zawarta w *El cuarto de atrás* stanowi jeden z najbardziej dobitnych przykładów literackiej konceptualizacji hiszpańskiej dyktatury z perspektywy postzależnościowej.

Autobiografia *El cuarto de atrás* ukazuje proces przejścia z marginesu przestrzeni prywatnej, której synekdochą może być tytułowy „pokój na zapleczu”, do przestrzeni wielkiej historii, w której ramy wpisane zostaje prywatne życie C. i w tym sensie – mając na uwadze wspomniane powyżej rytuały przejścia – jest *autobiografią pograniczną*. Używam tego pojęcia w takim znaczeniu, w jakim pojawia się ono w rozważaniach Doroty Kołodziejczyk dotyczących zmagających się z bagażem kolonializmu autorów postkolonialnych (Kołodziejczyk 2016: 41–63). Po ustąpieniu imperium pisarze tacy, jak Kenijczyk Ngũgĩ wa Thiong’o czy karaibska autorka Jamaica Kincaid dochodzą do świadomości artystycznej w konfrontacji z językiem kolonizatora i myślę, że w powieści Martín Gaité pod pewnymi względami mamy do czynienia z bliźniaczą sytuacją. Nie chodzi jednak o to, że C. opusz-

su padre, mientras que para el resto de los españoles había sido el motor tramposo y secreto de este bloqueo de tiempo, y el jefe de máquinas, y el revisor, y el fabricante de las cadenas del engranaje, y el tiempo mismo, cuyo fluir amortiguaba, embalsaba y dirigía, con el fin de que apenas se les sintiera rebullir ni al tiempo ni a él y se cayeran como del cielo las insensibles variaciones que habían de irse produciendo, según su ley, en el lenguaje, en el vestido, en la música, en las relaciones humanas, en los espectáculos, en los locales”.

cza na dobre przestrzeń marginesu, aby zająć miejsce poza nią, na scenie ważnych zdarzeń. Doświadczenie przejścia polega na nabywaniu świadomości bycia w historii i wymaga czerpania z „po-koju na zapleczu”, czyli z archiwów pamięci. Towarzyszy mu konstruowanie podmiotowości artystycznej, będącej zajmowaniem miejsca *wobec* historii – doznawanej jako siła blokująca i alienująca – oraz *wobec* języka kultury dominującej. Proces przejścia dokonuje się dzięki postaci-medium – Carmencity Franco (zob. Mainer 1994: 125).

Imię „Carmencita” jest zdrobnieniem od „Carmen” (właściwie María del Carmen Franco Polo) i odnosi się do jedynej córki dyktatora, imienniczki i niemal równolatki Martín Gaita. Carmen-cita pojawia się na ekranie telewizora podczas relacji z pogrzebu ojca i jej obraz jawi się jako „fundamentalne spoivo: szła powoli, w żałobie, z tym zgorzkniałym i pustym wyrazem twarzy, który pojawił się u niej wiele lat temu” (ECDA: 136)⁴². Córka dyktatora jest częścią ceremonii pogrzebu, pustej, odległej i oficjalnej. Jednak zdrobniona forma jej imienia oraz przywołane przez narratorkę wspomnienie z dzieciństwa, którego mała Carmencita była częścią, są gestem przywłaszczającym i osławiającym. Tym samym swój inkluzywny potencjał rozwija inicjał C., przypisany bohaterce prowadzącej. Carmencita przestaje być kimś obcym dla C., pozwala zsynchronizować – zespoić – dwie temporalności: historyczną i prywatną. Córka dyktatora stanowi część biografii C., przypadł im ten sam czas w historii i świadomość tego faktu pozwala C. poczuć się częścią historii, nie poza nią. Wypowiedziana z marginesu autobiografia *El cuarto de atrás* jest więc dyskursywnym zasiedlaniem historii. Gest ten rozumiem jako z gruntu postzależnościowy.

Podobnie jak u bell hooks (2008: 108–117), marginesowość nie jest u Martín Gaita czymś, co chce się stracić. Ponieważ mówimy o przestrzeni twórczej, nie należy z niej rezygnować, lecz ją otworzyć. Proces otwarcia dotyczy w szczególności konkretnego

⁴² „Esa imagen significó el aglutinante fundamental: fue verla caminando despacio, enlutada con este gesto amargo y vacío que se le ha puesto hace años”.

wzorca estetycznego, będącego jednocześnie nośnikiem modelu kobiecości z czasów dyktatury. Mam tu na myśli bardzo popularny, szczególnie w latach 40. i 50., typ powieści sentymentalnej – tzw. *novela rosa* (dosłownie „różowa powieść”) ⁴³ – której nazwa pochodzi od nadzwyczaj starannie przygotowywanej pod względem graficznym serii wydawniczej „La Novela Rosa”, zapoczątkowanej przez katalońskie wydawnictwo La Juventud w 1924 roku. Z czasem nazwa serii zaczęła oznaczać kategorię powieści, pisanej z myślą o czytelniczkach o niezbyt wysublimowanych gustach estetycznych. Główną bohaterką *novela rosa* jest zazwyczaj dziewczyna, nie zawsze bardzo atrakcyjna, ale niezmiennie pełna licznych cnót, najczęściej uboga sierota, dla której spotkanie z mężczyzną – najczęściej starszym, majątnym i nieco zniechęconym przez niejasne okoliczności – okazuje się doświadczeniem kluczowym, objawiając jej właściwe miejsce w życiu, u boku ukochanego i pod jego opieką (Martín Gaité 1987: 90–91; Soler Gallo 2016: 128–148).

Model *novela rosa* zostaje świadomie wchłonięty przez narrację *El cuarto de atrás*. Opowieść C. rozciąga się między dwoma wzorcami kobiecości, obecnymi pod postacią dwóch przedmiotów: maszyny do pisania i maszyny/przyborów do szycia (ECDA: 18, 31, 47, 80) ⁴⁴. Pierwszy z atrybutów odsyła do procesu twór-

⁴³ Korzenie estetyczne *novela rosa* znajdują się w szesnastowiecznej powieści sentymentalnej, a jej rozkwit nastąpił w II połowie XIX wieku, dzięki nowym kanałom dystrybucji w postaci publikacji w odcinkach (*literatura folletinesca*). W okresie, o którym mowa, autorki takie jak Carmen de Icaza czy Concha Linares Berra z niechęcią wypowiadały się o infantyliżującym ich twórczość kolorze różowym, proponując zastąpienie go kolorem białym (Martín Gaité 1987: 90; Soler Gallo 2016: 133–134).

⁴⁴ W cytowanym już eseju pt. *Mirando a través de la ventana* Martín Gaité przywołuje czynność haftowania i praktykę pisania jako aktywności alternatywne w kontekście społecznego miejsca kobiety. Mówiąc o prababce Emilii Pardo Bazán, oddającej się z przymusu haftowaniu poduszek, przypuszcza, że pisanie – gdyby w owym czasie było społecznie dopuszczalne – stanowiłoby bardziej produktywny ujęcie dla jej impulsów twórczych (Martín Gaité 1987:

czego (w trakcie opowieści C. przybywa zapisanych kartek, proces jest więc w toku); maszyna do szycia natomiast przywołuje status kobiety z czasów dyktatury, kiedy umiejętność szycia (i jej pokrewne czynności: tkanie i cerowanie) nie tylko była uznawana za podstawę wykształcenia dziewcząt, ale również wyrażała szczególną misję moralną i społeczną, jaka przypadała kobiecie w nowej Hiszpanii. „Żelazna ręka kapitalistycznego industrializmu wyrwała kołowrotek” z kobiecych rąk, kobietę należało więc przywrócić do „idyllicznego i patriarchalnego” ogniska domowego, jak czytamy w artykule z 1943 roku, zamieszczonym na łamach „El Español” (cyt. za: Martín Gaité 2015)⁴⁵. Maszyna do szycia w *El cuarto de atrás* uruchamia więc całe to imaginarium, którego nieodłączną częścią był gatunek *novela rosa*, ponieważ przygotowywał kobietę do rytualnej miłości romantycznej, stanowiącej wyczekiwane preludium do życia w czterech ścianach ogniska domowego. Zamknięcie kobiety w domu we frankistowskiej Hiszpanii, oprócz wymiaru ideologicznego, miało też znaczenie strategiczne – należało bowiem szybko uzupełnić demograficzne straty spowodowane wojną domową.

Liczne są momenty, w której powieść Martín Gaité otwarcie nawiązuje do schematu narracyjnego typowego dla *novela rosa* (Roger 1986: 121–126). Najbardziej oczywistym jest samo spotkanie z enigmatycznym nieznajomym, poprzedzone odnalezieniem listu miłosnego w koszyku z przyborami do szycia:

22–23). Tym samym Martín Gaité stawia obydwie czynności w opozycji, zapewne mając w pamięci doświadczenie opresywnego frankistowskiego wychowania. Tymczasem w tradycji feministycznej bardzo mocno obecna jest metafora tekstu jako tkaniny, oparta na analogii między kobietą narracją a czynnością tkania. Zob. Kazimiera Szczuka (2000: 69–79). Do tej analogii otwarcie nawiązują najbardziej emblematyczne teksty hiszpańskiej i polskiej transformacji: *El mismo mar de todos los veranos* (Silva 2006: 411–427) i *Absolutna amnezja*.

⁴⁵ „La mano de hierro del capitalismo industrialista arrebató la ruceta de las manos de la dulce Margarita... Pues el retorno a ese hogar, como madre y señora ama, entre patriarcal e idílico, ...eso significa la restitución de la mujer a su puesto familiar”.

Pisze do mnie ktoś, kto siedzi na plaży, kogo nuży bezmiar, jaki ma przed sobą i możliwość wyboru dowolnej drogi, ponieważ obydwie te rzeczy przypominają mu o mojej nieobecności, najwyraźniej nieodwracalnej, z jego aluzji wynika również, że wolność, jakiej pragnął w czasie, którego byłam częścią, teraz wydaje mu się pusta (ECDA: 21)⁴⁶.

Zgodnie z poetyką *novela rosa* nieznajomy został usytuowany w odrealnionym pejzażu plaży, bowiem według kodów kultury dominującej hiszpańskiego powojnia literatura nie powinna wzbudzać niepokojów związanych ze społecznym kontekstem postaci i miejsca akcji. O mężczyźnie z plaży nie wiadomo właściwie nic konkretnego („Jest wysoki? Ile może mieć lat?”⁴⁷, ECDA: 22) poza tym, że jest bezgranicznie zakochany. To postać udręczona i skrywająca jakąś tajemnicę, do której kobieta chciałaby uzyskać dostęp. Nieprzypadkowo wcieleniem mężczyzny skomplikowanego stała się w latach 40. postać z amerykańskiego filmu *Rebeka*, obrazu cieszącego się w owym czasie dużym powodzeniem w Hiszpanii⁴⁸ (Martín Gaité 2015). Tajemnica tego sukcesu tkwiła m.in. w tym, że Maxim de Winter z filmu Hitchcocka uosabiał kształtujący się hiszpański wzorec męskości, będący owocem pogłębiającej się przepaści między kobietą a mężczyzną.

Spotkanie C. z nieznajomym, stanowiące narracyjny szkielet *El cuarto de atrás*, nie jest więc jedynie elementem fantastycznym powieści – jak chcieliby niektórzy recenzenci i badacze (Cerezales 1978: 38; Cibreiro 1995: 36–37) – lecz także dotyczy tej właśnie

⁴⁶ „Me escribe alguien que está sentado en una playa y a quien la inmensidad que tiene enfrente y la libertad de elegir cualquier itinerario le agobian porque le sugieren mi ausencia, al parecer irreversible; se desprende de sus alusiones que esa libertad que ahora le parece vacía la ha estado anhelando durante una etapa anterior en la que me implica”.

⁴⁷ „¿Será alto? ¿qué edad tendrá?”.

⁴⁸ Miarą sukcesu filmu w Hiszpanii może być ślad, jaki pozostawił w języku hiszpańskim. Na krótki zapinany żakiet, jaki w filmie nosiła tytułowa bohaterka, mówi się po hiszpańsku *rebeka*.

przepaści między płciami. To inne oblicze rzeczywistości, do której odnosił się w 1976 roku cytowany powyżej Julián Marías, zadając banalne z pozoru pytanie: „Kim są te nowe kobiety?”. Mężczyzna z powieści Martín Gaité obciążony został symbolicznym spadkiem po ojcu w postaci walizki z podwójnym dnem, o którym dowiadujemy się od jego towarzyszki, Carol: „Skąd mam wiedzieć, czyja ona [walizka – przyp. A.K.-N.] była, ani skąd u diabła ją wytrzasnął. Przywiózł ją z podróży, kiedy pojechał załatwić sprawę spadku po ojcu, przeklęty spadek, bo to już inna historia, prawie się wszyscy pozabijali” (ECDA: 158)⁴⁹. W tym fragmencie zastanawia użycie języka ezopowego w stosunku do rzeczywistości, którą w innych częściach tekstu Martín Gaité nazywa wprost, choćby wtedy, gdy – relacjonując pogrzeb generała Franco – opisuje dyktaturę jako czas utraty historycznej sprawczości. Są też w *El cuarto de atrás* fragmenty nawiązujące otwarcie do wojny domowej i do śmierci wuja Joaquína, sympatyzującego z republikanami (ECDA: 57). Sądzę, że strategia dyskursywna, z jaką mamy tu do czynienia, stanowi pozostałość po estetyce realizmu społecznego, artykułującego społeczne diagnozy w warunkach cenzury⁵⁰. Ponieważ jednak *El cuarto de atrás* cechuje się wysokim stopniem autoreferencyjności – w istocie powieść tę można uznać za zapis swojej własnej genezy – nie wydaje mi się, aby analizowany fragment był jedynie wynikiem warsztatowego

⁴⁹ „–Y yo qué sé de quién será, ni de dónde diablos la sacaría. La traje cuando se fue a arreglar lo de la herencia de su padre, que ésa es otra, dichosa herencia, como se llevan todos a matar”.

⁵⁰ Z podobną strategią mamy do czynienia w *Entre visillos*, np. w opisie domu Elviry po śmierci ojca: „Panował zaduch. Matka lubiła, gdy balkony były zamknięte i gdy czuć było, wchodząc z ulicy, tanto duszne i sztuczne powietrze. «To dom w żałobie» – powiedziała” („Olía a cerrado. A la madre le gustaba que estuvieran los balcones cerrados, que se notara al entrar de la calle aquel aire sofocante y artificial. ‘Es una casa de luto’, había dicho”; Martín Gaité 1997: 122). W dusznych pomieszczeniach odnajdujemy opresywną obecność matki z czasów frankizmu, którą znamy z filmu *Furtivos*. Jej prototyp stworzył Lorca w *La casa de Bernarda Alba* (1936).

odruchu powieściopisarki. Myślę raczej, że stoimy przed jednym z przejawów poetyki palimpsestu.

Poetyka ta zostaje wyartykułowana w kontekście *novela rosa* i wzorca mężczyzny – obciążonego postzależnościowym bagażem – kreowanego przez tego typu powieść i, ogólnie, przez oficjalną kulturę frankizmu. I tak, na przykład horyzont oczekiwania, jaki formułuje C., zanim nieznajomy przekroczy próg mieszkania, sformatowany został przez postaci pokroju Maria Barocchi czy Felipa Arcea, opiekuńczych i nieprzeniknionych męskich bohaterów powieści *La rival de Julieta* Laury de Cominges⁵¹ (1940) i *Vestida de Tul* Carmen de Icaza (1942). „Towarzystwo mężczyzn zawsze chroni” (ECDA: 29)⁵² – myśli narratorka, kiedy musi uporać się z tak błahą sprawą, jak obecność karalucha w kuchni (ECDA: 29). Warto też przypomnieć, że rozmowa między C. i jej gościem toczy się podczas burzy, scenografii chętnie wybieranej przez autorów *novelas rosas*, szczególnie w momentach, kiedy ich bohaterowie doznają intensywnych emocji, jak to ma miejsce – dwukrotnie – w *La rival de Julieta*. Burza w *El cuarto de atrás* sprawia, że bohaterka odczuwa podobne emocje, a wraz z nimi przywołuje hipotetyczne teksty i imiona bohaterów:

Chciałabym mu powiedzieć, że już się nie boję: „– Och Raimundzie, z tobą nigdy się nie boję”, i że jestem mu wdzięczna, ponieważ zabrał mnie do tego pokoju. Zawsze jest jakiś tekst śniony, chwiejny i ulotny, poprzedzający ten, który się naprawdę wypowiada, i przez niego wyparty (ECDA: 40)⁵³.

⁵¹ Laura de Cominges była pseudonimem poetki Josefiny de la Torre, związanej z Pokoleniem 27. Wydawanie *novelas rosas* pod pseudonimem było powszechnym zwyczajem w latach 40. i 50. z uwagi na fakt, że publikacje te, choć intratne, postrzegane były jako pozbawione artystycznych wartości.

⁵² „La compañía de un hombre siempre protege”.

⁵³ „Querría decirle que ya no tengo miedo – ‘Oh, Raimundo, contigo nunca tengo miedo’ – que le agradezco que me haya traído a esta habitación. Siempre hay un texto soñado, indeciso y fugaz, anterior al que de verdad se recita, barrido por él”.

W istocie narracja *El cuarto de atrás* nakłada się na model *novela rosa*, który w wielu miejscach prześwituje przez autobiograficzną opowieść C., podobnie jak strategię mówienia charakterystyczne dla realizmu społecznego przebijają we fragmencie o walizce z podwójnym dnem. W ten właśnie sposób, za pośrednictwem autobiograficznej narratorki, Martín Gaité formułuje poetykę postzależnościowego palimpsestu.

W efekcie czytelnik zostaje skonfrontowany z „pisananiem fantomowym” (Kołodziejczyk 2016: 42). C. formułuje wprost cel swoich przedsięwzięć jako polowanie na „duchy przeszłości”: „Fantômes du passé” (ECDA: 117) to napis na teczce z materiałami do książki o miłosnych obyczajach powojnia; w innym miejscu narratorka wyznaje ze zniechęceniem: „[...] żyję otoczona luźnymi papierami, dzięki którym na próżno chciałam polować na duchy” (ECDA: 122)⁵⁴. Na bardzo ogólnym poziomie można uznać powieść Martín Gaité za artystyczną transpozycję „rzeczywistości pełnej duchów, które ciągle są żywe i nie zostały pochowane”⁵⁵ (Moreiras Menor 2002: 17). Nie wydaje mi się jednak, aby *El cuarto de atrás* można było uznać, posługując się metaforą z tytułu książki Cristiny Moreiras, za przejaw „kultury zranionej”, nie dopatrywałabym się również w hiszpańskim tekście symbolicznej formy katartycznej (Colmeiro 2005: 156–176) ani melancholijnego stosunku do przeszłości (Pozo Ortea 2018: 226). Aby właściwie rozpoznać związki praktyki pisania Martín Gaité z duchami frankizmu, muszę nawiązać do tekstowego trójkąta, w którym ujawnia się geneza powieści z 1978 roku.

Poetyka postzależnościowego palimpsestu z *El cuarto de atrás*, leżąca u podstaw pisania fantomowego, krystalizuje się jako efekt określonej historycznej dynamiki. Rytuały przejścia, akcentowane wewnątrz tekstu, mają swoją paralelę poza nim, w szczególnej relacji, jaka zachodzi między *El cuarto de atrás*, *Entre visillos* i *Usos amorosos de la posguerra española*.

⁵⁴ „[...] vivo rodeada de papeles sueltos donde he pretendido en vano cazar fantasmas”.

⁵⁵ „La realidad contemporánea está constituida sobre las ruinas precisamente de unos fantasmas que siguen vivos y sin enterrar”.

Jak wspominam powyżej, postzależnościowy dyskurs powieści z 1978 roku rozwija w pełni swój potencjał właśnie w takiej relacyjnej konfiguracji. Tematem wszystkich trzech tekstów jest miejsce kobiety w społeczeństwie naznaczonym doświadczeniem frankistowskiej dyktatury, która wytworzyła model silnej patriarchalnej kultury. W takiej rzeczywistości zanurzone są bohaterki *Entre visillos*. Niektóre z nich, jak na przykład Natalia czy Isabel, podejmują nieśmiałe próby emancypacji, prowadzące do starcia z ojcem; inne mówią językiem zależności. „– Spójrz, co za radość”⁵⁶ (Martín Gaité 1997: 11) – powiada Gertru w rozmowie z Natalią i w tym niepozornym, konwencjonalnym zdaniu, będącym komentarzem do upominku, jaki dostała od narzeczonego, słyszymy entuzjazm młodej dziewczyny, która rezygnuje z wykształcenia i cały swój los powierza pod opiekę przyszlęmu mężowi. Polskie tłumaczenie nie oddaje w pełni znaczenia wyrażenia „Qué ilusión” czy „me hace ilusión”, często przewijających się w latach 40. i 50. w rozmowach hiszpańskich dziewcząt (Martín Gaité 2015). Znaczy ono, że coś lub ktoś nam się podoba lub nas cieszy, wzbudza naszą radość, pragnienie i nadzieję. W powyższym użyciu w słowie *ilusión* pobrzmiewa wyraźnie inne, bardziej oczywiste jego znaczenie: złudzenie, mylne wyobrażenie⁵⁷, zaś powieściowa fabuła przywołuje wszystkie sensy tego słowa w kontekście miłosnej obyczajowości powojennej, konstruowanej wokół międzypłciowej przepaści. Powieściowy język *Entre visillos* jest więc świadectwem pewnej rzeczywistości oglądanej z chłodnego dystansu.

Analizowana scena z *Entre visillos* stanowi jeden z wielu przykładów socjologicznej i dokumentalnej wartości języka tekstu. Przejście od *Entre visillos* do *El cuarto de atrás* polega na zrezygnowaniu z perspektywy zewnętrznej i krytycznej, charakteryzującej realizm społeczny, na rzecz skażonego zależnością oso-

⁵⁶ „–Fíjate qué ilusión”.

⁵⁷ Najdobitniejszym przykładem podobnego nakładania się sensów może być nazwa „tul de ilusión”, jaką w czasach powojennych określano tkaninę, z której szyto suknie ślubne (Martín Gaité 2015).

bistego języka postzależności⁵⁸. Zmiana ta ma nie tylko wymiar estetyczny. Nosi ona nade wszystko znamiona zwrotu etycznego. Autobiografia pograniczna *El cuarto de atrás*, formułując poetykę postzależnościowego palimpsestu, przynosi odzyskanie przestrzeni sprawczości w polu symbolicznym. Oznacza to, że Martín Gaité nie zaklina duchów frankizmów, lecz zaprasza je do swojego tekstu, uznając kulturę i język okresu zależności za część swojej indywidualnej tożsamości i artystycznej podmiotowości. W tym sensie powieść Martín Gaité ujawnia istotną różnicę w stosunku do praktyki pisania autorów postkolonialnych, których aktywność na polu literatury wiąże się z „próbą ożywienia widmowego bytu” (Kołodziejczyk 2016: 43), jakim jest ich zagubiony, pierwotny język. Zamiast tego Carmen Martín Gaité rozpoznaje i uznaje miejsce kultury dominującej okresu dyktatury w swoim procesie twórczym⁵⁹.

Pozostaje jeszcze wyjaśnić relację między *El cuarto de atrás* i *Usos amorosos de la posguerra española*, w której ujawnia się specyficzna dla każdego z tych tekstów koncepcja pamięci. Jeśli uznać, że postzależność jest zawsze jakąś formą pamięci, powieść z 1978 roku jest postzależnościowa w tym sensie, że konceptualizuje pamiętanie jako żywy, biograficzny i komunikatywny

⁵⁸ W kwestii krystalizowania się języka postzależności u Carmen Martín Gaité interesująco rysuje się miejsce powieści *Fragmentos de interior* (1976), w której autorka podkreśla destrukcyjny wpływ modelu miłości romantycznej na los kobiety pozbawionej spojrzenia transgresywnego. Wzorzec zaczerpnięty z *novelas rosas* reprezentuje pięćdziesięcioletnia Agustina, która popełnia samobójstwo widząc, że jej mąż nie odwzajemnia jej uczuć. W powieści tej autorka z Salamanki nie rozpoznaje modelu *novela rosa* jako swojego, choć mając na uwadze wiek Agustiny, zdaje się zbliżać do perspektywy autobiograficznej z *El cuarto de atrás* (zob. Olson Buck 1994: 27–38).

⁵⁹ Tym samym nie zgadzam się ze stanowiskiem Pilar Nieva de la Paz, która twierdzi, że tożsamościowy model okresu dyktatury był dla Martín Gaité zawsze niewygodny i obcy („incómodo y ajeno”; 2004: 123). Pojęcie palimpsestu postzależnościowego konceptualizuje podskórną obecność tekstów kultury frankizmu (opresywnych i transgresywnych) oraz ich funkcję tożsamościotwórczą.

związek z czasem zależności w opozycji do pamięci fundacyjnej i instytucjonalizującej się, jaką reprezentuje *Usos amorosos de la posguerra española*. Sądzę, że kategorie wypracowane przez Jana Assmanna (2009: 59–99) celnie ujmują dychotomię pamięci, leżącą u podstaw genezy obydwu tekstów.

Jak pamiętamy, pomysł utrwalenia prywatnej rzeczywistości Hiszpanów pojawił się jako echo innej, naukowej i historycznej publikacji Martín Gaité. *El cuarto de atrás*, wiążąc swoją genezę ze śmiercią i pogrzebem dyktatora, staje się projektem alternatywnym wobec eseju *Usos amorosos de la posguerra española*:

Rozmowa z tym mężczyzną była bardzo stymulująca i odświeżyła mój stary temat o miłosnych obyczajach powojnia. Dwa lata temu zaczęłam robić notatki do książki, myślałam, że będzie nosić właśnie ten tytuł, troszkę jak świat z *Entre visillos*, ale teraz zbadany z większego dystansu, pod postacią eseju czy wspomnień, nie wiem dobrze, nie zdecydowałam jeszcze, jaką formę miałyby ta książka (ECDA: 73)⁶⁰.

Zapał [do napisania książki – przyp. A.K.-N.] wystygł, ostudziły go cudze wspomnienia. Pewnie pan zauważył, że od śmierci Franco mnożą się książki ze wspomnieniami, to prawdziwa plaga, w gruncie rzeczy to właśnie to mnie zniechęciło, myśl, że skoro mnie nudzą czyjeś wspomnienia, dlaczego moje wspomnienia nie miałyby znudzić innych (ECDA: 128)⁶¹.

⁶⁰ „La conversación con este hombre me ha estimulado y ha refrescado mi viejo tema de los usos amorosos de posguerra. Hace dos años empecé a tomar notas para un libro que pensé que podría llevar ese título, un poco el mundo de *Entre visillos* pero explorado ahora, con mayor distancia, en plan de ensayo o de memorias, no sé bien, la forma que podría darle es lo que no se me ha ocurrido todavía”.

⁶¹ „Se me enfrió [el proyecto de escribir este libro], me lo enfriaron las memorias ajenas. Desde la muerte de Franco habrá notado cómo proliferan los libros de memorias, ya es una peste, en el fondo, eso es lo que me ha venido desanimando, pensar que, si a mí me aburren las memorias de los demás, por qué no le van a aburrir a los demás las mías”.

Dwie rzeczy zwracają uwagę w powyższych passusach. Po pierwsze, wskrzeszenie pomysłu napisania książki nastąpiło dzięki stymulującej funkcji rozmówcy⁶². Po drugie zaś, C. sytuuje jej genezę w kontekście boomu literatury wspomnieniowej, jaki nastąpił po śmierci dyktatora. W istocie, po likwidacji cenzury – formalnie proces ten rozpoczął się w 1976 roku (Muñoz Cáliz 2005) – fala twórczości pamiętnikarskiej i autobiograficznej, dotyczącej wojny domowej i czasów frankizmu, zalała hiszpańskie księgarnie i kioski (Resina 2007: 31)⁶³. Odkładając projekt napisania eseju o obyczajowych praktykach miłosnych powojnia, Martín Gaité wyraźnie nie chce wpisać się w ten trend, interesuje ją bowiem tryb pamięci oparty na społecznej interakcji. Ujmując kwestię genezy *El cuarto de atrás* za pomocą kategorii Jana Assmanna (2009: 59–99), można dostrzec u hiszpańskiej autorki obawę przed petryfikacją doświadczenia, związaną z transferowaniem pamięci komunikatywnej do pamięci kulturowej. Dualne rozumienie pamięci da się również opisać za pomocą opozycji zawartej w dwuznaczności pisma rozumianego jako *farmakon* (Derrida 1993: 43–69; Colmeiro 2005: 156–159). Niezależnie od ramy konceptualnej, w jaką wpisujemy genezę *El cuarto de atrás* w kontekście pamięci, imperatywem, jaki zdaje się przyświecać praktyce pisarskiej Martín Gaité jest pragnienie, które dzieli z pisarzami postkolonialnymi, wynikające z „potrzeby tworzenia autonomicznej literatury” i z poczu-

62 Potrzeba interlokutora – jego poszukiwanie i kreacja – zajmuje centralne miejsce w pisarskiej praktyce i refleksji na temat dyskursu kobiecego Martín Gaité (1982; 1987: 47). Ten aspekt jej twórczości wpisuje się w hiszpańskie dyskusje z lat 80. wokół definicji kobiecego pisarstwa, w których oralność pojawia się jako jeden z wyznaczników żeńskiej narracji (Traba 1981: 9–11; Riera 1982: 9–12).

63 Warto mieć ten fakt na uwadze, bowiem przekonanie o amnezycznej *Transición* (słynny *pacto de olvido* lub *de silencio*) – będącej projektem politycznym, mającym silne oparcie w publicystyce tamtych lat i w dużej części społeczeństwa (Stucki, López de Abiada 2004: 114) – bywa niekiedy w sposób nieuprawniony rozciągany na całą kulturę. Opór kultury wobec oficjalnej narracji o konieczności zapomnienia obrazuje powieść *El pianista* (1985) Vázquez Montalbána.

cia „absolutnej konieczności reprezentowania siebie przez siebie” (Kołodziejczyk 2016: 43–44). W pełnych niepokoju i niepewności latach transformacji Martín Gaité zdaje się w ten sposób artykułować lęk przed utratą tożsamości.

Reprezentowanie siebie przez siebie oznacza bycie dysponentem kultury okresu zależności. Oznacza również uznanie marginesu – przestrzeni *mujer ventanera* – za przestrzeń twórczą kobiecego pisarstwa, zdeterminowaną przez złożoną zależność, dla której frankizm jest punktem newralgicznym. *El cuarto de atrás* stanowi afirmację artystycznej podmiotowości kobiet w jej wymiarze fantastycznym, magicznym, autobiograficznym, fragmentarycznym i transgresywnym. Geneza tej podmiotowości pozostałaby niezrozumiała, gdyby usunąć z niej pierwiastek postzależnościowy.

Wnioski:

1. *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité stanowi realizację hiszpańskiego dyskursu postzależnościowego jako autobiografia pograniczna, w której marginesowość, leżąca u źródeł kobiecej praktyki pisanie, zostaje zdefiniowana w relacji z kulturą dominującą czasów autorytarnych, postrzeganych jako czas zależności zbliżonej do władzy kolonialnej.
2. Powieść ustanawia moment przejścia – pogrzeb dyktatora – jako moment zajęcia miejsca w historii, odpowiadającego odzyskaniu sprawczości w polu symbolicznym. Oznacza to, że podmiot zdominowany staje się dysponentem kultury dominującej czasu zależności i w sposób autonomiczny i nieskrępowany organizuje proces twórczy. Martín Gaité nie rezygnuje przy tym z marginesu, proklamuje natomiast jego otwarcie.
3. Powieść jest postzależnościowa również w tym sensie, że formułuje poetykę postzależnościowego palimpsestu, rozumianego jako przebijanie tekstów należących do kultury okresu frankizmu – zarówno tej dominującej (*novela rosa*), jak i tej o charakterze subwersywnym (piosenki Conchity Piquer) – w tekstach powstałych po ustaniu zależności. Martín Gaité uznaje jednocześnie obecność tych subtekstów jako formatywną dla swojej podmiotowości artystycznej. Tym samym powieść przyjmuje postać pisanie fantomowego, wskrzeszającego duchy frankizmu.

4. *El cuarto de atrás* przynosi refleksję dotyczącą trybów pamięci, która ujawnia się w zderzeniu genezy powieści i eseju *Usos amorosos de la posguerra española*. Opowiadając się za pamięcią komunikatywną, staje w opozycji – podobnie jak część kultury okresu transformacji – zarówno do praktyki instytucjonalizowania, jak i społecznego wypierania przeszłości. Pamięć czasu zależności jest elementem tożsamościotwórczym oraz zapleczem podmiotowości artystycznej.

3.

Utracone głosy. *La ópera cotidiana*

L'òpera quotidiana ukazała się w 1982 roku w języku katalońskim. Jej autorka, Montserrat Roig, cieszyła się już wówczas dużym uznaniem czytelników, zarówno dzięki swojej trylogii powieściowej (*Ramona, adéu*, 1972; *El temps de les cireres* 1977; *La hora violeta*, 1980), jak i intensywnej aktywności dziennikarskiej. Jako katalonistka i feministka skupiła się na poszukiwaniu i legitymizowaniu różnicy, i ten wymiar twórczości Roig jest ideologicznym spoiwem całego jej intelektualnego dorobku (Dupláu 1996a: 39). W swej twórczości powieściowej Roig przygląda się kobiecej tożsamości z perspektywy historycznej i feministycznej, zaś jej bohaterki – przedstawicielki trzech pokoleń z trylogii – na różne sposoby zmagają się z marginalizacją, na jaką skazuje je społeczeństwo zdominowane przez patriarchalny paradygmat. W tym kontekście etap II Republiki wydaje się funkcjonować jako mityczna czasoprzestrzeń, dająca nadzieję na emancypację – nie bez przyczyny wybuch wojny w 1936 roku zaskakuje bohaterki *La hora violeta* w publicznej przestrzeni kawiarni. Natomiast gdy powieściowa akcja toczy się w okresie transformacji, uwaga Roig zdaje się koncentrować wokół śladów zależności w relacjach między płciami⁶⁴.

⁶⁴ W swej recenzji *La hora violeta* Andrés Amorós dopatruje się w powieści Roig nie tyle tekstu feministycznego, ile książki traktującej o relacjach między kobietami i mężczyznami (Amorós 1981: VII).

Sceptyczne nastawienie katalońskiej pisarki wobec możliwości zamknięcia czasu zależności kobiet wraz z końcem dyktatury dobrze oddaje opatrzony znakiem zapytania tytuł cytowanego już zbioru tekstów ¿*Tiempo de mujer?* (Czas kobiety?). Warto tu przytoczyć wypowiedź jednej z bohaterek powieści z 1980 roku, która w czasie powieściowym ulokowanym kilka lat po śmierci dyktatora wyznaje: „Franco jest we mnie. Wyłania się, kiedy najmniej się go spodziewam, czatuje jak dzikie zwierzę gotowe na mnie skoczyć. Ma czerwone oczy od krwi, która z nich cieknie. Ale nie ma twarzy. Dyktator nie ma już imienia” (Roig 2000: 144)⁶⁵. Passus ten mówi o skrajnej panoptycznej internalizacji patriarchalnej normy o charakterze przemocowym, która w ten sposób – to jest w procesie uwewnętrznienia – uległa rozproszeniu. Pełna wolność nie jest więc możliwa, zaś walka o nią nie jest już jedynie sprawą polityczną, lecz wkracza w sferę psychoanalizy.

Wybór *La ópera cotidiana* jako tekstu, któremu przyjrę się bliżej w tym podrozdziale, podyktowany został obecnością wątku szczególnie interesującego z perspektywy postzależnościowej. O ile bowiem bohaterki trylogii są przedstawicielkami barcelońskiego mieszczaństwa, o tyle Mari Cruz i María – kobiece postaci z *La ópera cotidiana* – nie tylko pochodzą z niższych warstw społecznych, lecz także są migrantkami ze wsi do miasta. Ponadto temat emancypacji kobiet wybrzmiewa zarówno w kontekście frankistowskiej opresji, jak i z perspektywy katalońskiej antyfrankistowskiej opozycji. To nałożenie się różnych uwarunkowań pozwala zbliżyć się do problemu niepełnej wolności kobiet, rozumianej jako przeplot różnych zależności – i, co ważne, niezrozumiałych bez wzięcia pod uwagę frankizmu – czyli dokładnie tak, jak chciałabym rozpatrywać postzależność kobiet po ustaniu autorytarnych rządów. Atrakcyjność powieści Montserrat Roig w kontekście dyskursu postzależnościowego wydaje mi się więc nie do przecenienia. Oznacza to jednak, że jestem zmuszona

⁶⁵ „Franco está dentro de mí [...]. Surge cuando menos lo espero, está al acecho, como una fiera a punto de saltar sobre mí. Tiene los ojos rojos de la sangre que vierten. Pero no tiene rostro. Sólo ojos. El dictador ya no tiene nombre”.

uczynić pewne znaczące ustępstwo: z konieczności będę analizować *La ópera cotidiana* w hiszpańskim tłumaczeniu, choć bez wątpienia ekspresja w języku katalońskim stanowi część emancypacyjnego projektu autorki (zob. Davies 1994: 4)⁶⁶. Trzeba bowiem pamiętać, że w okresie dyktatury język kataloński był konsekwentnie usuwany zarówno z życia publicznego, jak i prywatnego (również z liturgii kościelnej), zaś po śmierci Franco jednym z głównych postulatów Katalończyków stało się przywrócenie ich językowi rangi języka oficjalnego (Wiszniowski 2013: 114). Pisząc po katalońsku, Roig staje więc w opozycji do represyjnych i kolonialnych praktyk, stosowanych przez państwo frankistowskie wobec kultury katalońskiej i innych kultur minoryzowanych.

Współczesny wątek akcji *La ópera cotidiana* rozgrywa się w 1980 roku (LOC: 18). Mari Cruz pochodzi z małego kastyljskiego miasteczka (LOC: 36), skąd jej matka zdecydowała się przeprowadzić do Barcelony w poszukiwaniu lepszego bytu i zapomnienia o niefortunnym związku, z którego pozostała jej nieślubna córka. Z opowieści matki dziewczyna zapamiętała, że podróż była dłuższa niż przeprawa Mojżesza przez pustynię (LOC: 37)⁶⁷. Wzmianka ta zapowiada karkołomną drogę matki i córki do emancypacji, wprowadzając jednocześnie – jakby mimochodem – wątek biblijny, umotywowany wszechobecnością religii katolickiej w społecznym imaginarium frankistowskiej Hiszpanii. Aby móc opłacić swoją kawalerkę, Mari Cruz służy w dwóch domach: u pań Miralpeix i Altafulla. Powieściowe losy Mari Cruz rozwijają się więc znacząco jako funkcja służby w jednym lub drugim domu (epizod paryski, kiedy służyła w domu Ivonne

⁶⁶ W wywiadzie z 1976 roku katalońska autorka wyznała: „Będę zawsze pisać utwory fikcyjne po katalońsku, ponieważ to mój pierwszy język i nigdy nie czułam się dwujęzyczna” („Las obras de creación las haré siempre en catalán porque es mi primera lengua y en ningún momento me he sentido bilingüe”; Monegal 1976: 38). O poszukiwaniu właściwego stylu i swych zmaganiach z językiem katalońskim przy okazji pisania *La ópera cotidiana* Roig opowiada w recenzji-wywiadzie Rosy Montero (1983).

⁶⁷ „Mi madre me ha contado a veces que el viaje en tren duró más que el que Moisés hizo a través del desierto”.

i jej męża, potwierdza tę zasadę), w prywatnej cudzej przestrzeni. Natomiast zakończenie *La ópera cotidiana* ukazuje bohaterkę w przestrzeni publicznej, poza zasięgiem władzy (i dyskursu) którejkolwiek z jej dotychczasowych chlebobdawczyń oraz Horaci Duca, jej kochanka. Powieść mogłaby więc ukazywać drogę do emancypacji Mari Cruz. Mogłaby, gdyby nie fakt, że publiczną przestrzeń, w jakiej porusza się bohaterka w ostatniej scenie tekstu, jest ulica, gdzie zarabia na życie jako prostytutka. Decyzją odautorską zostaje również pozbawiona głosu: choć wcześniej część rozdziałów opowiedziana zostaje jej głosem wewnętrznym, to o jej końcowych losach dowiadujemy się z trzecioosobowej narracji (LOC: 222). *La ópera cotidiana* jest więc historią porażki projektu emancypacji kobiety w postfrankistowskiej Hiszpanii. Powieść opowiada o niemożności osiągnięcia wyzwolenia w ramach prywatnych relacji między kobietą a mężczyzną po ustaniu okresu zależności.

Jeden z recenzentów *La ópera cotidiana* nazywa Mari Cruz „emigrantką” (Fauli 1983: 38)⁶⁸ i fakt ten dobrze oddaje obcość bohaterki w rzeczywistości powieściowej. Tym samym dołącza ona do rzeszy subalternów (Stasia Bombiaka⁶⁹ i mieszkańców barcelońskiej dzielnicy San Magín z *Mórz południowych Vázquez* Montalbána), jakich niemało w potransformacyjnej prozie hiszpańskiej i polskiej. Pierwsza wzmianka dotycząca Mari Cruz, wypowiedziana zostaje przez Patricię Miralpeix: „[...] jest dość brudna i trzeba jej bez przerwy pilnować” (LOC: 17)⁷⁰. Opinię tę potwierdza pani Altafulla: „[...] czasami wydaje się, jakbyś się

⁶⁸ „Mari Cruz, la emigrada que sirve [...]”. Nie wnikam tutaj w kwestię odrębności Katalończyków, która bez wątpienia porusza w cytowanym tekście; chcę jedynie podkreślić, że recenzent odbiera obecność Mari Cruz w powieściowym świecie jako obcą. Właściwość ta stanowi punkt wyjścia dla mojej lektury powieści Roig.

⁶⁹ Mari Cruz jest subalternem w zasadniczo inny sposób niż Stasia Bombiak, którego podrzędność ujawnia się jako część aksjologii autora i recenzentów, podczas gdy Montserrat Roig pisze z perspektywy emancypacyjnej.

⁷⁰ „[...] es bastante sucia y siempre tengo que ir tras ella”.

nie myła” (LOC: 165)⁷¹. Nieczystość dziewczyny – w której po-
brzmiewa echo problemu *limpieza de sangre*, rozumianego jako
specyficzny hiszpański kod społeczno-kulturowy⁷² – odsyła do
jej naznaczonego gorszością pochodzenia społecznego. Dlatego
też Mari Cruz funkcjonuje w świecie powieściowym jako byt wy-
brakowany, który wymaga ukształtowania i dopełnienia: „Trzeba
jedynie trochę cię oszlifować”, „Musisz jeszcze dużo się nauczyć”
– powiada pani Altafulla (LOC: 197, 205)⁷³. Kochanek Mari Cruz
formuluje natomiast plan regeneracji: „To prosta dziewczyna, ła-
two będzie ją omamić”, „Ja mogę ją uratować, zabiorę ją do swo-
jego mieszkania w Guinardó i ją wykształcę” (LOC: 207)⁷⁴.

Status niepełnego istnienia Mari Cruz znajduje potwierdzenie
w sferze dyskursywnej. Powieść została podzielona na rozdziały,
składające się w przeważającej części z dialogów między postacia-
mi. W ten sposób ich historia ujawnia się w społecznej interakcji.
Jednak Mari Cruz, mimo że zostaje włączona w dialogi z paniami
Miralpeix i Altafulla, nie jest podmiotem żadnej interakcji, zaś
jej przeszłość zostaje opowiedziana w rozdziałach napisanych
w pierwszej osobie, w formie monologów: „Starzy myśleli, że ja
się taka urodziłam, tak, jak mnie zobaczyli pierwszy raz, myśle-
li, że nie miałam przeszłości. Paplali, rozmawiali, udawali, że się
słuchają. [...] Wszystko to były hałasy i tylko oni posiadali słowa”
(LOC: 179)⁷⁵. Jej słowo – opowieść subalterną – nie osiąga nigdy

⁷¹ „[...] a veces parece como si no te lavases”.

⁷² Jak pokazuje moja analiza *Amado amo* Rosy Montero w roz-
dziale poświęconym kapitalizmowi, kod ten pozostaje aktualny
w rzeczywistości potransformacyjnej i jest ważnym elementem
hiszpańskiego dyskursu postzależnościowego.

⁷³ „Sólo hace falta refinarte un poco”; „Tienes que aprender mucho
todavía”.

⁷⁴ „Es una chica sencilla, fácil de engatusar [...]. Yo la puedo salvar,
me la llevaré al pisito del Guinardó y la educaré”. Guinardó jest
dzielnicą Barcelony.

⁷⁵ „Los viejos creían que yo había nacido así, tal como me vieron
por primera vez, creían que no tenía nada detrás. Charlaban, pla-
ticaban, representaban que se escuchaban. [...] Todo eran ruidos,
y sólo eran ellos los que poseían las palabras”.

poziomu dialogu, nie staje się częścią społecznej interakcji, do której aspiruje i którą monopolizują „starzy”.

Tekstualny status innej kobiecej postaci – Marii, żony Horaci Duca, wzmacnia wątek utraconych głosów. Polifoniczna powieść Roig nie daje nam żadnego dostępu do jej narracji. Horaci podaje dwie wersje jej losu – według jednej z nich zginęła pod kołami pociągu, zaś zgodnie z drugą odeszła od swojego męża. Horaci opowiada jej życie z punktu widzenia emancypacyjnej narracji katalońskiej, przekonując, że żona utożsamiała się z wolnościowymi ambicjami katalońskich dysydentów⁷⁶. Pewien istotny sygnał ulokowany w opowieści Horaci mógłby jednak wskazywać, że Maria rozumiała emancypacyjne i antyfrankistowskie aspiracje katalonistów przez pryzmat kondycji kobiety-subalterna. Kiedy Horaci Duc opowiada jej o zamiarze uczczenia pamięci bohatera katalońskiego nacjonalizmu, Rafaela Casanowy, Maria kojarzy tę postać z historią swojej siostry:

[Maria – przyp. A.K.-N.] powiedziała mi, że złoży tam [na grobie Casanovy – przyp. A.K.-N.] bukiet czerwonych goździków, ponieważ kwiaty te przypominały jej o siostrze, która umarła z głodu. [...] Siostra umarła w dniu swojego ślubu, niechcący rozerwana przez swojego męża z powodu chudości i głodu, którego doświadczyła (LOC: 45)⁷⁷.

Tragiczna postać siostry jest cichą ofiarą dominacji klasowej i płciowej, i to pamięć o niej każe Marii przystąpić do sprawy katalońskiej. Maria ucieleśnia tym samym kobiecy głos definitywnie zagubiony, za którym kryją się inne bezimienne głosy (jak

⁷⁶ Wątek katalonistyczny jest bardzo istotny dla dyskursu postza-
leżnościowego *La ópera cotidiana* i dlatego wracam do niego
w dalszej części mojego wywodu, przyglądając się postaci Horaci
Duca.

⁷⁷ „Ella me dijo que pondría allí un ramo de claveles rojos, porque esas flores le recordaban a una hermana que se había muerto de hambre. [...] Porque la hermana había muerto el mismo día de su boda, desgarrada sin querer por su marido, por lo flaca que estaba y por todo el hambre que había pasado”.

głos jej siostry), niemożliwe do odzyskania zarówno w warunkach zależności, jak i postzależności. Jest jednocześnie zagubioną kobietą genealogią dla Mari Cruz, przedstawicielki młodego pokolenia kobiet, która w chwili śmierci Franco miała 12 lat (LOC: 36) i która podejmuje nieudaną próbę zajęcia miejsca w przestrzeni dyskursu społecznego w okresie transformacji. Aby zrozumieć porażkę tych kobiecych postaci z *La ópera cotidiana*, proponuję spojrzeć na nie z szerszego kontekstu historyczno-literackiego, a następnie skorzystać z instrumentarium postkolonialnego.

Po pierwsze, trzeba mieć na uwadze rolę formy dialogicznej w dziennikarskiej aktywności samej Montserrat Roig, która chętnie wybiera formułę wywiadu, aby oddać głos osobom niejednokrotnie odbiegającym od społecznej normy, na przykład – jak w *¿Tiempo de mujer?* – nieheteronormatywnym. Wywiady, jakie katalońska autorka przeprowadza od lat 70., stanowią część szerszego intelektualnego projektu odzyskiwania pamięci historycznej i konstruowania społeczeństwa demokratycznego po czterech dekadach dyktatury. Dla wydawców i intelektualistów pokroju Josepa Marii Castellet⁷⁸ dziennikarstwo lat 70., zwłaszcza dzięki formie wywiadu, pełni funkcję zastępczą, kompensującą brak dostępu społeczeństwa do pełnej informacji w warunkach cenzury (Dupláa 1996a: 40–42). Z kolei formy literackie dokonują inkorporacji narzędzi ekspresji polifonicznej (np. w powieści realizmu społecznego), wyrażając tym samym swój opór wobec hegemonii normatywnej narracji państwa frankistowskiego. Mając więc na uwadze znaczenie formy dialogicznej zarówno w hiszpańskim i katalońskim kontekście społeczno-kulturowym, jak i w szeroko pojętej poetyce Montserrat Roig, nieobecność opowieści Mari Cruz w społecznej interakcji i zagubienie głosu Marii wydają się szczególnie znaczące.

Klasyczny tekst postkolonializmu, *Can the Subaltern Speak?* Gayatri Spivak (1992: 66–111), pozwala spojrzeć na postać subalterną z katalońskiej powieści z punktu widzenia strategii inkorporacji głosów *innego* w przestrzeni dyskursu, a jednocześnie

⁷⁸ Większość tekstów Montserrat Roig ukazała się w wydawnictwie Edicions 62, w którym Josep Maria Castellet miał głos decydujący.

pomaga „umiejscowić” *La ópera cotidiana* w ramach intelektualnej ewolucji Montserrat Roig. W tym jakże często cytowanym tekście indyjska teoretyczka podaje w wątpliwość projekt poznania *innego*, kwestionując tym samym metodologiczne i epistemologiczne założenia zachodniego dyskursu (w tym postkolonialnego), wyrażającego nieco naiwnie (lub arogancko) ambicje wejścia w interakcję z kulturą skolonizowanego. Biorąc pod uwagę zastrzeżenia Spivak, projekt napisania historii na nowo z uwzględnieniem głosów subalternów – przyświecający choćby *Subaltern Studies Group* – jest niewykonalny z uwagi na nieobecność tych głosów w oficjalnej (tj. jedynie dostępnej) historii (zob. Vega 2003: 281–291). Przykład, jaki podaje badaczka jest nader wymowny. Dotyczy indyjskiego rytualnego samospalenia wdowy (*sati*) wraz ze zwłokami męża. Spivak przytacza dwie istniejące narracje na temat tej ceremonii (1992: 93). Jedna z nich opowiedziana zostaje głosem brytyjskiego białego mężczyzny (według niej indyjska kobieta zostaje wyzwolona z barbarzyńskiego obowiązku przez cywilizowanego kolonizatora). Druga zaś jest głosem indyjskiego mężczyzny (ta narracja podkreśla, że zgodnie z narodową tradycją kobieta chce umrzeć na stosie, potwierdzając tym samym swą miłość do męża). W żadnej z tych wersji nie jest słyszalny głos biorącej udział w ceremonii wdowy, jej narracja nie przedarła się do przestrzeni społecznej. Świadomości kobiety nie da się więc odzyskać na podstawie istniejących wersji opowieści. Mając w pamięci dwa warianty losu Marii – obydwie przekazane w formie męskiej narracji – ta kobieca postać z powieści Roig szczególnie dobrze przylega do przykładu utraconego głosu z eseju Spivak oraz do zjawiska zastępowania go przez dominujące ideologie.

Montserrat Roig zapisuje próbę zabrania głosu przez kobietę-subalterna w postfrankistowskiej Hiszpanii. María i Mari Cruz nie są słyszalne, pomimo że historyczno-społeczny kontekst narracji odpowiada momentowi odzyskiwania wolności, zaś nawiązująca do poetyki opery powieściowa forma *La ópera cotidiana* została pomyślana jako wielogłos⁷⁹. Patrząc na tekst kataloński

⁷⁹ Krytycy wyróżniają dwa cykle w twórczości Roig: cykl czasu, do którego zalicza się wspomnianą wcześniej trylogię, i cykl dźwię-

pisarki z punktu widzenia eseju Spivak, sądzę, że została w nim zapisana świadomość ograniczeń związanych z projektem „odzyskiwania słowa” kobiet nieobecnych w oficjalnej historii. „Odzyskiwanie słowa” (*Recuperación de la palabra*) jest tytułem prologu, jakim w 1979 roku Roig opatruje książkę Antoniny Rodrigo *Mujeres de España (las silenciadas)*⁸⁰. W intelektualnej biografii Roig tekst ten jest istotny, bowiem stanowi moment przejścia od świadomości ukształtowanej przez katalońską tożsamość narodową do świadomości, w której dominantą jest tożsamość kobieca (Dupláa 1996b: 49)⁸¹. Spoiwem dla tych tożsamości (katalońskiej i feministycznej) jest historyczne doświadczenie marginalizacji i wykluczenia. O ile jednak w *Recuperación de la palabra* świadomość feministyczna Roig wyłania się jako harmonijna część katalońskiego projektu tożsamościowego i wolnościowego, o tyle nieobecność kobiety-subalterna w przestrzeni dialogu w *La ópera cotidiana* sygnalizuje pojawienie się dysonansu między jednym a drugim projektem emancypacyjnym. Postzależność tekstu Roig z 1982 roku ujawnia w tym punkcie całą swą złożoność. Aby do niej dotrzeć, trzeba wrócić do postaci Mari Cruz, a w szczególności do jej relacji z Horacim Ducem.

ku, w którym znajdziemy, obok *L'òpera quotidiana*, *La veu melodiosa* (1987) oraz tom opowiadań *El cant de la juventud* (1989); zob. Moszczyńska-Dürst (2017: 239).

⁸⁰ Wątek nieobecności słowa kobiety w kulturze i historii przewija się również w twórczości eseistycznej Roig. Zob. np. Łuczak (2013: 105–117).

⁸¹ W wywiadzie dla Geraldine Nichols Roig wyznaje, że „odkryła kobiety późno” („yo a las mujeres las he descubierto tarde”), dzięki feminizmowi anglosaskiemu. W istocie w jej wywiadach z lat 70. dominują mężczyźni, których biografie wydawały się wówczas katalońskiej autorce bardziej stymulujące niż historie kobiet (Nichols 1989: 160). Sztandarowym tekstem Roig z lat 70. jest *Els catalans als camps nazis* (1977), gdzie odtwarza losy Katalończyków, którzy trafili do nazistowskich obozów koncentracyjnych. Tekst został odczytany jako pomnik wystawiony Katalończykom dla upamiętnienia ich przemilczanej przez cztery dekady frankizmu tragicznej historii (Permanyer 1977: 78).

Jak dotąd odwoływałam się do miejsca, jakie bohaterka *La ópera cotidiana* zajmuje w przestrzeni dyskursu, zwracając uwagę na jej wyobcowanie jako *innego*, niemożność zajęcia miejsca w interakcji społecznej oraz finalne zniknięcie jej głosu. Mari Cruz ma jednak swoją historię, którą opowiada – jak już wspominałam – za pośrednictwem formy monologicowej. Węzłowym doświadczeniem tej historii jest brak ojca. W prowadzonej przez zakonnicę szkole, gdzie matka umieściła dziewczynę zaraz po przyjeździe do Barcelony, pozostałe uczennice znajdują się na ogół w podobnej, jak Mari Cruz, sytuacji: „Większość dziewcząt, które chodziły do szkoły, nie znały swoich ojców i zakonnice ostrzegały nas, że musimy się modlić, żeby dusze naszych matek nie zostały potępione i nie poszły do piekła, gdzie będą się smażyć przez całą wieczność” (LOC: 39)⁸². Brak ojca stygmatyzuje w sposób ostateczny zarazem dziewczynki, jak i ich matki, jest śladem gorszości, odziedziczonym w linii żeńskiej i potęgującym status subalterna powiązany z pochodzeniem klasowym. Posiadanie ojca daje natomiast wyższą pozycję w hierarchii społeczności szkolnej:

Ale było kilka dziewcząt, które miały ojców i co niedziela, w godzinie odwiedzin dziewczynki bez ojca stały w kolejce. Stałyśmy w kolejce, żeby ojcowie obdarowali nas buziakami. Biłyśmy się, dawałyśmy sobie kopniaki, drapałyśmy się, bo każda z nas chciała być pierwsza w rzędzie, ponieważ wiedziałyśmy, że pierwsze buziaki dawały więcej ciepła, były większe i mocniejsze i że ostatnie buziaki pochodziły od zmęczonego ojca. Dziewczynki, które miały ojca były naszymi paniami i w tygodniu musiałyśmy ich słuchać we wszystkim (LOC: 39)⁸³.

⁸² „La mayoría de las niñas que iban al colegio no teníamos padre conocido, y las monjas nos advertían que debíamos rezar para que el alma de nuestras madres no se condenase y no fuera al infierno, donde se quemaría para toda la eternidad”.

⁸³ „Pero había unas cuantas que sí tenían padre y, todos los domingos, a la hora de la visita, las niñas sin padre hacíamos cola. Hacíamos cola para que los padres nos diesen un beso. Nos peleábamos, nos atizábamos patadas y nos arañábamos para ser las primeras

Fragment ten ujawnia siłę patriarchalnego modelu społecznego. W każdym zdaniu pojawia się choć raz słowo „ojciec”, przywołujące jak w litanii upragnioną obecność. Najważniejsza wartość, jakiej hołdują dziewczynki, została ulokowana poza ich żeńską społecznością i kontakt z nią ma charakter odświętnego rytuału. Siła ojcowskiego autorytetu jest ogromna i przywodzi na myśl emocjonalną relację, jaka łączy podmiot kolonialny z imperium. Warto w tym kontekście przytoczyć słowa, jakimi Jamaica Kincaid opisuje swoją zależność od imperialnego centrum: „Kochałam króla Alfreda. Mój dziadek otrzymał po nim swoje imię; jego syn, a mój wujek, otrzymał po nim swoje imię; tak jak mój brat, który również otrzymał po nim swoje imię” (cyt. za: Kołodziejczyk 2016: 58). Zabiegając o pocałunek od nieswojego ojca, dziewczynki z powieści Roig postępują jak ludzie z kolonii, którzy lokują sens swego istnienia w imperialnym centrum, stanowiącym rodzaj mitologii dla podmiotu skolonizowanego. Dla społeczności szkolnej z *La ópera cotidiana* odpowiednikiem mitologii imperium jest figura ojca, usytuowana poza tą wspólnotą i organizująca relacje władzy wewnątrz niej. Scena niedzielnego pocałunku pokazuje również, że wychowanie opierające się na modelu patriarchalnym nie daje szansy na sformułowanie projektu emancypacji, bowiem struktura społeczna tworzona przez zdominowanych ma charakter androcentryczny i nie pozwala na gesty solidarności wewnątrz ich wspólnoty. Tak jak pisarz z kolonii zabiega o pochwały płynące z imperium (Kołodziejczyk 2016: 54), tak dziewczynka z frankistowskiej szkoły pragnie pocałunku cudzego ojca. Męska (ojcowska) dominacja obchodzi się bez uzasadnienia, zaś „androcentryzm narzuca się jako neutralny i nie wymagający dyskursywnej legitymizacji” (Bourdieu 2004: 18).

Zwracałam już uwagę, że Francisco Franco był kreowany przez swoją propagandę, szczególnie w drugiej fazie dyktatu-

de la fila, porque sabíamos que los primeros besos calentaban más, eran más grandes y más prietos, y que los últimos besos serían besos de un padre cansado. Las niñas que tenían padre eran nuestras dueñas, y durante la semana las teníamos que obedecer en todo”.

ry, na dobrego i stanowczego ojca, z poświęceniem sprawującego opiekę nad swym narodem (Preston 2011a: 76). Przypomnę tylko dwie sytuacje poświadczające siłę wyobrażenia dyktatora w roli ojca. Pierwsza z nich dotyczy przemówienia wygłoszonego przez premiera Carlosa Ariasa Navarro. W dniu śmierci dyktatora poruszony polityk wypowiada w telewizji pamiętne zdanie: „Hiszpanie, Franco nie żyje”. W tym samym orędziu pada sformułowanie o „bezkresnym bólu osierocenia” (Arias Navarro 1975)⁸⁴, jaki dotknął Hiszpanię wraz ze śmiercią szefa państwa. Druga sytuacja natomiast jest literacką relacją z pogrzebu Franco. W analizowanej w tym rozdziale powieści *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité określa *Caudilla* za pomocą wyrażenia: „ten wieczny ojciec”⁸⁵ (ECDA: 137). Obraz ojca we frankistowskiej Hiszpanii jako część społecznego imaginariusium nasycony jest obecnością dyktatora; to figura, w której stykają się sensy ewokujące władzę, jej nieodwołalność oraz jej zbawienny wpływ na zdominowanych, połączonych z ojcem-przywódcą silną więzią emocjonalną. Myślę, że *passus* z powieści Roig o dziewczynkach współzawodniczących o pocałunek cudzego ojca nawiązuje do tej ojcowskiej mitologii politycznej. W ten sposób, podobnie jak w innych analizowanych dotąd tekstach hiszpańskich, powieść katalońska odwołuje się do frankizmu jako do węzłowego doświadczenia postzależności⁸⁶. Jak u Carmen Martín Gaité, postzależność u Montserrat Roig widziana jest głównie (choć nie wyłącznie) z perspektywy kobiecej podmiotowości, jednak – w odróżnieniu od *El cuarto de atrás*, gdzie akcent pada na proces twórczy – katalońska autorka kładzie nacisk na antropocentrycznie urządzony świat jako dziedzictwo frankizmu, które formatuje życie prywatne kobiet i mężczyzn po ustaniu czasu zależności. Zestawiając tekst katalońskiej

⁸⁴ „Españoles, Franco ha muerto”; „[...] la angustia infinita de su orfandad”.

⁸⁵ „[...] este padre sempiterno”.

⁸⁶ W tym miejscu moja analiza figury ojca w *La ópera cotidiana* jest zbieżna z wnioskami dotyczącymi *Amado amo* Rosy Montero – powieści, którą analizuję z perspektywy trudnych genealogii kapitalizmu.

i hiszpańskiej autorki, warto zwrócić uwagę na komparatystyczny potencjał, jaki niesie ze sobą badanie literatur tworzonych w językach iberyjskich (hiszpański, kataloński, baskijski, galicyjski)⁸⁷. Sądzę, że perspektywa postzależnościowa może stać się jednym z istotnych porównawczych narzędzi służących do wykorzystania tego potencjału.

Twórczość powieściowa hiszpańskich autorek końca XX wieku rejestruje długie trwanie patriarchalnego paradygmatu społecznego. Rozległy korpus tekstów przeanalizowanych przez Magdę Potok wskazuje na współistnienie różnych modeli literackich odpowiedzi na męską dominację: od buntu wobec porządku postrzeganego jako opresywny i przemocowy po uwewnętrznienie patriarchalnej normy (Potok 2013: 81–119). W *La ópera cotidiana* Montserrat Roig pokazuje ukształtowaną w czasach dyktatury postać kobiecą, kierującą się pragnieniem ojca. Mari Cruz szuka bowiem ojca w relacji miłosnej. Na swej drodze spotyka znacznie od siebie starszego Horaci Duca: „Myślałam, popatrz, skąd się znalazł dla ciebie ojciec, gdyby mnie zobaczyły dziewczynki ze szkoły, umarłyby z zazdrości, ponieważ miałam ojca, który wiedział więcej niż wszyscy ojcowie ze szkoły, ojciec, który znał nazwy wszystkich nocnych motyli” (LOC: 77)⁸⁸. Bohaterka powieści Roig posługuje się więc w swym dorosłym życiu skryptem z czasów szkolnych, zapisanym w oparciu o mitologię ojca. Na poziomie dyskursywnym słowo „ojciec” w ostatnim cytacie ponownie wykazuje znaczną nadobecność, sugerując tym samym, że jego desygnat jest bytem niezastępowalnym. Poza pragnieniem posiadania ojca postać Horaci Duca zaspokaja jeszcze inne potrzeby kobiety, zdeterminowane przez frankistowskie imaginarium. Zainteresowanie nocnymi motylami, niezrozumiałe dla kobiecych

⁸⁷ Karolina Kumor i Katarzyna Moszczyńska zwracają uwagę na fakt, że ta bardzo słabo obecna w hiszpańskiej komparatystyce perspektywa stanowi jeden z możliwych kierunków jej rozwoju (2012: 68–69).

⁸⁸ „Pensaba, ya ves, mira por dónde te ha salido un padre, si me viesen las niñas del colegio se morirían de envidia, porque yo tenía un padre que sabía más que todos los padres del colegio, un padre que sabía el nombre de todas las mariposas nocturnas”.

postaci z *La ópera cotidiana*, tworzy aurę wyjątkowości i niedostępności, potęgującą tajemnicę, jaką skrywa Horaci Duc: „[...] ten mężczyzna musiał mieć chyba dużo tajemnic” (LOC: 12)⁸⁹ – wyznaje pani Miralpeix, u której Horaci wynajmował pokój. W istocie, pod pewnymi względami postać ta jest uosobieniem mężczyzny „skomplikowanego” (Martín Gaité 2015), przypominającego Maxima de Winter z filmu *Rebeka* (1940) Hitchcocka, który – jak już pisałam – cieszył się ogromnym powodzeniem w powojennej Hiszpanii. To również inne wcielenie mężczyzny w czerni z powieści *El cuarto de atrás* Martín Gaité.

Tajemnica, jaką skrywa Horaci Duc, ma związek z inną kobietą postacią powieści, wspomnianą powyżej Marią. Dziewczyna pochodziła z Andaluzji i podobnie jak Mari Cruz, do Barcelony przyjechała w poszukiwaniu lepszego bytu: „Kiedy ją poznałem była dziewczynką prawie dziką, nic nie wiedziała, zaledwie potrafiła przeczytać kilka liter z alfabetu” (LOC: 31)⁹⁰. W oczach Horaci Duca María posiada wszelkie atrybuty predestynujące ją do kolonizacji: pochodzi z południa, jest „dziewczynką”, nic nie umie, jest „dzika”. Tym samym jej powieściowy los, rozgrywający się w czasach frankistowskich, stanowi rodzaj genealogii dla losu Mari Cruz. W ramach projektu kolonizacji Horaci opowiedział Marii historię Katalonii, kładąc nacisk na heroiczne i tragiczne momenty oraz uciemiężenie przez frankistowskie państwo; dzięki niemu María dowiedziała się o istnieniu katalońskiego ruchu oporu. Zadbął również, aby we właściwy sposób – bez charakterystycznych fonetycznych naleciałości z Andaluzji – wymawiała katalońskie słowa i w tym względzie okazał się wyjątkowym purystą: „Nie znoszę, kiedy w języku coś zgrzyta. [...] Bo przecież język, nasz język, jest święty. Jeśli my go nie uratujemy, kto go uratuje?” (LOC: 33)⁹¹. Kiedy María wyraziła chęć wzięcia udziału

⁸⁹ „aquel hombre [...] debía de estar lleno de secretos”.

⁹⁰ „Cuando la conocí, era una muchachita casi salvaje, no sabía nada, apenas sabía leer las cuatro letras del abecedario”.

⁹¹ „No soporto que la lengua rechine. [...] Y es que la lengua, nuestra lengua, es sagrada. Si no la salvamos nosotros, ¿quién la salvará?”.

w zgromadzeniu wokół pomnika Rafaela Casanovy, Horaci odparł, że jest to przedsięwzięcie bardzo niebezpieczne i że „to nie dla kobiet” (LOC: 45)⁹². Po ślubie Horaci zdecydował, że María nie będzie pracować:

Powiedziałem jej, że nie chcę, żeby pracowała, kiedy w domu jest mężczyzna, kobieta nie musi pracować. Chciałem, żeby była zamknięta, chciałem ją tylko dla siebie, żeby się nie męczyła... Kupowałem jedzenie na Plaza de Santa Caterina, bo znam się dobrze na owocach i warzywach. Przynosiłem jej świeże mięso i ryby... A ona w domu, jak królowa (LOC: 67)⁹³.

Powyższe elementy fabuły i cytaty ujawniają, że w konstrukcji postaci Horaci Duca odnajdziemy zarówno ślad frankizmu, jak i konserwatywnej katalońskiej narracji tożsamościowej. W pierwszej kolejności należy przypomnieć, że kultura katalońska dysponuje uwznioślonym i usakralnionym obrazem kobiecości, biorącym swój początek w tekście Eugeni d’Orsa z 1911 roku zatytułowanym *La Ben Plantada*, zainspirowanym myślą francuskiego konserwatysty Maurice’a Barrèsa. Podążając za tradycją romantyczną – co samo w sobie jest nieco paradoksalne, mając na uwadze antyromantyczne nastawienie d’Orsa – kataloński myśliciel utożsamia Kobietę i Ojczyznę, odmalowując obraz upragnionej, wyidealizowanej Katalonii. Społeczna rola kobiety w tekście d’Orsa koncentruje się wokół macierzyństwa i polega na przekazaniu katalońskich tradycji kolejnym pokoleniom. Teresa – takie imię nosi bohaterka *La Ben Plantada* – zabiera głos, gdy chce wyrazić swe pragnienie posiadania dzieci (d’Ors 1920: 17). Projekt d’Orsa zapowiadał frankistowski model kobiecości,

⁹² „Ella también quería ir y yo le contesté que era muy peligroso, que no era cosa de mujeres”.

⁹³ „No quiero que trabajes, cuando en casa hay un hombre, la mujer no tiene que trabajar, le dije. La quería encerrada, quería que viviese sólo para mí, que no se cansase... Yo compraba la comida en la Plaza de Santa Caterina, porque entiendo mucho de fruta y de verdura. Le llevaba la carne del día y el pescado fresco... Y ella en casa, en casa como una reina”.

w którym kobieta została pozbawiona prawa do indywidualnego ciała i do własnej seksualności (zob. Dupláa 1996a: 83)⁹⁴. Bez wątpienia myśl Eugeni d'Orsa pozostawiła trwały ślad na współczesnej kulturze katalońskiej (Espadaler 1989: 148; Dupláa 1996a: 83). Sądzę,   e Horaci Duc ksztaltuje swoją żonę wed  lug wzorca z *La Ben Plantada* Eugeni d'Orsa: „Mar  a by  la dla mnie prawdziwą kobiet  ”, zajmowa  la miejsce „na piedestale” (LOC: 162)⁹⁵. Zasadnicze podobie  nstwo między wspomnianym wzorcem a Mar  i   – tak, jak chciałby ją widzie  c Horaci – le  ży w tym, że w obydwu przypadkach mamy do czynienia z kobiet   uwnios  lon   i wtajemnicz  on   w to  żsamo  ciowy projekt kataloński, a jednoczesnie programowo pozbawioną sprawczości poza prywatną przestrzenią ogniska domowego.

Przytoczone powy  żej cytaty wskazuj  a r  wnie  ż na zaskakującą paralelę między polskimi i katalo  skimi dążeniami narodowo-wyzwole  nczymi, idącymi w parze z tradycyjną wizj   roli kobiety, przybierającą post  c ulokowaną na piedestale Matki Ojczyzny. Moj   uwagę zwróciła w szczegółności zbie  żno   między doświadczaniem „  ycia w cudzych narracjach”, o którym opowiada Inga Iwasiów (2002: 73–75) i które staje si  e udziałem fikcyjnej bohaterki z powieści Roig. Zdanie: „To nie dla kobiet”, wypowiedziane przez Horaci Duca, ma swój polski odpowiednik w komentowanym powy  żej haśle: „Kobiety, nie przeszkadzajcie nam, my walczymy o Polsk  ”, wywieszonym na murze strajkującej Stoczni Gdańskiej.

Wracając do tekstu Roig, w relacji Horaci Duca i Mar  ii nie-trudno dostrzec, że mężczyzna powieliła opresywne strategie frankizmu: narzuca kobiecie swój język i pami  e  c, ogranicza dostęp do przestrzeni publicznej. Szeroka patriarchalna rama spo  łeczna stanowi wyra  źny kontekst dla związku Horaci i Mar  ii⁹⁶, a fakt,

⁹⁴ Eugeni d'Ors, ju  ż jako Eugenio, wst  pi  ł do Falangi kilka miesiąc po zakończeniu wojny domowej.

⁹⁵ „Mar  a representaba, para m  , a la mujer-mujer”.

⁹⁶ Najdobitniej ukazuje to scena, w której ojciec Mar  ii odwiedza w  łasciciela rze  źni, gdzie przed ślubem z Horaci pracuje dziewczyna, i mówi: „[...] Niech pan mi pilnuje dziewczyny, bo nie chc  ,

że Horaci utożsamia się z prowolnościową narracją Katalonii w żaden sposób nie nadweręża ich opartej na zdominowaniu relacji. Wręcz przeciwnie, katalonistyczne zamiłowania Horaci Duca legitymizują jego zamiary ukształtowania dziewczyny według kryteriów tradycyjnie uważanych przez Katalończyków za fundamentalne dla ich tożsamości: języka i historii (Kulak 2016: 7)⁹⁷. Warto w tym miejscu przypomnieć, że fundacyjny dla katalońskiego ruchu kulturowego i narodowego tekst, jakim jest *La Pàtria. Trobes* (Ojczyzna. Strofy) Bonaventury Carlesa Aribau z 1833 roku głównym tematem czyni właśnie język, o którym mówi się, że wyraża „najświętsze uczucia” i ściśle wiąże się z ojczyzną heroiczną historią (Kulak 2016: 291–310)⁹⁸. Okres frankizmu doprowadził do utraty wielu przedwojennych osiągnięć ruchu katalonistycznego. Katalońska narracja tożsamościowa odradza się od lat 60. XX wieku – wraz z osłabieniem represyjności frankistowskiego państwa – i chętnie nawiązuje do swych dziewiętnastowiecznych ideologicznych korzeni (Kulak 2016: 602). Myślę, że Montserrat Roig – skądinąd katalonistka – wychwytyuje moment wzmocnienia tożsamościowej narracji, w szczególności zaś jej zakotwiczenie w konserwatywnej myśli założycielskiej, wskazując przy tym na te elementy katalońskiego modelu kulturowego, które ujawniają swą opresywną naturę.

Horaci Duc jest pierwszą ofiarą opresywności wspomnianego modelu. Bohater *La ópera cotidiana* nie jest w stanie sprostować wzorcowi męskości opartemu na odwadze, honorze i heroicznych czynach. Jak przypuszcza, María pokochała w nim bohatera z opowieści o historii Katalonii: „[...] opowiedziałem jej

żeby się zgubiła” („vigíleme a la muchacha, que no quiero que se me pierda”; LOC: 32). W ten sposób mężczyźni – ojciec i przełożony – sprawują kontrolę nad seksualnością dziewczyny.

⁹⁷ Trzecim elementem jest charakter narodowy. W imponującej monografii pt. *Kształtowanie się poczucia tożsamości Katalończyków* Ewa K. Kulak wykazuje ewolucję obrazu własnego Katalończyków, poczynając od początku XIX wieku, na podstawie tych trzech kryteriów (2016).

⁹⁸ W monografii Kulak znajdziemy katalońską wersję ody Aribau oraz jej tłumaczenie na język polski.

[Maríi – przyp. A.K.-N.] o bohaterach naszej ziemi. A ja mam tak mało z bohatera!” (LOC: 64)⁹⁹. W istocie postaci z *La ópera cotidiana* daleko do „silnych ludzi, co szanowali królów / bronili swych przywilejów, pomścili zniewagi” (cyt. za: Kulak 2016: 298) z *Ody do Ojczyzny* Aribau. Czas zależności pozostawił w Horacim trwały ślad. To ślad męskości wykastrowanej, doświadczenie szczególnie dotkliwe w konfrontacji z obowiązującą „mystyką męskości”¹⁰⁰. Już sama profesja Horaci Duca – który jest rzeźnikiem – wskazuje na udomowienie i upokarzające rozbrojenie heroicznego gestu przelewania krwi. Ale najpełniej kastracja męskości realizuje się w związku z Marią, która dowiedziawszy się o tchórzostwie męża – Horaci boi się roznosić ulotki dotyczące obchodów dnia 11 Września¹⁰¹ – odcina go od kontaktów intymnych. Horaci żyje w przekonaniu o zdradzie żony, i mając na uwadze fakt, że jego domniemanym rywalem jest Pagès, bohater katalońskiej opozycji, nie może, mówiąc językiem z *Ody do Ojczyzny*, „pomścić zniewagi”. Trwa więc zakleszczony w modelu heroicznej, twardej męskości, której ani nie może sprostać, ani nie może się od niej uwolnić.

Takie zakleszczenie postaci należy bez wątpienia do postzależnościowego śladu w męskiej tożsamości. Sądzę jednak, że w *La ópera cotidiana* Montserrat Roig uchwyciła jeszcze inny istotny aspekt postzależności, widoczny w oskarżycielskim testamencie zostawionym przez Horaci Duca. Poniższy fragment tekstualizuje szczególnie umiejscowienie podmiotu w historii:

⁹⁹ „[...] le había hablado [a María – przyp. A.K.-N.] de los héroes de nuestra tierra. ¡Y yo..., tengo tan poco de héroe!”

¹⁰⁰ Wyrażenia „mística de la masculinidad” używa Carmen Martín Gaité w odniesieniu do wzorca męskości obowiązującego we frankistowskiej Hiszpanii (2015), kształtowanego m.in. za pomocą adresowanych do chłopców komiksów o tematyce heroicznej, jak np. *El guerrero del antifaz*.

¹⁰¹ W tym dniu Katalończycy obchodzą rocznicę kapitulacji w hiszpańskiej wojnie o sukcesję. 11 września 1714 roku Barcelona poddała się po wielomiesięcznym oblężeniu przez wojska Filipa V. Obecnie Katalończycy obchodzą tego dnia swoje narodowe święto, tzw. *Diada de l'Onze de Setembre*.

Oni, ci, którzy mnie zmusili do odgrywania roli od momentu, kiedy się urodziłem, którzy mnie zmusili do wiary w gotowe idee... Oni, którzy weszli do miasta pewnego mrocznego styczniowego dnia, którzy sprawili, że Pàges płakał jak dziecko, ci, którzy mnie skazali na przetrwanie, na przekazanie tego, kim jestem i kim według nich są moi przodkowie, oni, którzy zakazali mi języka, którym mówiłem, którzy zniewalając ten język, jednocześnie go uświęcili, którzy nas zmusili do bycia męczennikami i bohaterami, choć nimi nie byliśmy (LOC: 214–215)¹⁰².

W powyższym passusie zwraca uwagę, w pierwszej kolejności, ambiwalentny status zaimka „oni”, oznaczającego tych, na których Horaci zrzuca odpowiedzialność za działania kolonizujące. Jest oczywiste, że mówiąc o tych, którzy „wesli do miasta pewnego mrocznego styczniowego dnia”, Horaci odnosi się do frankistowskich wojsk rebelianckich, wkraczających do Barcelony 23 stycznia 1939 roku. Wzmianka o zakazie posługiwania się językiem również odsyła do frankistowskich decyzji, które sprawiły, że język kataloński urósł do rangi świętości, uruchamiając tym samym nowy łańcuch opresywnych praktyk, tym razem ze strony katalońskich dysydentów. Zaimek „oni” może dotyczyć też obrońców tradycyjnej katalońskiej tożsamości („ci, którzy mnie zmusili do odgrywania roli od momentu, kiedy się urodziłem, którzy mnie zmusili do wiary w gotowe idee”, a zwłaszcza: „ci, którzy mnie skazali na przetrwanie, na przekazanie tego, kim jestem i kim według nich są moi przodkowie”). Tekst nie nazywa więc wprost sprawców dominacji ani nie rozgranicza rodzajów czy stopni opresywności.

¹⁰² „Ellos, que me obligaron a interpretar un papel desde que nací, que me forzaron a tener valor, a creer en unas ideas que me llegaban hechas... Ellos, que entraron en la ciudad llena de ruinas un día sombrío de enero, que hicieron que Pàges llorase como un niño, ellos que me condenaron a sobrevivir, a transmitir lo que soy, lo que dicen que fueron mis antepasados, ellos, que vetaron la lengua que hablaba, que la enaltecieron al esclavizarla, que nos compelieron a ser mártires y héroes sin serlo”.

Najistotniejsza właściwość komentowanego fragmentu dotyczy, jak sądzę, zjawiska utraty sprawczości przez podmiot, który zastyl w geście poszukiwania winnych swojej niedoli, nie biorąc odpowiedzialności za swoje czyny. Horaci Duc dołącza w ten sposób do innych literackich bohaterów dyskursu postzależnościowego – postaci z *Ardor guerrero* Muñoza Moliny, *Czytadła* Konwickiego czy *Murów Hebronu* Stasiuka – ogarniętych poczuciem niemocy wobec toczących się wydarzeń i doszukujących się sprawczości w czynnikach zewnętrznych. Jak wykazują moje analizy poświęcone koniunkcji panoptyzmu i przemocy, poczucie bezsilności wobec dziejącej się poza podmiotem historii nie tylko nie wyklucza przemocy, lecz wzmacnia jej stosowanie. Tak więc Horaci Duc intensyfikuje swe opresywne działania wobec kobiet – zarówno Mari Cruz, jak i Marii – w szczególności w obliczu ich emancypacyjnych dążeń, wyrażających się w uwolnieniu i niepowstrzymanej cielesności: „[...] czasami bałem się Marii. Nie było sposobu, żeby ją powstrzymać, chciała jeszcze i jeszcze. To, czego się bałem to była jej siła. [...] Zakazałem jej sprzątanía w rzeźni” (LOC: 66–67)¹⁰³. Lęk Horaci Duca przed utratą męskich sił witalnych wobec niekontrolowanej seksualności kobiety¹⁰⁴, czyli przed powtórzeniem dobrze znanego mu doświadczenia kastracyjnego, zbliża postać z tekstu Roig do bohatera *Murów Hebronu* Stasiuka.

Nasuwa się wniosek, że postzależnościowa tożsamość bohaterów z powieści Roig nigdy nie jest w pełni prywatna, bowiem historia – również ta doświadczana jako bycie poza nią – nieustannie ich upolitycznia. Pasje, dążenia i drobne gesty postaci nie są czytelne poza polityczno-historycznym kontekstem odsyłającym do czasu zależności. W *La ópera cotidiana* bohaterowie żyją skaże-

¹⁰³ „[...] algunas veces, María me daba miedo. No había quien la parase, quería más y más. [...] Lo que me daba miedo de María era su fuerza. [...] Le prohibí que fuese a limpiar la carnicería”.

¹⁰⁴ W twórczości hiszpańskich autorek okresu transformacji, takich jak Tusquets, Montero i Roig, ciało kobiety jest miejscem subwersji, czyli przekroczenia porządku patriarchalnego (Cipli-jauskaitė 1992: 329; Ordóñez 1998: 233–234).

ni pamięcią (McCutcheon 2008: 123–143), która tym samym rysuje się jako pewien nadmiar¹⁰⁵: wspomnienie małżeństwa z Marią nie pozwala Horaci nawiązać szczęśliwej relacji z Mari Cruz, podobnie jak pamięć kastracyjnego doświadczenia zależności; pani Altafulla żyje przedwojennymi wspomnieniami snutymi na kanwie *novelas rosas*, zaś Mari Cruz pamięta swoje pragnienie ojca, zaszczerpione przez frankistowską szkołę. Dlatego też ta ostatnia nie może przebić się do przestrzeni społecznego dialogu, zdominowanego przez silniejsze narracje starszego pokolenia, dla którego czas zależności jest doświadczeniem zasadniczym i nieprzekraczalnym. Głos młodej kobiety – odciętej od swojej genealogii i naznaczonej społecznym i płciowym stygmatem gorszości – musi więc zamilknąć pod ciężarem opresywnych pamięci.

Wnioski:

1. Postzależność *La ópera cotidiana* Montserrat Roig polega na ukazaniu podmiotowości w sztywnych ramach społeczeństwa patriarchalnego po ustaniu czasu frankistowskiej zależności. Społeczeństwo naznaczone doświadczeniem dyktatury *zapamiętało* strategię produkowania gorszości, które organizują społeczne praktyki w okresie *Transición*, w szczególności w stosunku do kobiecej podmiotowości, która wstępuje na drogę emancypacji. Postzależność powieści Roig jest więc przede wszystkim niemożnością wymiany narracji.
2. Powieść Montserrat Roig wychwytuje moment znikania głosu kobiety-subalterna, dla którego tłem są utracone genealogie losów kobiet, wtłoczonych w cudze narracje. Zdominowanie (o charakterze klasowym i płciowym) kobiety-subalterna polega na trwałym pozbawieniu jej głosu i może być ujęte za pomocą metodologii postkolonialnej. Katalońska pisarka wyraża w ten sposób swój sceptycyzm, dotyczący możliwości napisania od nowa historii hiszpańskich i katalońskich kobiet w warunkach postzależności.

¹⁰⁵ Według Katarzyny Moszczyńskiej-Dürst powieść Roig można odczytać jako ostrzeżenie przed nadmierną mitologizacją przeszłości („una advertencia en contra de la excesiva mitificación del pasado”; 2017: 282).

3. *La ópera cotidiana* opisuje postzależność jako doświadczenie opresji wynikające ze sprzężenia frankizmu i ruchu katalonistycznego. Pod wpływem represyjności reżimu tożsamościowa narracja katalonistów uległa wzmocnieniu i sama nabrała cech opresywnych, które nie ustąpiły po ustaniu zależności. Męska i żeńska podmiotowość zostały naznaczone doświadczeniem braku, ujawniającym się jako pragnienie ojca (Mari Cruz) oraz w postaci kompleksu kastracji (Horaci Duc), co otwiera możliwość psychoanalitycznej (Lacanowskiej) lektury tekstu Roig. Inną obiecującą ścieżką badawczą dotyczącą hiszpańskiej postzależności jest skojarzenie dyskursu postzależnościowego z perspektywą regionalistyczną.
4. Postzależność w powieści Roig jest również śladem w tożsamości, będącym świadomością wyzucia z historii. Podmiot ma trwałą świadomość utraty sprawczości i nie bierze odpowiedzialności za strategie dominacji, które stosuje, powielając w ten sposób doświadczenie zależności.

4.

Narracja pączkująca. *Absolutna amnezja*

Opublikowana w 1995 roku powieść Izabeli Filipiak wywołała skrajne reakcje krytyków i badaczy. Dla jednych to powieść kultowa, mocno osadzona w doświadczeniach pewnego pokolenia (Kosińska 1995: 12; Tonia 1996: 143) i „najlepsza polska powieść co najmniej ostatnich piętnastu lat” (Janion 1996: 319). Dla innych *Absolutna amnezja* jest wprawdzie „ciekawym utworem eksperymentalnym”, jednak efekt ten zyskuje za cenę utraty kontaktu z rzeczywistością, którą „traktuje instrumentalnie i niemal ją lekceważy” (Browarny 1996: 110). Tę schizofreniczną reakcję – bądź co bądź wpisaną w praktyki recepcyjne – najlepiej ilustruje artykuł Krzysztofa Vargi, który po zabarwionej kpina, krytycznej części swej oceny konkluduje zupełnie nieoczekiwanie, iż powieść Filipiak jest „książką dokładnie przemyślaną, nieprzypadkową, artystycznie świetną” (1995: 7). Pomimo tych rozbieżności w opi-

niach, wielu recenzentów podziela przekonanie, że feministyczny wydzwitek książki, zwany niekiedy w sposób uniwersalizujący „ideologią”, szkodzi jej warstwie artystycznej (Sosnowski 1995: 5; Varga 1995: 7; Browarny 1996: 110).

Podejmując analizę powieści Filipiak z perspektywy postzależnościowej, w sposób oczywisty odrzucam interpretacje, wedle których tekst ten „niemal lekceważy” rzeczywistość. Za Kingą Dunin jestem skłonna przyjąć, że autorka „zagłębia się w wyjątkowość polskiego doświadczenia” (1995: 6)¹⁰⁶, zaznaczając wszelako, iż owa „wyjątkowość” nie pozostaje bez związku z wyjątkowością hiszpańskiego (i katalońskiego) doświadczenia postzależności. Impulsem do włączenia utworu Filipiak do korpusu polskich i hiszpańskich tekstów postzależnościowych jest bowiem pewne ogólne pokrewieństwo, jakie dostrzegam między *Absolutną amnezją* i *La ópera cotidiana* Montserrat Roig, przejawiające się w lokalizacji kobiecego głosu (znikającego u katalońskiej autorki i „pączkującego” u Filipiak¹⁰⁷) na przecięciu doświadczenia autorytarnych rządów i narracji wobec nich opozycyjnej.

Analizę *Absolutnej amnezji* warto rozpocząć od kilku uwag dotyczących Marianny, głównej bohaterki powieści. Fakt, że Filipiak uczyniła dwunastoletnią dziewczynkę postacią scalającą liczne historie składające się na tkanę powieści, można rozumieć jako powrót dziecka romantycznego, wyposażonego w wyższe atrybuty poznania. Taka interpretacja sytuuje *Absolutną amnezję* w kręgu poetyki powieści inicjacyjnej, bardzo żywotnej po 1989 roku (Sosnowski 1995: 4; Janion 1996: 323). Wychodząc od tego uniwersalnego modelu, chciałabym zwrócić uwagę na dwie rzeczy. Po pierwsze, trzeba by spojrzeć na Mariannę jako na jedną z dziewczynek, które zasiedlają światy powieściowe tworzone przez autorki hiszpańskie i polskie – najczęściej w taki czy inny sposób powiązane z feminizmem – odpowiednio po 1975

¹⁰⁶ Z perspektywy postzależnościowej *Absolutną amnezję* analizuje Przemysław Czapliński (2011: 56–59). Do wniosków polskiego badacza nawiązuję w dalszej części mojego wywodu.

¹⁰⁷ Zob. Browarny (1996: 109–111). Wątek „pączkującej” opowieści znajdzie swoje rozwinięcie w dalszej części wywodu.

i 1989 roku. I tak, dla przykładu, dziewczęcą postać odnajdziemy w *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité, *La ópera cotidiana* Montserrat Roig i *Una primavera para Domenico Guarini* (1980) Carme Riery, gdzie najczęściej pojawia się ona we wspomnieniach z dzieciństwa dorosłych bohatererek-narratorek. Z powieści polskich, oprócz *Absolutnej amnezji*, można tu przywołać *Wojnę polsko-ruską* (2002) Doroty Masłowskiej, której poświęcę ostatnią analizę w tym rozdziale, oraz *Katonieł* (2007) Ewy Madeyskiej. Semantycznym spoiwem dla większości z tych postaci jest traumatyczna pamięć represywnego wychowania, sięgająca czasów frankistowskiej dyktatury i PRL-u. Wśród doświadczeń będących ich udziałem znaleźć można również afekt gniewu i buntu, a także etos poświęcenia oraz pewien rodzaj iluminacji, sprawiający, że dziewczynka przejmuje ciężar narracji w geście protestu wobec dziedzictwa postzależności.

Druga rzecz, na którą chciałam zwrócić uwagę, ustalając horyzontalną genealogię Marianny z powieści Filipiak, to jej imię. I pod tym względem bowiem nie jest ona osamotniona na tle powieściowych bohatererek prozy okresu transformacji. Ograniczę się do dwóch przykładów. W pierwszej powieści Antonia Muñoz Moliny, zatytułowanej *Beatus Ille* (1986), pojawia się Mariana – młoda, wyzwolona dziewczyna, skupiająca pragnienia wszystkich męskich bohaterów. Mariana ginie w 1937 roku, zamordowana strzałem oddanym przez osobę, z którą mieszka pod jednym dachem. Inny przykład pochodzi z powieści *Boża podszywka* (1994) Teresy Lubkiewicz-Urbanowicz, gdzie imię Marianna nosi zaniedbywana przez rodzinę bohaterka, choć wszyscy mówią na nią Maryśka, gdyż „w kresowych Juryszkach to imię brzmiało obco” (1994: 7). W przykładach tych trudno nie dostrzec – sięgając tym razem w głąb genealogii Marianny – jej rewolucyjno-republikańskich korzeni. Mariana hiszpańskiego autora jest więc znacząco nieobecna i milcząca¹⁰⁸ i zostaje unicestwiona przez siłę wewnętrzną,

¹⁰⁸ Współczesny wątek akcji powieści Muñoz Moliny rozgrywa się w 1969 roku. Nieobecność Marianny uznać można również za komentarz do czasu powstania powieści, mając na uwadze fakt, iż hiszpańska transformacja nie przyniosła powrotu do republiki.

co należy rozumieć jako aluzję do wojny domowej. Mariannę z *Bożej podszewki* natomiast można uznać za diagnozę niedopasowania do projektu rewolucyjnego, postrzeganego jako siła obca i niechciana. Rozpoznanie te bez wątpienia zasługuje na pogłębienie. Póki co, istotne pozostaje, że Marianna z tekstu Filipiak odsyła do krążącego w symbolicznym imaginarium Polski i Hiszpanii projektu emancypacyjnego, poddawanego wartościowaniu w polu kultury po zamknięciu okresu zależności.

Marianna jako kobiecy symbol wolności nie jest jednoznaczna. Powołując się na ustalenia francuskiego historyka Maurice'a Agulhona, Maria Janion przypomina o ambiwalencji kobiecego symbolu wolności, przejawiającej się w ikonograficznych ujęciach kobiety jako „postaci frenetycznej, dzikiej, pełnej mocy transgresywnej”, ścierających się z wizerunkami „urody gładkiej, uspokojonej, beznamietnej”. Rewolucja jest więc antynomiczna, co uzmysławia nam obieg obrazów z kobietą jako wolnością w roli głównej, odsyłającą do dziwki lub dziewczyny (Janion 1996: 5–40). Jak pamiętamy, antynomię tę w szczególności sposób realizuje zdjęcie Susany Estrady, komentowane na początku tego rozdziału. Trzeba przy tym dodać, że kobiecie rezerwowano wprawdzie rolę najważniejszego symbolu wyzwolenia, jednak w momencie stabilizacji zmian społecznych kobiety rzadko były ich beneficjentkami (Mroziak 2012: 54). Sądzę, że Marianna z *Absolutnej amnezji* stanowi aluzję do procesu degradacji i kosztowności projektów wolnościowych (zarówno komunistycznej utopii, jak i projektu opozycyjnego wobec PRL-u) poprzez wykluczenie z nich kobiety, pomimo że rewolucyjna zmiana (ta archetypiczna, czyli rewolucja francuska) posłużyła się kobietą jako emblematem najwyższego wyzwolenia. Użycie symbolu Marianny w powieści Filipiak mówi zarazem o wydziedziczeniu rewolucji (kobiety) z rewolucji (projektu historyczno-kulturowego), jak i o nowej, dojrzewającej (stąd postać dziewczynki) formule emancypacji, artykułowanej w dialogu z kulturą bądź spoza niej. Wątek ten znajduje rozwinięcie w *Absolutnej amnezji* jako diagnoza świata po zmianie, w szczególności w kontekście postaci Turka, dlatego wrócę do niego w dalszej części mojego wywodu.

Powyższe przywołanie badań Marii Janion nie pełni w moim wywodzie roli wyłącznie ilustracyjnej. Jak wiadomo, badaczka ta została przez Filipiak przedstawiona w nie do końca pochlebnym świetle pod postacią Mistrzyni, do której bezskutecznie zwraca się bohaterka zwana Prządką, przynosząc jej manuskrypt nauczycielki Lisiak (Aa: 165–166)¹⁰⁹. Autorka *Absolutnej amnezji* brała rzeczywście udział w zajęciach prowadzonych przez Janion na Uniwersytecie Gdańskim poczynawszy od przełomu lat 70. i 80., poświęconych tematowi transgresji (Janion 1996: 319). Myślę więc, że postać Marianny mogła się zrodzić jako wynik interakcji z „Mistrzynią” i jej refleksjami związanymi z walką obrazów wokół kobiety-wolności.

Na najbardziej ogólnym poziomie *Absolutna amnezja* jest powieścią o zniewoleniu, jakie niesie ze sobą komunistyczny system polityczny i jakie z przestrzeni instytucjonalnej i publicznej (osiedlowa komórka partyjna, szkoła, szpital) przemieszcza się i opanowuje prywatną przestrzeń domu rodzinnego. Na styku sfery publicznej i prywatnej znajduje się sekretarz-ojciec, bezimienna postać, odsyłająca – jak postaram się wykazać – zarówno do czasu zależności, jak i postzależności. To, że sekretarz uosabia władzę najlepiej obrazuje jego rodowód, wyróżniający go spośród innych mieszkańców miasta:

Miasto zostało niedawno zbudowane i tylko niewielka część mieszkańców mogła poszczycić się tym, że urodziła się w jego granicach. Natomiast ci, którzy osiedli w nim po wojnie, pochodzili ze wszystkich stron kraju i dlatego wśród najbliższych sąsiadów spotkać można było ludzi o niezwykłym i ostrożnie wyjawianym pochodzeniu. [...] Do miasta chętnie ściągali ludzie, którzy nie mieli ochoty, by ktoś im nieustannie zaglądał w papiery, a wśród całej tej niezwyklej mieszaniny pochodzeń i akcentów pojawiali się obywatele z poprawnym rodowodem, pochodzący zwyczajnie, z centrum kraju, jak chociażby sekretarz (Aa: 65).

¹⁰⁹ Swoją analizę *Absolutnej amnezji*, zatytułowaną *Ifigenia w Polsce*, Maria Janion rozpoczyna od przypomnienia tego powieściowego epizodu i swojego w nim miejsca (1996: 319–321).

W powyższym fragmencie wybrzmiewa postzależnościowy wątek migracji, któremu przyglądam się w rozdziale poświęconym kapitalizmowi. Władza – emanacja uniwersalizującego centrum – opanowuje peryferie, aby okiełznać nadciągający ze wszystkich stron zagrażający żywioł inności. Zniewolenie odbywa się według panoptycznego scenariusza, co nie uszło uwadze recenzentów i badaczy (Sosnowski 1995: 4–5; Warkocki 2002: 106; Czapliński 2011: 53–59). Dla przykładu zamieszczam poniżej opis cotygodniowego apelu w szkole Marianny:

Dzieci, od najmłodszych do starszych klas, ustawiały się w nie-regularny prostokąt z doczepionymi na skrzydłach wieżyczkami, które patrolowały porządek na rewirach – każda wychowawczyni, czujna i wyprostowana, wprowadzała swoją klasę, a następnie stawiała obok (Aa: 90).

Władza sekretarza najpełniej realizuje się w jego własnym domu, gdzie sprawuje kontrolę nad swoją matką, żoną, córką i synową. Jedynie znienawidzony pasierb Antoni zdołał umknąć przed ojcowskim autorytetem. Na samym końcu łańcucha podporządkowania znajduje się Marianna:

Liczba rzeczy, które mogła wykonywać bez pozwolenia, została ograniczona do kilku podstawowych: wolno jej było budzić się, ale tylko o przykazanym czasie, jeść, ale tylko to, co przed nią postawiono. Ilość przewinień, za które mogła zostać ukarana okazywała się natomiast nieograniczona, nie dokręcony kran, zabłocone buty – każde zjawisko, będące jakimś przejawem życia, mogło stać się dowodem jej niedoskonałości, a nawet zwyrodnienia. Zwracając się do sekretarza, nie wolno jej było patrzeć na niego, lecz tylko w podłogę (Aa: 121).

Przeniesienie zniewolenia do domu można rozumieć jako realizację Benthamowsko-Foucaultowskiego modelu uwewnętrznienia nadzoru, z tą jednak różnicą, że podmiot nie zostaje do końca „ujarzmiony”, ponieważ – jak widać na przykładzie Marianny – nie internalizuje normy i postrzega władzę jako obcą. Mając na

uwadze rewolucyjne konotacje imienia dziewczynki, tekst wskazuje na wypaczenia komunistycznej utopii, która emancypację kobiet miała wpisana w swój program. Zniewolenie przybiera formę patriarchy, który – w mariażu z panoptyzmem – stanowi ogólną, uniwersalną ramę relacji władzy w *Absolutnej amnezji*. „Komuna” jako specyficzny system polityczny jest więc wcieleństwem podstawowego modelu władzy, jakim jest męska dominacja i tak też postzależność powieści Filipiak rozumie Przemysław Czapliński, mówiąc o „nieoczekiwanym sojuszu »komuny« z przemocą płciową”. Polski badacz zderza powieść Filipiak z esejem *Homo sovieticus*, zauważając, że o ile dla Tischnera zmianę po 1989 roku można zmierzyć za pomocą uzyskanych wolności, o tyle w *Absolutnej amnezji* diagnoza dotyczy wolności „niezwróconej” (2011: 57–58). W tym odczytaniu postzależność, rozumiana jako dziedzictwo czasu zależności, które nie ustępuje wraz z końcem PRL-u, ujawnia się w konfrontacji z innym tekstem. Nie odmawiając racji rozpoznaniom Przemysława Czaplińskiego, chciałabym zwrócić uwagę na fakt, że miara postzależności omawianego tekstu znajduje się również w nim samym, jak też poza nim, ale w konfrontacji z wcześniejszą twórczością Filipiak. Chcę przez to powiedzieć, że w *Absolutnej amnezji* znajdziemy odniesienia do momentu przejścia czy też zmiany, stanowiące jeden z wyróżników „impulsu postzależnościowego” (Gosk 2015: 16–17).

Zgodnie z poetyką temporalności postzależnościowej (Gosk 2015: 33–48) czas akcji w powieści Filipiak pozbawiony jest ciągłości. Zasadnicza część zdarzeń (czyli te związane z Marianną i szkolnym buntem wznieconym przez Turka i jego bandę) rozgrywa się w 1970 roku. Ale seminarium Mistrzyni, na którym pojawia się Prządka, odnosi się już do okresu późniejszego, choć nie znajdziemy w narracji żadnych wskazówek świadczących o tym przeskoku w czasie. Mając na uwadze tę „dziurawość” temporalności *Absolutnej amnezji* (zob. Gosk 2015: 36), warto zwrócić uwagę na pewne okoliczności dotyczące sekretarza:

Sekretarz, uznając, że nadchodzą nowe czasy, zrezygnował z funkcji, która dotąd przynosiła mu tyle zadowolenia i niemal jednogłośnie niechęć całej dzielnicy (Aa: 202).

Pokolenie, do którego należał, odchodziło i nie czuł się już wcale członkiem grupy tworzącej historię, lubił natomiast, siedząc przed telewizorem, komentować posunięcia tych, którzy go zastąpili. Czas, którego nie spędzał już na obmyślaniu kolejnych posunięć, wykorzystywał na prace ogrodnicze i wznoszenie drewnianych konstrukcji w najdalszej części ogrodu (Aa: 223–224).

W toku powieściowej akcji sekretarz traci władzę w przestrzeni publicznej. Symptomów zmiany jest więcej. Należą do nich prowadzone przez firmę budowlaną prace w ogrodzie (Aa: 201–202) oraz potajemne przygotowania Krystyny, żony sekretarza, do otwarcia prywatnego gabinetu ginekologicznego (Aa: 225). Pomimo zachodzących zmian na zewnątrz, władza sekretarza wewnątrz przestrzeni domowej nie zostaje nadwreżona, dlatego utrata funkcji pozostaje niemal niedostrzegalna. Nie pociąga też za sobą zmiany imienia postaci: „Sekretarz zdawał się nie istnieć poza obszarem przyznanego mu niegdyś tytułu, a funkcja, która zarazem wywyższała go i poniżała, stała się dlań z czasem niemal sztuczną kończyną albo malutkim aparatem usłudze podtrzymującym pracę serca” (Aa: 203). Nadmiar czasu i energii, wynikający z utraty stanowiska, sekretarz pożytkuje, prowadząc prace ogrodnicze. Wpierw podejmuje kilka prób założenia klasycznego ogródka – z ulami, warzywami i drzewami – ale jego starania szybko spełzają na niczym (Aa: 224). Wtedy sekretarz zaczyna uprawiać ogród na swój sposób:

Wtedy, u wejścia do drewnianej budki, z której niedbale pokrytego dachu smoła kapała na piętrzące się chwasty, pojawiły się taczka i wózek na kółkach. Tam też zanosił zebrane na porannych spacerach sieroty, dziwolągi, dziecięce zabawki, głównie lalki i misie, porzucone i samotne, nie kochane maleństwa o rozumnych oczach, wykręconych głowach i pękniętych kończynach. Mariannie wyjaśnił, że to są jego nowi sojusznicy, tacy, na których można polegać do końca (Aa: 224).

Wreszcie pewnej nocy doszło do pogromu, a jego zapowiedzią stał się wykopany pośrodku różanej alejki dwumetrowy

dół. Przez kilka dni pozostawał pusty, jak niepokojące wyzwanie, aż jego wnętrze wypełniło się po brzegi korpusami lalek, nagimi jak skręcone ciała grzeszników z dnia Sądu [...] (Aa: 227).

Sądzę, że opisana zmiana jest porównywalna do tej, którą uchwyciła Carmen Martín Gaité w *El cuarto de atrás* przy okazji relacji z pogrzebu dyktatora. Tym samym temporalność *Absolutnej amnezji* sięga do czasu po ustaniu zależności, czyli po upadku PRL-u, kiedy wkoło trwają przeobrażenia, przywodzące na myśl przebudowujący się świat z *Czytadła* Konwickiego. Dla sekretarza to okres „odkrywania sekretu”: „Sekret kondycji zniewolonego łączy się z jej wymiarem nieheroicznym, upokarzającym, czasem wstydliwym” (Gosk 2015: 23). Sekretarz był więźniem obozu koncentracyjnego, o czym czytelnik dowiaduje się jeszcze przed zmianą, kiedy Marianna pokazuje Turkowi rodzinny dom (Aa: 45). Zniewolenie, jakimu sekretarz poddaje swoją rodzinę, przypomina reguły obozowego świata. Jednak dopiero po utracie stanowiska odtwarza on rzeczywistość w sposób kompletny i w pełni czytelny według kodu zaczerpniętego z traumatycznej przeszłości. Sekretarz ujawnia tym samym swoje pragnienie poddania innych doświadczeniu gorszości, którego sam był ofiarą, i w tym sensie przypomina inne podmioty przemocowo odreagowujące postzależność, o których pisałam w toku moich analiz tekstów zarówno polskich, jak i hiszpańskich. Wszelkie próby konstruktywnego spożytkowania energii w warunkach postzależności nie przynoszą efektów. Nieprzepracowana trauma – w tym wypadku z czasów niemieckiej okupacji – modeluje więc świat po ustaniu zależności, sprawiając, że pełna wolność nie jest możliwa ani dla sekretarza, ani dla osób pozostających z nim w relacji władzy. Nie chodzi więc jedynie o przedłużenie patriarchalnego modelu – choć jest to bez wątpienia jedna z centralnych myśli powieści – lecz o trwanie obnażonej (ale ciągle niewypowiedzianej) traumy upodlenia podmiotu w historii jako tożsamościowej matrycy reprodukowanej w warunkach wolności. „Odkrywanie sekretu” sekretarza z *Absolutnej amnezji* stanowi w moim przekonaniu jedno z bardziej dosłownych i zarazem przejmujących ujęć polskiej postzależności. Gdyby pokusić się na

tym etapie rozważań o komparatystyczne zestawienie tekstów analizowanych w niniejszym rozdziale, można zauważyć, że powieść Filipiak diagnozuje trwałość dziedzictwa postzależności w sposób zbliżony do *La ópera cotidiana* Montserrat Roig, gdzie podmiot żyje zanurzony w historii, doświadczanej jako trauma i nieokielznany żywioł. Jak zobaczymy w toku kolejnej analizy, w *Wojnie polsko-ruskiej* Dorota Masłowska podobnie ujmuje postzależnościową tożsamość. Tymczasem Carmen Martín Gaité proponuje w *El cuarto de atrás* zupełnie inną wizję udziału podmiotu w historii: chodzi tu o taki podmiot, który przejmuje kontrolę nad żywiołem historii, jednocześnie nie wyrzekając się przeszłości.

Postzależnościowy wymiar powieści Filipiak wybrzmiewa więc najpełniej, jeśli weźmiemy pod uwagę moment utraty władzy przez sekretarza. Doświadczenie historycznej zmiany w *Absolutnej amnezji* – w gruncie rzeczy wydarzenie słabo widzialne na tle powieściowej akcji, nieprzynoszące zasadniczych przeobrażeń, poza „odkryciem sekretu” – warto zestawić z wcześniejszym tekstem Filipiak, stanowiącym w moim przekonaniu załączek powieści z 1995 roku¹¹⁰. Mam tu na myśli opowiadanie *Ska* z jej debiutanckiego tomu *Śmierć i spirala* (1992). Bohaterka tekstu, Katarzyna, mieszka w Nowym Jorku i rozważa powrót do Polski, z którą łączą ją silne ambiwalentne uczucia. Katarzynę można uznać za dorosłe wcielenie Marianny: „Ojciec Kaśki spędził pięć lat w obozie koncentracyjnym. Bawił się z nią w obóz, odkąd pamiętała. Kiedy dorosła na tyle, żeby móc się bronić, zmienił tylko metody” (Filipiak 1992: 96). Współczesna akcja opowiadania rozgrywa się po 1989 roku: „To jest teraz zupełnie inny kraj” (Filipiak 1992: 94) – przekonuje Katarzynę jej kochanek, sygnalizując tym samym, że w Polsce dokonana się demokratyczna zmiana¹¹¹.

¹¹⁰ Na powinowactwo powieści z 1995 roku i opowiadania *Ska* zwraca również uwagę Maria Janion (1996: 337–338), choć nie koncentruje się na motywie zmiany, który uważam za istotny z perspektywy postzależnościowej.

¹¹¹ Ponadto w rozmowie o Polsce Katarzyny z „byłym działaczem politycznym” pada sformułowanie: „[...] mamy teraz demokrację” (Filipiak 1992: 99).

Rozważaniom Katarzyny towarzyszą wspomnienia sprzed lat, szczególnie te z okresu antykomunistycznej opozycji: „Spotykają się na dziedzińcu, właśnie stała się jakaś krzywda, kogoś uwięzili (Kaśka za nic nie może sobie teraz przypomnieć). To co robimy, pyta Piotr (chyba tak miał na imię albo raczej Paweł). Może mały strajk, mówi Katarzyna” (Filipiak 1992: 98). Oprócz uwidaczniającej się w tym passusie bezwolności, środowisko opozycjonistów cechuje usztywniony etos walki („Właśnie budzi się w nim ta siła, bojownik przymierza szablę, fruwać w powietrzu walka, ofiara i kazamaty”; Filipiak 1992: 100) oraz umiarkowanie w działaniu:

Katarzyna krztusi się, marzy o kilku granatach. Brodaci faceci mówili wtedy, żeby się uspokoiła. Ale kilka granatów by nie zaszkodziło, powtarzała. Takich malutkich. Nigdy tron Polski nie zbrukał się krwią, nigdy król polski nie padł z ręki zamachowca. Jaki tron, jaki król. Ale oni już się rozpędzili i krzyczeli coś o umiarkowaniu. O umiarkowanej wolności (Filipiak 1992: 99).

Spojrzenie na *Absolutną amnezję* przez pryzmat wcześniejszego opowiadania Filipiak wydaje mi się istotne z kilku powodów. Pierwszy z nich, bodaj najważniejszy, dotyczy momentu zmiany, ewidentnej w *Ska* i mniej widocznej w powieści. Mając na uwadze fakt, że opowiadanie ze *Śmierci i spirali* w sposób oczywisty zawiera wątki rozwinięte w powieści, można przypuszczać, że pokrewieństwo między tekstami dotyczy też ich temporalności. Inny powód wiąże się z moją interpretacją postaci Mariany w kontekście projektu wolnościowego. Ostatni przytoczony fragment *Ska* ujawnia, że Kasia (czyli, jak już wspominałam, pewien wariant dorosłej Marianny) reprezentuje postawę radykalną, powściąganą przez „brodatych facetów”. W końcu zostanie wykluczona ze strajku, „bo może być niebezpiecznie” (Filipiak 1992: 100), co przywodzi na myśl podobną scenę z analizowanej powyżej powieści Montserrat Roig. Udziałem Katarzyny staje się więc doświadczenie, do którego odsyła imię Marianny, polegające na poskramianiu przez męskich przywódców kobiecej, rewolucyjnej subwersji i to pomimo faktu, że kobieta zostaje użyta jako

emblem ich wyzwoleńczej aktywności: „Jeszcze wczoraj byłam uwznioślona, niemal święta”¹¹² (Filipiak 1992: 100) – myśli Kasia, najwyraźniej nawiązując do ulokowanej na piedestale figury Matki Polki. Wątek ten doprowadza nas do ostatniego powodu, dla którego warto czytać *Absolutną amnezję* w świetle wczesnego opowiadania Filipiak. Mam tu na myśli niezbyt pochlebny obraz opozycjonisty, który w istocie wyhamowuje rewolucyjny impet, reprezentowany przez kobietę. Postzależnościowy wydzźwięk tego wątku przybiera na sile w kontekście temporalności rozciągającej się na czas wolności, czyli z perspektywy demokratycznej zmiany oraz miejsca, jakie w niej przysługuje kobiecie. Obraz zaprawionego w walce narodowowyzwoleńczej opozycjonisty, przejmującego władzę po upadku komunizmu (upadku względnym, jak pamiętamy, gdyż sekretarz bez przeszkód pielęgnuje swoją traumę w przestrzeni prywatnej) w konfrontacji z kobietą subwersją stanowi punkt dojścia zaproponowanej przeze mnie postzależnościowej analizy *Absolutnej amnezji*.

Kiedy sekretarz traci stanowisko, odkrywa, że zaginął mu medal: „Sekretarz stał jak król bez królestwa” (Aa: 205). Medal ukradł Turek podczas swej potajemnej wizyty w domu Mariany, która pozwoliła mu wejść do pokoju ojca. „To tutaj urzęduje władza” – powiedział Turek, rozglądając się po pomieszczeniu. Reakcja chłopca wydaje mi się symptomatyczna. Turek mógłby przecież powiedzieć: „to tutaj mieszka twój ojciec”, jednak jego uwaga skupia się na pełnionej przez sekretarza funkcji, co znajduje potwierdzenie w jego kolejnych gestach. Turek kieruje się w stronę komody z orderami sekretarza: „Otworzył szufladę i Marianna spostrzegła, jak chłopcu połyskują oczy. [...] Za chwilę Turek, wykrzywiając się radośnie, prężył się przed szybą biblioteczki, przymierzając jak przed lustrem okrągłe, lśniące

¹¹² Wykluczenie Katarzyny ze strajku ma miejsce po tym, jak dziewczynie „udaje się zaciągnąć jednego z działaczy do gabinetu nauk politycznych”, gdzie „składa swoje ciało na ołtarzu rewolucji” (Filipiak 1992: 99). Antynomia „świętej i dziwki” oraz wątek poświęcenia potwierdzają moją hipotezę, zgodnie z którą Katarzyna jest prototypem Marianny z *Absolutnej amnezji*.

ordery i ciężkie, grawerowane krzyże” (Aa: 47). W komentowanej scenie Turek ujawnia swoje pragnienie przejęcia władzy, zaś akt kradzieży medalu można uznać za zapowiedź zmiany. Kim więc jest Turek?

Turek jest inny niż rówieśnicy Marianny: starszy, wyrośnięty, obdarzony „cygańskimi rysami” (Aa: 38); nie odrabia lekcji, wagaruje, pali papierosy, ma „już dwie sprawy w sądzie i prawdziwy wyrok w zawieszeniu”. Jest pociągający, Marianna na myśl o nim czuje dumę (Aa: 12). Został obdarzony wyższego rodzaju poznaniem: to właśnie on wyjaśnia Mariannie, w jaki sposób panoptyczna szkoła tłumi w dzieciach ich kreatywność i spontaniczność (Aa: 50). Turek jest przy tym wcieleniem podziemnego świata i subwersji, czego najlepszym dowodem może być dziecięca społeczność, której przewodzi i która za swą siedzibę obrała bunkry, „pozostałość ostatniej wielkiej wojny” (Aa: 9). Sądzę, że sens opisywanego powyżej pragnienia przejęcia przez Turka władzy po sekretarzu rozwija się najpełniej w relacji z Marianną.

„Marianna od dzisiaj należy do bandy. Moja decyzja” (Aa: 40) – wyrokuje Turek, zapowiadając włączenie dziewczynki do społeczności dzieci zbuntowanych. Prawie jednocześnie proponuje Mariannie, aby była jego dziewczyną (Aa: 43). Ku swojemu zaskoczeniu Marianna zostaje wciągnięta w konspiracyjną działalność bandy, skierowaną przeciwko kierownictwu szkoły. Jednak w decydującym momencie dziewczyna na darmo czeka, aby wypełnić przydzielone jej zadanie, związane z przejęciem tajemniczego skarbu. „Już ktoś się nim zajął” (Aa: 95) – kwituje zmianę planów Turek zza dyrektorskiego biurka, za którym zajął miejsce, przypinając sobie do swetra skradziony order sekretarza (Aa: 94–95). Zamiar przejęcia władzy dopełnia się więc z pominięciem Marianny, pomimo jej zaangażowania w podziemną aktywność.

Wspominałam już o podkreślanym przez krytyków powinowactwie dziecięcych postaci z *Absolutnej amnezji* – w tym Turka – z figurą dziecka romantycznego. To pokrewieństwo nie wyczerpuje jednak złożoności postaci chłopca. W *Twórczym pisaniu dla młodych panien* – tekście jakże trudnym do sklasyfikowania pod

względem genologicznym¹¹³ – Filipiak poświęca jeden z rozdziałów problematyce podwójności postaci (1999: 139–153). Jej rozważania, kierowane do potencjalnych pisarek, dotyczą wprawdzie postaci kobiecych, jednak myślę, że można je z powodzeniem zastosować do analizy rozszczepienia Turka: „Jest w nas wiele szczątkowych bytów, które ujawniają się w sytuacjach odbiegających od rytmu naszego codziennego życia” (Filipiak 1999: 151). Taką sytuacją jest dla Turka konfrontacja z emblematami władzy (order sekretarza, biurko dyrektora) oraz odejście sekretarza.

Turek jest więc postacią niejednoznaczną, rozszczepioną. Rodowodem tkwi w romantyzmie, co obdarza go charyzmą przywódcy i intuicyjnym poznaniem. Jednak w toku akcji powieściowej dziecko przedzierzgnęło się w mężczyznę i zapragnęło sięgnąć po władzę, realizując model patriarchalny. Zauważmy też, że Izabela Filipiak ulokowała Turka w granicach rzeczywistości rozpoznawalnej, czyniąc subwersję, której jest nośnikiem, wartością przewidywalną i wtórną. Przestrzeń i atrybuty Turka – poniemiecki bunkier, order, zegar z wahadłem¹¹⁴ – należały bądź należą do kogoś innego; jego subwersja nie jest więc kreatywna, jej celem jest zasiedlenie istniejącej przestrzeni i przejęcie czyjejs władzy. W moim przekonaniu postać Turka, odczytana w kontekście komentowanego powyżej opowiadania *Ska*, stanowi diagnozę, jaką autorka *Absolutnej amnezji* stawia polskiej transformacji z perspektywy feministycznego, emancypacyjnego projektu. Rozpoznania Filipiak w gruncie rzeczy przypominają przytaczane na początku tego rozdziału obserwacje Shany Penn, dotyczące marginalizowania kobiet w strukturach „Solidarności”. Patrząc na relacje z dokonujących się w Polsce przemian, amerykańska feministka zastanawiała się, jak pamiętamy, „gdzie były kobiety”

¹¹³ Błażej Warkocki dokonuje przeglądu recenzji tego tekstu Filipiak i zauważa, że niemal wszyscy komentatorzy usiłują ustalić, czym właściwie on jest. *Twórcze pisanie dla młodych panien* bywa diagnozowane jako poradnik, esej, interaktywna *quasi*-powieść lub utwór postmodernistyczny (zob. Warkocki 2002: 97–98).

¹¹⁴ Zegar jest atrybutem sekretarza (Aa: 19), który odnajdujemy w scenie zajęcia gabinetu szkolnego dyrektora przez Turka (Aa: 94).

(Penn 2014: 26). Scena z *Absolutnej amnezji*, w której Marianna czeka w szatni na możliwość spełnienia swojej roli, podczas gdy Turek przejmuje „skarb”, zajmuje fotel dyrektora i przypina sobie do swetra skradziony order sekretarza, wydaje się przynosić odpowiedź na pytanie badaczki. Dostrzegam również uderzającą paralelę między sposobem, w jaki kwestię kobiecą, zderzoną z działalnością opozycyjną Turka (skorelowaną z wydarzeniami grudnia w Gdańsku w 1970 roku, Aa: 98), artykułuje Filipiak a ujęciem Agnieszki Graff, mówiącej – przypomnę – o działaczach „Solidarności”, którzy doświadczyli „męskiego rytuału przejścia”, prowadzącego do wskrzeszenia romantycznego mitu narodowego (Graff 1999: 20–23).

Romantyczna proveniencja Turka stanowi istotny postzależnościowy kontekst dla odczytania tej postaci. Na oczach czytelnika romantyczny projekt – reprezentowany przez intuicyjne dziecko, mające dostęp do wyższego poznania – ulega odcięciu od wolnościowych korzeni i zastyga w geście męskiego heroizmu i martyrologii¹¹⁵. Moment ten jest jednocześnie źródłem „podwójności” postaci Turka. Doświadczwszy „męskiego rytuału przejścia”, postać z *Absolutnej amnezji* przypomina literackich bohaterów, o których Filipiak mówi w wywiadzie z Bożeną Keff:

Mam wrażenie, że wiele książek pisanych przez mężczyzn, obdarzonych też męskimi bohaterami, zostaje jakby stworzonych według tezy: oto ja, a przeze mnie mój bohater, utożsamia najważniejsze problemy mojego świata, mojego narodu, moje tradycje i tak dalej. [...] Świadomość, a raczej ego, usztywnione przez kilkaset lat, uległo na naszych oczach rozpadowi, ale, niestety, okazało się też, co kryje pod tym rozbitym na kawałki ego – ogromny chłód, wielkie wyobcowanie, brak kontaktu (Keff, Filipiak 1996: 205).

¹¹⁵ Mam tu na myśli skok Turka z komina, w wyniku którego chłopiec traci władzę w nogach: „Poniedziałkowy upadek z komina uczynił z Turka bohatera, około piątku śpiewano już o nim piosenki” (Aa: 114).

W *Absolutnej amnezji* wyobcowanie, o którym mowa w powyższym fragmencie, nie jest doświadczeniem Turka¹¹⁶, lecz Marianny, która pragnie wydobyć się z „cudzych snów” (Aa: 96), czyli z nieswojej opowieści. Nie chodzi tu wyłącznie o specyfikę polskiej wielkiej narracji, bowiem Marianna zмага się z kulturą uniwersalną, stanowiącą opresywną ramę dla jej losu. Maria Janion pokazuje, że bohaterka *Absolutnej amnezji* w swych *Wypisach z dramatów greckich* dokonuje pastiszu dwóch tragedii Eurypidesa: *Ifigenii w Aulidzie* i *Ifigenii w Taurydzie*. Chodzi o ułożenie kobiecego losu w takim porządku mitycznym, w którym może być ona złożona w ofierze na ojczyźnianym ołtarzu (1996: 331–336). W tym sensie polski mit romantyczny, w którym kwestia kobieca zostaje podporządkowana nadrzędnej sprawie narodowowyzwoleńczej, jest więc jedynie repliką szerszej struktury sensów, którą należy rozsadzić, aby Marianna-Ifigenia nie została poświęcona i kobiecy głos stał się słyszalny. Z punktu widzenia Filipiak postzależnościowa matryca jest więc przepisaniem i wzmocnieniem uniwersalnej kulturowej ramy modalnej, jaką jest patriarchat, za pomocą lokalnych kodów.

Biorąc pod uwagę komparatystyczny charakter moich rozważań, dotyczących genezy kobiecego głosu na tle ścierających się narracji w okresie szeroko rozumianej transformacji polskiej i hiszpańskiej, najbardziej interesują mnie strategie rozszczelniania postzależnościowego gorsetu, jakie wypracowuje Filipiak w *Absolutnej amnezji*. Pamiętamy, że Martín Gaité postanowiła zachować i otworzyć „pokój na zapleczu”, rozumiany jako twórcza, kobieca przestrzeń marginesu. Montserrat Roig natomiast ukazuje proces tłumienia i znikania kobiecej podmiotowości pod ciężarem traumatycznej historii. Rozwiązanie Filipiak wydaje się inspirowane z jednej strony wolnym od reguł logiki „językiem matriarchalnym” Julii Kristevej (1974), z drugiej zaś apelami Hélène Cixous dotyczącymi imperatywu pisania ciałem, którego

¹¹⁶ Myślę, że Filipiak odnosi się w komentowanej wypowiedzi do słynnej diagnozy Janion (2000: 19–34), powtarzanej przez badaczkę w wielu tekstach z lat 90., dotyczącej wyczerpania się romantyzmu jako normy polskiej kultury.

realizacja ma umożliwić kobiecie „wstąpienie w tekst jak w świat i w historię” (Cixous 1993: 147). Aby uchwycić naturę subwersji, wpisanej w genezę kobiecego słowa z powieści Filipiak, wolę jednak pozostać bliżej kontekstu kulturowego polskiego tekstu i odwołać się do teoretycznej propozycji Grażyny Borkowskiej¹¹⁷, przedstawionej w 1995 roku – a więc w roku publikacji *Absolutnej amnezji* – w tekście pt. *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*. Polska badaczka definiuje literaturę kobiecą ze względu na ślad, jaki kobieca seksualność pozostawia w tekście: „Przyjmijmy, że o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy podmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji” (2001: 71). Poza kryterium tematycznym u Borkowskiej znajdziemy również czynnik genetyczny, determinujący sposób powstawania tekstu. W tym właśnie kontekście pojawia się w eseju Borkowskiej odniesienie do wiersza Anny Świrszczyńskiej pt. *Kobieta mówi o swoim życiu*, z którego badaczka zaczerpnęła metaforę drożdży: „Przelewam się przez brzegi / jak drożdże”. Kobięcy tekst powstaje z nadmiaru, będącego owocem napierającej seksualności, przejawiającego się „nieograniczoną kreatywnością, naddatkiem energii, która szuka dla siebie ujścia” (Borkowska 2001: 75).

Chciałabym podkreślić, że nie odwołuję się do tekstu Borkowskiej w poszukiwaniu wyznaczników kobiecości w tekście. Wskazane przez nią właściwości interesują mnie znacznie bardziej jako strategię wywrotowe wpisane w kontekst postzależnościowy. Obydwie te właściwości – naznaczenie płcią¹¹⁸ oraz rozrastający się „jak na drożdżach” tekst – znajdziemy w *Absolutnej amnezji*. Znajdziemy jeszcze coś więcej: poetykę pączkującego tekstu, sformułowaną w jego pierwszych zdaniach w opozycji do narracji istniejących:

¹¹⁷ Nie wykluczam przy tym, że Borkowska czerpie z myśli wspomnianych badaczek, w szczególności zresztą z Cixous. Mówiąc o polskim kontekście kulturowym, mam na myśli fakt, że wspomniana badaczka, definiując pisarstwo kobiece, odwołuje się do konkretnych polskich tekstów.

¹¹⁸ W bardziej współczesnych interpretacjach *Absolutna amnezja* jest odczytywana jako powieść lesbijska (Janiak 2018: 187–206).

Historia nie rozwijała się gładko, w zależnych od siebie następstwach wydarzeń, jak w innych książkach, które zdarzało jej się czytać. Jej opowieść rozszerzała się przez nieuniknioną powtarzalność pierwotnego wzoru, rozmnażała się przez pączkowanie jak pierwotniaki (Aa: 5).

Narracja „pączkująca” powstaje więc inaczej niż postzależnościowy palimpsest, którego poetykę formułuje Martín Gaité w *El cuarto de atrás*, gdzie opowieść rozrasta się wertykalnie, w głąb, podskórną. U Filipiak opowieści dotyczące Lisiak, Prządki, Izoldy, Ifigenii, Weroniki (z *Podwójnego życia Weroniki Kieślowskiej*), Elizy Orzeszkowej i inne są naddatkiem na powierzchni tekstu i sprawiają wrażenie pewnego nadmiaru. Te różne poetyki jednak coś łączy: w *El cuarto de atrás* i *Absolutnej amnezji* pojawia się klasyczne odwołanie do „własnego pokoju”¹¹⁹, skorelowane z emblematyczną dla kobiecego pisarstwa okresu transformacji maszyną do pisania: „[Lisiak – przyp. A.K.-N.] Miała swój własny pokój i antyczną maszynę do pisania” (Aa: 144).

Najlepszym przykładem nieokiełznania kobiecego tekstu może być niewyjustowane wypracowanie Marianny (Aa: 169–191), w którym dziewczynka wciela się w coraz to nowe kobiece „ja”. Pączkujący tekst bywa czytany jako irytująca redundancja, ponieważ nie przestrzega tradycyjnych form narracyjnych. Tak właśnie rozmnażające się opowieści narratorek/bohateerek z *Absolutnej amnezji* odbiera jeden z jej recenzentów, Wojciech Browarny (1996: 109–111), co przywodzi na myśl utyskiwania hiszpańskiego recenzenta na „mentalne plotkarstwo”, zdiagnozowane w jednej z powieści Rosy Montero (Rivera 1989), czy artykuł zatytułowany *Jazgot kobiecy, czyli przerost stylu*, jaki ukazał się na łamach „Wiadomości Literackich” w 1928 roku i dotyczył stylu kobiecego pisarstwa (zob. Borkowska 2001: 68). Symultaniczne, polifoniczne i heteromorficzne narracje kobiet, usytuowane poza obowiązującymi modelami dyskursywnymi, mają jedną

¹¹⁹ Izabela Filipiak jest autorką wstępu pt. *Własny pokój, własna twórczość* do polskiego tłumaczenia Agnieszki Graff *Własnego pokoju* Virginii Woolf, które ukazało się w 1997 roku.

zasadniczą właściwość: zagłuszają potencjalne opowieści sekretarza i Turka, znacząco nieobecne wśród pączkujących kobiecych tekstów z *Absolutnej amnezji*. Z perspektywy Filipiak postzależność, rozumianą jako męski opresywny porządek rzeczywistości, wyrażony za pomocą linearnej i racjonalnej narracji, można i należy rozsadzić tekstem i w tekście.

Wnioski:

1. *Absolutna amnezja* stanowi przykład polskiego dyskursu postzależnościowego w tym sensie, że artykułuje tożsamościowe ślady minionej zależności jako efekt nałożenia się opresji PRL-u i narracji opozycyjnej wobec „komuny”. Rewolucyjne konotacje imienia Marianny, bohaterki prowadzącej powieści, sugerują wypaczenie projektów emancypacyjnych związanych zarówno z komunistyczną utopią, jak i z opozycyjną wobec komunizmu narracją narodowowyzwoleńczą. Ta historyczna kumulacja opresji jest elementem wspólnym dla powieści Filipiak i *La ópera cotidiana* Montserrat Roig.
2. Postzależność powieści Filipiak ujawnia się również w szczególnej, nieciągłej temporalności narracji, w której utrata stanowiska przez sekretarza odsyła do czasu po 1989 roku. Historyczna zmiana nie przynosi znaczących transformacji w zarządzanej panoptycznie rzeczywistości, choć pozwala sekretarzowi na „odkrycie sekretu”. Oznacza to, że podmiot naznaczony historycznym doświadczeniem gorszości pielęgnuje swoją traumę jako jedną z formuł życia społecznego, dostępnych w warunkach wolności.
3. Inny wymiar polskiej postzależności uwidacznia się w konfrontacji z wczesnym opowiadaniem Filipiak pt. *Ska* i dotyczy krytycznego spojrzenia Filipiak na antykomunistycznych opozycjonistów przejmujących władzę po upadku PRL-u. Postać sięgającego po władzę Turka oznacza usztywnienie romantycznego projektu wolnościowego i wykluczenie kobiety z udziału w społeczno-politycznych zmianach następujących po 1989 roku.
4. Filipiak rozumie polską postzależność jako specyficzną, historyczną formę uniwersalnego dyskursu patriarchalnego, dlatego szukając miejsca dla artykulacji kobiecego głosu, sięga

po tekstualne strategie subwersywne, które mają rozsadzić tradycyjne modele dyskursywne. Taką funkcję spełnia poetyka tekstu „pączkującego”, wykazująca analogie z propozycją wyznaczników kobiecego tekstu, sformułowaną przez Bożenę Borkowską wokół metafory drożdży.

5.

Inicjacja *à rebours*. Wojna polsko-ruska

Debiutancka powieść *Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej ukazała się w 2002 roku. W ciągu dwóch miesięcy od premiery książka rozeszła się w 20 tys. egzemplarzy (Nowacki 2003: 221), wywołując przy tym немало kontrowersji – podobnie jak osoba autorki – zarówno w środowiskach literackich, jak i wśród niewyspecjalizowanych czytelników. Z jednej strony mówiono z niechęcią o pustym „masłocentryzmie” (Nanaś 2004: 74), z drugiej zaś domagano się z impetem, aby „zostawić Masłowską” (Ostrowska 2004: 74). Recenzje *Wojny polsko-ruskiej* w pewnym sensie przywodzą na myśl recepcję *Homo Polonicusa*, o której pisałam w rozdziale poświęconym kapitalizmowi. Tak jak w przypadku tekstu Nowakowskiego, komentujący skierowali ostrze krytyki przeciwko bohaterom i osobliwej rzeczywistości, w której się obracają. Zwracano więc uwagę na „niezwykłą infekcję niższością”, stającą się udziałem czytelnika, który w procesie lektury wchodzi w kontakt z „chamstwem i prostactwem czystej postaci” (Sieprawski 2002: 186). O głównym bohaterze Andrzeju Robakoskim – czyli Silnym – pisano, że jest „tworem humanoidalnym”, a zarazem „jednym z najciekawszych portretów psychiki *obcej* i bardzo odległej od wszelkich podstaw, na jakich opierają się *dusze homo sapiens*”. Silny jest ponadto porywczy, agresywny i nieskory do refleksji (Remiezowicz 2002, wyróżn. A.K.-N.). Jak zauważa Claudia Snochowska-Gonzalez (2017: 77–78), w tak skonstruowanym repertuarze cech Silnego uderza podobieństwo do portretu Afrykańczyka, sporządzonego przez francuskich psychiatrów i przywoływanego przez Frantza Fanona w *Wyklętym*

ludu ziemi. Badaczka podkreśla również, że formułując cytowane powyżej zarzuty pod adresem Silnego, komentatorzy w istocie stają po stronie cywilizowanego świata, konstytuującego się w akcie krytyki jako efekt spotkania z barbarzyńską rzeczywistością skolonizowanego (Snochowska-Gonzalez 2017: 91).

Silny infekuje więc rzeczywistość, podobnie jak czyni to Stasiu Bombiak. Jest jednak w odczytaniach powieści Maślowskiej pewna właściwość, której nie znajdziemy w recenzjach opowiadania Marka Nowakowskiego. Mam tu na myśli ataki *ad personam*, czyli takie, które nie są kierowane przeciwko bohaterom, lecz pod adresem samej autorki i jej umiejętności konstruowania świata powieściowego. Ten wymiar recepcji *Wojny polsko-ruskiej* wydaje mi się szczególnie ważny, bowiem ujawnia toczący się podskórnie spór o to, komu wolno jest mówić o Polsce, a kto zawsze mówi o swoich prywatnych i intymnych problemach. Ów rozgrywający się poza rzeczywistością powieściową wątek doprowadzi mnie do postzależnościowej warstwy tekstu.

„Książka Maślowskiej jest zbyt głupia, aby powiedzieć o ważnych sprawach” (Fijoł 2002: 128) – czytamy w jednej z recenzji i do tego głosu dołączają inni komentatorzy (Ostaszewski 2002a: 54; Ostaszewski 2002b: 137–138; Nowacki 2003: 220–223). W uzasadnieniu tygodnika „Wprost”, który przyznał książce Maślowskiej nagrodę „Słomianego knota”, można przeczytać, że „zgrywa nastolatki awansowała do rangi wydarzenia kulturalnego roku. Maślowską wykreowano na literacką wielkość i postawiono w jednym rzędzie z Miłoszem i Różewiczem” (Kobus, Melchior, Radwan 2003: 92–93). Jak widać, w odczuciu opiniotwórczych odbiorców gra toczy się o miejsce w literackim panteonie, jednoznacznie zdefiniowanym jako męski i stateczny. Najbardziej znamienna w tym kontekście okazuje się recenzja Dariusza Nowackiego, który przekonuje, iż „Maślowska napisała książkę o tym, o czym może napisać książkę młoda dziewczyna”. Swoją lekturę *Wojny polsko-ruskiej* opiera na wzmiance w tekście, dotyczącej sukienki komunijnej¹²⁰ i konkluduje, że mamy do czynienia

¹²⁰ Chodzi o następujący fragment z tekstu Maślowskiej: „I kiedy na słupie znajdujemy ogłoszenie: »bardzo ładną bielutką sukienkę

nia z powieścią debiutancką, opowiadającą o „piekle dorosłości”, w które została wrzucona „młoda dziewczyna”. Tytułowe barwy odnoszą się odpowiednio do bieli amfetaminy i czerwieni krwi menstruacyjnej lub tej kojarzonej z defloracją, zaś wszelkie odczytania powieści, które nawiązują do kategorii literatury zaanгаżowanej, potęgują „piętrowe nieporozumienie”, jakie narosło wokół tego tekstu. Tak czy inaczej, autorka będzie musiała wyka-zać się w przyszłości „realnymi możliwościami pisarskimi”, co do których można przypuszczać, że może są, może ich nie ma, „na dwoje babka wróżyła”. Pewne jest natomiast, że podejmując decyzję, aby „pobaraszkować na językowym śmietniku”, Maślowska podjęła decyzję „strategiczną”, unikając tym samym pułapki na-pisania „prozy pensjonarki”, co uznać można za zasadniczą zaletę książki (Nowacki 2003: 220–223).

Głos Nowackiego i jemu podobne stanowią odpowiedź na odczytania, w których książkę Maślowskiej postrzega się jako pewną, niepozbanioną walorów artystycznych, diagnozę pol-skiej współczesności. Wielkim entuzjastą *Wojny polsko-ruskiej* był na przykład Jerzy Pilch (2002a: 102; 2002b: 103). Polemika wokół debiutu Maślowskiej wydaje mi się godna uwagi, choćby dlatego, że – jak już wspomniałam – tego typu ataki nie spot-kały Nowakowskiego, pomimo że Stasiu Bombiak zdawał się wzbudzać podobną jak Silny odrazę. W przytaczanych powyżej opiniach niepokojąco wybrzmiewają lekceważące aluzje do płci autorki¹²¹, które w połączeniu z odniesieniami do jej młodego wieku wspierają argumentację przekonującą, że książka pozba-wiona jest treści wychodzących poza menstruacyjno-defloracyj-ną prywatność. W gruncie rzeczy chodzi o to, że argumentacja ta

do I komunii + torebeczkę tanio sprzedam 677 19 09», to odry-wamy i chcemy natychmiast zadzwonić, chociaż nie przecięnie-my jej nawet przez głowę i nie wyrosną nam gałązki mirty na czole” (WPR: 196).

- ¹²¹ Podobne dyskredytujące aluzje odnajduję w recenzji Roberta Osta-szewskiego, napisanej w stylu monologu Silnego. Autor opowiada w niej, że o istnieniu Maślowskiej „lub Margarynoskiej” dowiedział się od żony, która przeczytała o tej autorce w piśmie kobiecym, ogłaszającym, że „jest gwiazda i nadzieja” (2002b: 137–138).

zasadza się na niewyrażonym wprost założeniu, wedle którego sprawa polska i prywatne dorastanie Masłowskiej wzajemnie się wykluczają. Wystarczyło więc udowodnić, że Masłowska mówi o wyrośnięciu z sukienki komunijnej, aby dowieść tym samym, iż nie napisała ona – bo przecież jako „małolata” nie mogła – powieści zaangażowanej. W tej odmowie prawa do zabierania głosu w sprawach ważnych (czyli polskich), wypowiedzianej spoza kart powieści, dostrzegam dopełnienie sensu tekstu Masłowskiej, która zapytuje o możliwość przebiccia się kobiecego głosu wśród silnych, przemocowych dyskursów, naznaczonych doświadczeniem zależności. Dopełnienie, o którym mowa, polega na tym, że ci spośród recenzentów, którzy udzielili Masłowskiej negatywnej odpowiedzi na tak postawione pytanie, uczynili to pytanie zasadnym, legitymizując tym samym tekst, który jednocześnie z takim zacietrzewieniem próbowali odsądzić od czci i wiary.

Abstrahując od kontekstu recepcji i przechodząc w głąb tekstu, *Wojna polsko-ruska* wydaje mi się powieścią ważną z perspektywy komparatystycznej, ponieważ na poziomie metafikcyjnym znajdziemy w niej refleksję podobną do tej, o której pisałam w mojej analizie *El cuarto de atrás*. Na pierwszy rzut oka zestawienie powieści Doroty Masłowskiej i Carmen Martín Gaité może wydawać się mało trafione. Jak pamiętamy, w momencie publikacji *El cuarto de atrás* hiszpańska autorka cieszyła się uznaniem krytyków i czytelników, zaś jej namysł nad śladami kultury frankizmu w języku swojej narracji można traktować jako rodzaj autobiograficznego rozliczenia z dyktaturą, której osobiście doświadczyła i którą pod różnymi postaciami nosiła w pamięci. Tymczasem w przypadku *Wojny polsko-ruskiej* mamy do czynienia z debiutem wyjątkowo młodej autorki, która chodziła do szkoły w wolnym kraju i nie poznała niewoli. To, co łączy hiszpańską i polską powieść wydaje mi się jednak nie do przecenienia. Mam tu na myśli namysł nad genezą kobiecego tekstu, powstającego w przestrzeni dyskursywnej noszącej ślady minionej zależności. Przypomnę, że Carmen Martín Gaité rozpoznała i uznała postzależność jako część swojej tożsamości twórczej, wprowadzając kulturę okresu dyktatury do swojej opowieści i zjawisko to określiłam mianem palimpsestu

postzależnościowego. Gdyby uznać, zgodnie z interpretacją Teresy Vilarós (2008), że postzależność odpowiada temu, co Lacan rozumiał przez traumę Realnego¹²², Carmen Martín Gaité udaje się ową traumę nazwać, a tym samym przestać ją maskować, czyniąc ją przedmiotem przedstawienia kulturowego. Tymczasem *Wojna polsko-ruska* sytuuje się w samym centrum nienazwanej traumy, na wskroś określającej sytuację podmiotu. Wydobyte powyżej rozbieżności, dotyczące pozycji Martín Gaité i Maślowskiej w polu kultury, w gruncie rzeczy podkreślają specyfikę i siłę polskiej postzależności w kontekście twórczości kobiecej.

Ogólną ramą dla poczynąń bohaterów powieści Maślowskiej jest stan wojny między „rdzennymi” Polakami a „Ruskimi”:

Wtedy ona pyta, czy wiem, że jest wojna polsko-ruska na naszych ziemiach przy fladze biało-czerwonej, która się toczy między rdzennymi Polakami a ruskimi złodziejami, którzy ich okradają z banderoli, z nikotyny. Ja mówię, że nic o tym nie wiem. Ona na to, że tak właśnie jest, że się słyszy, że Ruscy chcą Polaków wycwanić stąd i założyć tu państwo ruskie, może nawet białoruskie, chcą pozamykać szkoły, urzędy, zabić w szpitalach polskie noworodki, by wyeliminować je ze społeczeństwa, nałożyć haracze i kontrybucje na produkty przemysłowe i spożywcze. Ja mówię, że są to zwykłe świnię, zwykli konfidenci (WPR: 39).

¹²² Pomimo że Teresa Vilarós nie posługuje się kategorią postzależności, to jej rozumienie *Transición*, a w szczególności zjawiska *movida* pod wieloma względami jest bliskie rozważaniom badaczy z kręgu polskich studiów postzależnościowych. Wykorzystanie psychoanalitycznego (zwłaszcza Lacanowskiego) instrumentarium zbliża refleksje Vilarós z *El mono del desencanto* do *Prześnionej rewolucji* Ledera. Interpretacjom hiszpańskiej badaczki dotyczącym *Transición* poświęcam więcej uwagi w rozdziale I *Panoptyzm i przemoc* oraz we *Wstępie*, gdzie proponuję przesunięcie akcentu z języka patologii na język odwołujący się do relacji władzy. Nie zmienia to faktu, że rozważania Vilarós pozostają inspirujące dla moich refleksji.

O stanie wojny Silnego informuje Andżela, która wymienia szereg nieprzyjacielskich poczynań, powołując się na to, co zasłyszane („tak właśnie jest, że się słyszy...”). Działania wojenne są więc zbiorem obiegowych przekonań o nieustającej wrogiej aktywności, zagrażającej polskiej tożsamości. Oralność fragmentu, cechująca cały monolog Silnego, w połączeniu z gramatyką typową dla mowy zależnej, ujawnia dyskursywny charakter toczącej się wojny, odpowiadającej w istocie wiązce fantazmatów, czyli gotowych zbiorowych scenariuszy, organizujących podmiot indywidualny i zbiorowy¹²³. Obecność wspólnotowych skryptów umożliwia przy tym komunikację między Andżelą i Silnym, która w cytowanym fragmencie *Wojny polsko-ruskiej* odbywa się bez zgrzytów, choć skądinąd ich relacja pełna jest rozmaitych napięć. Silny bezbłędnie rozpoznaje podpowiedziany mu przez Andżelę scenariusz i wypowiada się zgodnie z nim, podstawiając słowa, które – choć nie do końca adekwatne do konkretnej sytuacji („konfidencki”) – pozostają zgodne z wiodącą narracją o tożsamości zagrożonej przez obcych. Maria Janion nazwała ten typ narracji „zbiorem prześladowczych fantazmatów” (2007: 311). Wojenna retoryka powieści Masłowskiej przypomina kategorię „kultury granicznej” („cultura de frontera”) José Luisa Abellána, rozumianą jako piętno przemocowej przeszłości (w przypadku historii Hiszpanii chodzi przede wszystkim, choć nie wyłącznie, o wojnę domową) trwale odcisnięte na relacjach międzyludzkich¹²⁴. Konfrontacyjny, wojenny język, za pomocą którego te relacje się organizują i wyrażają, oznacza trwanie wyobrażonej granicy jako bytu o silnej ontologii, odsyłającego do porządku opartego na myśleniu: my – oni, teraz – wtedy, tu – tam (Gosk 2019: 126).

Masłowska ukazała więc w swej powieści stan wojny po wojnie, jakby w Polsce, mówiąc językiem z *Pawia Królowej*, „trwała ciągle spoza numeracji wojna” (Masłowska 2005: 31). Struktura

¹²³ Dorota Masłowska jest bardzo wyczulona na język płynący z przestrzeni publicznej: „dorwanie się do niego [języka – przyp. A.K.-N.] oznacza władzę” (Masłowska 2006: 185).

¹²⁴ Zob. moją analizę *Amado amo* Rosy Montero w rozdziale II *Kapitalizm po przejęciach*.

podmiotowości, uchwycona w *Wojnie polsko-ruskiej*, przypomina tożsamość ukształtowaną przez panoptyczny nadzór, utrwalony jako rdzeń przenikający podmiot po wycofaniu się nadzorującego. „Sami Ruscy może nie istnieją nawet, to się jeszcze zobaczy” (WPR: 74) – powiada Silny, potwierdzając fantazmatyczną naturę wroga. Pozostałość po czasie zależności jest „matrycą wytwarzania tożsamości, która działa wyłącznie wobec »obcego«” (Czapliński 2009: 269). „Działanie wobec obcego” polega na produkowaniu obcości w każdej sytuacji, odczytywanej jako stan zagrożenia gorszością, przy czym relacje z innym są właśnie stanem zagrożenia gorszością. Przypomnę zdarzenia z plaży, na którą Silny przywiózł Magdę w jednej z początkowych scen powieści¹²⁵. Po chwili nieobecności Magda wraca w stronę Silnego w towarzystwie dwóch nieznajomych, którym dziewczyna powiedziała, że jej towarzysz jest „niezupełnie normalnym” bratem, „psychicznym z dałnem” (WPR: 21). Oto fragment monologu Silnego: „Stoję tak chwilę z patykiem, a jeden z tych facetów, straszny z wyglądu zboczeniec i utajony perwers, czarna skóra, sweterek z paskiem, mówi: wiesz co, Magda, w ogóle nie jesteś podobna, mimo że jesteś jego rodzeństwem” (WPR: 21). Interakcja między nieznajomymi okazuje się pojedynkiem na gorszość („dałn” *versus* „utajony perwers”), aktywującym uczucia trybalne: „idziemy stąd do *tamtych ich* oczywiście” (WPR: 22; wyróżn. A.K.-N.). Spotkanie z mężczyznami na plaży powoduje więc natychmiastowe wyznaczenie granicy ja – oni, przy czym granica ta okazuje się bytem dynamicznym, podlegającym renegocjacji dopóki relacja jest w toku. Wystarczy bowiem znaleźć wspólnego gorszego, aby zawiązał się spontaniczny sojusz między „dałnem” a „utajonym perwersem”:

Mówię tak, choć cały drzę na ciele, choć nie ze strachu, lecz z żalu: panowie, jest taka sprawa. To jest moja kobieta. Tak się nazarła spida, że nic wam do niej. Nie jestem nierozwinięty lub nienormalny. Ja ją teraz zabieram. A dla was, chłopaki

¹²⁵ Niewykluczone, że komentowana scena stanowi relację z narkotykowego snu na jawie, co nie wnosi jednak nowych sensów w jej interpretację.

– respekt od Silnego, miło, żeście ją tu sprowadzili, tę szmatę, która za swoje partactwa zaraz dostanie za swoje. [...] Wtedy oni milczą i mówią obaj: respekt (WPR: 23).

W opisywanej scenie wspólnym gorszym („szmatą”) okazuje się Magda. Podobnie jak w przypadku narracji o zagrażających Ruskich, uwagę zwraca komunikacyjny konsensus, jaki błyskawicznie osiągają uczestnicy społecznej interakcji, kiedy na horyzoncie pojawia się wspólny wróg, jakim w tym wypadku jest kobieta:

[...] człowiek z człowiekiem potrafią jednak się solidarnie zmówić, solidarnie walczyć przeciw nim. [...] Chłopaki! – tak wołam, gdyż jesteśmy z Magdą coraz to znowuż dalej. Jak będziecie u nas na mieście, pytajcie o Silnego. Jest wojna polsko-ruska na mieście. Jak ktoś, coś, jakiś dym, to o mnie pytajcie, chłopaki (WPR: 24).

Jak widać, kobiecość i ruskość są w *Wojnie polsko-ruskiej* pod wieloma względami stanami pokrewnymi, kontaminującymi rzeczywistość i prowadzącymi społeczność do solidarnego zwierania szeregów, do walki.

Zanim przejdę do miejsca kobiety w rzeczywistości *Wojny polsko-ruskiej*, chciałabym przyrzeć się zjawisku skażenia ruskością, które rozumiem jako następstwo podległości i zasadniczy kontekst dla próby przejścia narracji przez kobiecy głos. Zjawisko to jest wszechobecne i przybiera formę zbliżoną do „sytuacji” w takim sensie, w jakim – inspirowany piosenką Wojciecha Młynarskiego z 1976 roku – rozumie ją Jan Kieniewicz¹²⁶. Mając na uwadze kolonialne konteksty, historyk definiuje „sytuację” jako rodzaj uwikłania zdominowanych w relacje z dominującym, przy czym „ludzie uznając swą uległość, a nie chcąc się przyznać do słabości, nadają swym zachowaniom postać zewnętrznej opresji ukrywającej rodzaj współnictwa z władzą” (Kieniewicz 2008b: 72). Choć Kieniewicz rozpatruje „sytuację” jako relację dotyczącą głównie

¹²⁶ O „sytuacji” w rozumieniu Kieniewicza z perspektywy postza-
leżnościowej pisze Hanna Gosk (2010: 191).

inteligencji, nie wyklucza on, że „taka kondycja może przypadać także innym środowiskom, zwłaszcza wtedy, gdy w jakikolwiek sposób odpowiadają za procesy wdrażania nowych transformacji” (Kieniewicz 2008b: 72). Wracając do powieści Masłowskiej: jej bohaterowie wywołują wojnę z obcymi w dyskursie, zrzucając na nich winy za swe nieszczęścia – jak choćby za śmierć zagłodzonego psa Silnego (WPR: 84) – a jednocześnie akceptują szereg zależności w stosunku do Ruskich, głównie natury ekonomicznej. I tak, dom Silnego pokryty jest „ruskim sidingiem” (WPR: 40), matka robi z nimi „niezłe interesy” (WPR: 77), sąsiedzi dorobili się „na przekrętach lewych samochodów do Ruskich” (WPR: 78), zaś Andżela manifestuje swoją antyruską polskość za pomocą biało-czerwonej chorągiewki, o której mówi: „Od Ruskich kupiłam, bo tańsze. Harcerze też sprzedają. Ale drożej. Wiadomo. I z sztucznych tworzyw. Się nie biodegradujących” (WPR: 83). Tak więc, parafrazując tekst Młynarskiego, pomimo „buntu, silnej goryczy i negacji”¹²⁷, podzielanych przez postaci z powieści Masłowskiej, są oni zanurzeni w „sytuacji”, w której współnictwo z obcym jest w gruncie rzeczy „uznaniem istniejącego stanu rzeczy” (Kieniewicz 2009a: 199). W *Wojnie polsko-ruskiej* znajdziemy również odniesienie do „milczenia inteligencji”, o którym wspomina Kieniewicz jako o klasycznym przykładzie uległości wobec dominujących (Kieniewicz 2008b: 72). Oto jak Ala opowiada o swoim ojcu, nauczycielu:

Mój tata, który jest bardzo rozważny, zresztą dzięki czemu za komuny mieliśmy i różne wędliny, duży wybór różnych gatunków mięsa, środków piorących, mówi, iż nie należy w tej sprawie mieć żadnych wiążących opinii. I ma tutaj rację. Ponieważ teraz wszyscy są nagle ważni, demonstracyjnie wypowiadają swoje zdania, a potem już tacy mądrzy nie będą. I tutaj ma rację. Jak więc ktoś cię zapyta, z kim jesteś, dobrze ci radzę, Andrzej, powstrzymaj się od ostentacyjnego uważania czegośkolwiek. Bo na tym się można przejechać (WPR: 130).

¹²⁷ Tekst piosenki jest dostępny na stronie https://www.tekstowo.pl/piosenka,wojciech_mlynarski,sytuacja.html (dostęp: 15.05.2021).

Sprawa, w której według Ali (i jej ojca) nie należy mieć „żadnych wiążących opinii”, dotyczy wojny polsko-ruskiej. Ojciec Ali, jako inteligent, zrezygnował z oporu wobec władzy, czerpiąc z tej „sytuacji” korzyści w postaci „różnych wędlin”, „mięsa” i „środków piorących”. Z perspektywy postzależnościowej interesujące wydaje się przejście tej postawy przez Alę. Oznacza to, zgodnie z intuicją Kieniewicza, że „sytuacja” nie ustąpiła wraz z końcem komunizmu¹²⁸, lecz przetrwała pod postacią oportunistów młodych ludzi, skłonnych do rezygnacji z wolności (w tym wypadku słowa) ze względu na układ władzy, postrzeganej jako siła zewnętrzna i zmienna, której się nie kontroluje i do której można się jedynie przystosować.

Nie wszystkie jednak elementy sytuacji z powieści Masłowskiej odpowiadają „sytuacji” jako kategorii użytecznej w badaniach losów społeczeństw zniewolonych, tak jak ją definiuje Kieniewicz. Według niego „sytuacja” ma miejsce w społecznościach uzależnionych od władzy obcej, wywodzącej się „z odrębnego kręgu cywilizacyjnego” (Kieniewicz 2008b: 63). Uległość zdominowanych jest owocem orientalizacji i ujawnia się głównie w trakcie procesów modernizacyjnych, prowadzonych z inicjatywy metropolii. Tymczasem proces orientalizacji, z jakim mamy do czynienia w *Wojnie polsko-ruskiej*, opatrzony został wektorem przeciwnym do typowej sytuacji kolonialnej: to zdominowani – dysponenti dyskursu – orientalizują dominujących. Zagrożający społeczności Ruscy są więc dzicy i nieokrzesani:

Ruski weszli do mieszkania, wdarli się, wszystko powywracali kolbami, postrzelali z obrazów pejzaże z wodospadami [...]. Zadeptali kafelki w łazience. Wszystkie kobiety, co się dało, zgwałcili tu na wersalce [...]. Konie wyprowadzili, ptasie mleczko wyjedli, papierosy spalili, tapicerkę zasyfili i do widzenia, do zobaczenia w przyszłym życiu na Białorusi (WPR: 77).

¹²⁸ „W 1990 roku sądziłem, że *sytuacja* nas opuszcza. Dziś skłaniam się do przekonania, że mamy ją zawsze na własne życzenie” (Kieniewicz 2008b: 68). Kontekstem dla tego sceptycznego stanowiska historyka wydaje się kapitalizm i prywatyzacja.

Wszystko, co pochodzi od Ruskich i mogłoby być wyznacznikiem modernizacji, jest byle jakie, zaś owa bylejakość jest przedmiotem powszechnej wiedzy:

Na osiedlu mówią o niej [o matce Silnego – przyp. A.K.-N.], że położyła sobie na wasz dom panele od Ruskich i że te panele, ten siding już wkrótce, w najbliższym czasie, się wam odklei. [...] Spogląda na mnie, niby że współczująco i mówi: bo ruski ten siding. I ten siding się zbiebie z wielkiej wysokości. Mordując całą rodzinę. Weź sam sobie pomyśl. I lepiej tą panelę zrywaj póki czas (WPR: 40).

Podążając za Marią Janion z *Niesamowitej Słowiańszczyzny*, można by uznać, że społeczność z powieści Masłowskiej orientalizuje Ruskich, dając tym samym upust swojemu przekonaniu o cywilizacyjnej wyższości nad Rosją (2007: 242–243). Byłaby więc *Wojna polsko-ruska* odpowiedzią na toczący się na rozmaitych płaszczyznach polskiej kultury proceder „usuwania Rosji z horyzontu europejskiego” i uznawania jej za niższą formę cywilizacji (Janion 2007: 191). Claudia Snochowska-Gonzalez zauważa z kolei, że powieść Masłowskiej można czytać jak książkę o tubylcach, egzotycznych, porywczych, zbękarconych i upodrzednionych. Język, jakim się posługują, jest zlepkiem wszystkiego: związków frazeologicznych, haseł, sloganów, manifestów. Wszystko to zostało pomieszane i wypowiedziane przez kogoś, kto nie potrafi zapamiętać nad językiem we właściwy, logiczny sposób (Snochowska-Gonzalez 2017: 76–77). Do powyższych interpretacji chciałabym dodać pewną uwagę, wynikającą z osobliwej „sytuacji”, w jakiej zostali zanurzeni bohaterowie Masłowskiej. W przeciwieństwie do Marii Janion nie widzę w powieści Masłowskiej śladów przynależności do lepszej, europejskiej wspólnoty. Sądzę, że skażenie niższością świata Silnego jest tak rozległe, że nie stać go na „lepszego” kolonizatora. Gorszość jest właściwością pierwotną – kodem, wpisany w tożsamość wraz z wybrakowanym nazwiskiem „Robakoski” – i w tym sensie przynosi odwrócenie klasycznej sytuacji kolonialnej: to nie kolonizator wymyśla gorszego skolonizowanego, lecz skolonizowany produkuje dyskurs o byle jakim

hegemonie. Fantazmatyczna opresja z *Wojny polsko-ruskiej* ma za zadanie uzasadnić atawistyczne przekonanie o własnej niższości i, na ogólnym poziomie, działa niczym „sytuacja” z interpretacji Kieniewicz, czyli jest pewną wspólną przestrzenią wyobrażoną, zwalniającą z historycznej odpowiedzialności.

W takiej wspólnej przestrzeni wyobrażonej przychodzi żyć Silnemu i jego kobiecym towarzyszkom. Żaden ze znanych mi interpretatorów powieści Masłowskiej nie zwrócił uwagi na fakt, że w świecie Silnego dominują kobiety. Chodzi tu, rzecz jasna, wyłącznie o dominację liczebną. Poza wielokrotnie przywoływaną, choć nieobecną matką – „osobą z natury spokojną, płci matka” (WPR: 150) – w otoczeniu Silnego pojawiają się Arleta, Magda, Andżela, Ala i Natasza. Jest wreszcie Masłoska, w jakimś sensie echo wybrażanego Robakoskiego. Silny żyje uwikłany w relacje z kobietami: z jednymi zrywa, z innymi – w ramach odwetu – z różnym skutkiem próbuje nawiązać bliższą znajomość. Od pierwszego zdania *Wojny polsko-ruskiej* – kiedy Arleta oznajmia mu, że Magda z nim zerwała – kobiety stanowią horyzont działań i dyskursu Silnego, napędzając jego doraźne decyzje, dla których uniwersalnym tłem pozostaje wojna polsko-ruska. Wspominam powyżej o pewnym pokrewieństwie między ruskością a kobiecością. Powinowactwo to zostaje wyrażone wprost w monologu Silnego:

Wszystkie kobiety to jedne i te same suki. Same nie wyjdą, czekają przyczajone. Aż się rozjuszę i wybuchnę, i muszę je wypychać, odganiać od nich jak lep na muchy. Podejrzewam, iż możliwe że jest to jedna i ta sama suka przebiegająca się w różne ciuchy, ona na mnie napada bezustannie, naciąga mnie na przyjemności, a potem robi syf w całym mieszkaniu. Codziennie, codziennie nowa i jeszcze gorsza. Podejrzewam, że mieszka gdzieś tu na osiedlu. Wie, że mam słabe nerwy. Przychodzi i mnie wkurwia. I ja ją zabijam. A ona odrasta z psiego nasienia i już następnego wieczora siedzi zwarta i gotowa. Ruski pomiot. Być może te Ruski, że tak się właśnie eufemicznie wabią kobiety. A my mężczyźni je stąd wygnoimy, z tego miasta, co one sprowadzają nieszczęścia, zarazy, susze, zły urodzaj, rozpustę (WPR: 75).

Fragment ten nie pozostawia wątpliwości co do tego, że kobieta jest obca i zagrażająca. Silny doświadcza jej obecności jako archetypicznej („jest to jedna i ta sama suka”) i lokalnej zarazem („mieszka gdzieś tu na osiedlu”). Tak pojęta wszechobecna kobieta aktywizuje męską wspólnotowość (jak pamiętamy, właściwość ta realizuje się w praktyce w scenie na plaży). Istotne wydaje mi się to, że w analizowanym fragmencie wyraźnie pobrzmiewa pamiętna scena wywiezienia Jagny na stercie gnoju poza granice wsi w *Chłopach* Reymonta. Na „specyficzną intertekstualność” zwrócili uwagę recenzenci *Wojny polsko-ruskiej*, mówiąc o przywoływaniu przez autorkę lektur objętych programem liceum (Szczepilewska 2002: 196). Takie ujęcie zjawiska mogłoby wskazywać na ograniczenie horyzontu Masłowskiej. Znacznie bardziej przekonuje mnie odczytanie Przemysława Czaplińskiego, w którym akcent pada na tożsamościotwórczy charakter „kanonicznej matrycy”: „podstawowym zadaniem kanonu jest nadawanie światu sensu, zaś częścią sensu jest poczucie szacunku do samego siebie” (Czapliński 2009: 272). Kanon nie otwiera więc świata, lecz go zamyka. Podmiot nauczył się z niego, że kobietę można „wygnoić”, wyrzucić poza granice społeczności, aby dokonać rytualnego oczyszczenia. W tym kontekście nabiera sensu obsesja czystości, na jaką cierpi bohater Masłowskiej, kobiety bowiem „niszczą tapicerki swą krwią, która leci z nich jak przez ręce, brukając cały świat niespialnymi plamami” (WPR: 75). I tak, Magda zostawia po sobie „plamy na wykładzinie białe” (WPR: 80); Andżela, która „Jest całkiem. Choć brudna” (WPR: 52), plami tapczan, wykładzinę i spodnie Silnego krwią defloracyjną i wymiotuje w łazience; Natasza w czasie pocałunku pluje mu do ust „całą ślinę, całą swą zawartość, wszystkie płyny ustrojowe, co tam miała” (WPR: 95); Ala natomiast ma włosy pełne „zarazków i pierwotniaków” (WPR: 127). Kobiety Silnego zaśmiecają przestrzeń również za sprawą swoich torebek pełnych „swych karteluszków”, „swych pierdółek” (WPR: 71), „różnych damskich farmazonów jak dezodoranty, szminki, ustniki, różne przyrządy do urody” (WPR: 33).

Narzuca się odczytanie *Wojny polsko-ruskiej* jako opowieści o wstręcie, który ma „chronić męski podmiot przed żywiołem kobiecości” (Wróblewski 2016: 14). Mając na uwadze tradycyjny

kod czystości krwi, podskórnie obecny we współczesnej literaturze hiszpańskiej o charakterze postzależnościowym, można by powiedzieć, że o ile w *Amado amo* czy *La ópera cotidiana* nieczystość miała charakter klasowy, o tyle w powieści Masłowskiej jej źródłem jest płęć żeńska. Jedyną kobietą nieskażoną brudem płci okazuje się Izabela Robakoska – matka „płci matka”, echo kanonicznej matki, uświęconej i odrealnionej. Kontynuując refleksję komparatystyczną, *Wojnę polsko-ruską* można też porównać z *El cuarto de atrás*, gdzie – jak pamiętamy – hiszpańska autorka stawia czoło kanonowi. To zestawienie – bardzo istotne, ponieważ to właśnie tekst Martín Gaita zainspirował mnie, aby przeprowadzić analizę *Wojny polsko-ruskiej* pod kątem genezy kobiecej podmiotowości artystycznej – pozwala dostrzec inną ważną różnicę w konceptualizacji postzależności: podczas gdy Martín Gaita odsłania kanon i tym samym przejmuje nad nim kontrolę, Masłowska pokazuje, jak kanon wciąż kontroluje tożsamość.

W tekście Masłowskiej kobiecość jest funkcją męskiej libidinalności (Wróblewski 2016: 48). Sprzężenie męstwa i męskości, które obserwowaliśmy u Montserrat Roig, w *Wojnie polsko-ruskiej* zostaje sprowadzone do męskości rozumianej jako zdolność kopulacji. Fakt ten zaskakuje, jeśli wziąć pod uwagę wojenną ramę powieści. Jest więc męskość Silnego zdolnością radzenia sobie ze wstrętem do wszędobylskich kobiet oraz odpierania podejrzenia o męskość niepełną lub o jej całkowitą utratę. Lęki kastracyjne na wskroś przenikają męski podmiot z tekstu Masłowskiej:

Coś ty powiedziała? – ja tak mówię, gdyż z moich trzewi do-
bywa się nagle głos piskliwy, prawie powiedziałbym żeński
(WPR: 28).

Choć sam jestem cały wyfrancowany we krwi, co będę mu-
siał zaraz z siebie zmyć i sprać, ponieważ jestem w stanie
uwierzyć, iż właśnie z mej płci mnie jakąś makabryczną me-
todą okradziono i teraz jestem rodzaj nijaki (WPR: 72).

Gdyż musiał [ojciec Ali – przyp. A.K.-N.] włożyć wiele
frustracji w zmontowanie tego całego majdanu z dwoma

nieudanymi córkami, odpędzany na wszelkie sposoby czasopismem dla samokształcących się nauczycieli lub innym magazynem kobiecym. Zduszony, wykastrowany, zepchnięty na brzeg tapczana (WPR: 129).

Impotencja, zero zainteresowania kobietą, co siedzi obok, wręcz może homoseksualizm (WPR: 134).

Lewy to pedał, gej i kastrat (WPR: 149).

Jak widać z powyższych fragmentów, męska tożsamość konstruuje się wokół kastracji i jest stanem nieustającego zagrożenia. Masłowska umieściła również w tekście sygnał wskazujący na obecność utajonego pragnienia homospołecznego, oznaczającego potrzebę znalezienia się w silnej, braterskiej relacji z innymi mężczyznami. Pragnienie to pociąga za sobą nieuchronnie lęk przed posądzeniem o homoseksualizm:

Gdyż wtem jest to odczucie rodem z mego snu dawnego, co dobrze pamiętam, ale tu nie będę mówił, powiem tylko, iż w rolach głównych ja i mój bracki, lecz w tym miejscu twarze są zamazane i głosy komputerowo zmodyfikowane, gdyż to grubsza psychiatryczna iberacja od normy, zboczenie nie w tę stronę co trzeba [...]. Jednym słowem kazirodcza perwercha zaczyniona we wzajemnym łonie rodzinnym na rodzinnym tapczanie (WPR: 166–167).

Sądzę, że rozsiane w monologu Silnego aluzje do homoseksualizmu należy rozumieć właśnie jako odprysk pragnienia relacji z mężczyznami, wygenerowanego przez socjopolityczny mit walki narodowowyzwoleńczej, do którego na poziomie ogólnym („wojna polsko-ruska”) odwołuje się Masłowska. Męskość w warunkach postzależności jest nade wszystko brakiem, спустoszeniem, które można by rozpatrywać z perspektywy psychoanalitycznej, szczególnie mając na uwadze nieobecność ojca w życiu Silnego. Poczucie prekarności męskiej kondycji interesuje mnie jednak głównie w kontekście kobiecości i narracji kobiecej,

konstytuującej się po doświadczeniu zależności. Podmiot „zdużony, wykastrowany, zepchnięty na brzeg tapczana” jest mężczyzną, który doświadczył czasu zależności jako kobiecej dominacji – dokładnie tak, jak Silny postrzega ojca Ali – i fakt ten wzmacnia w bohaterze prowadzącym potrzebę konstruowania przemocowej, fantazmatycznej tożsamości właśnie w relacji z kobietą.

W monologu Silnego odnajdziemy też ślady konstytuowania się samodzielnej podmiotowości kobiecej. Proces ten uosabia Andżela, która spaja dyskurs emancypacyjny i ekologiczny:

Boga nie ma ot i już. [...] Jest wyłącznie szatan. Żaden argument nie zadziała przeciwko moim poglądom, bym mogła z nich zrezygnować. Czarna Biblia, musisz tę lekturę przeczytać, przeanalizować, gdyż to najlepsza moja lektura przez całe liceum ekonomiczne, najlepsza moja szkoła poglądów. Szczególnie rozdział, w którym mówi się o tak zwanych energetycznych wampirach, które zabierają z ciebie energię, nie zostawiając ci nic, tacy ludzie. Taki właśnie był mój chłopak Robert Sztorm, który pozbawił mnie wszystkiego (WPR: 46).

Nienawidzę morderców zwierząt. Gdy oglądałam programy o traktowaniu zwierząt w Polsce i na świecie, chcę umrzeć. Już raz chciałam umrzeć. Zniszczyłam wtedy wszystkie swe listy, które otrzymałam od Roberta. Wszystko. Była to próba samobójcza (WPR: 54).

Claudia Snochowska-Gonzalez (2017: 85) – w ślad za Kingą Dunin (2004: 243) – zwraca uwagę na „skarłałą formę dyskursów emancypacyjnych”, skupiających się w osobie Andżeli. Trudno nie zgodzić się z opinią badaczek. Chciałabym jednak przypomnieć pewną oczywistość: „skarlenie”, o którym mowa, jest wynikiem przefiltrowania narracji Andżeli przez świadomość Silnego. W jego monologu poglądy Andżeli wybrzmiewają śmiesznie i wynikają na ogół – jak w cytowanych powyżej fragmentach – z jej niezrównoważonych stanów emocjonalnych, będących funkcją jej niewydarzonych relacji z mężczyzną. Silny słyszał

również o feminizmie, czemu daje wyraz, kiedy kelnerka z McDonalda serwuje mu colę: „[...] nie może być tak, iż ona ma akurat ciotę, to robi miny, fochy i feministyczne nalewanie koli przez pół godziny po gram na minutę, jak mi się akurat chce pić” (WPR: 146). Feminizm – sprowadzony do gestu opieszałości w służbie mężczyźnie – jest tutaj „fochem” nie w pełni dyspozycyjnej kobiecy. Silny kompromituje i unieważnia feminizm, czyniąc go czymś trywialnym i śmiesznym zarazem („robieniem miny”), podobnie zresztą, jak demaskuje nieskuteczność wszystkich liberalnych języków, jakie pojawiły się w wolnej Polsce (Czapliński 2009: 270–271). Jeśli uznać, że monolog z *Wojny polsko-ruskiej* wyraża idiomatyczny język polskiej tożsamości zbiorowej po upadku komunizmu, widać wyraźnie, że kobieta nie zdołała przebić się do świadomości społecznej jako pełnowartościowy podmiot, choć takie próby podjęła. W roku wydania *Wojny polsko-ruskiej* Inga Iwasiów – skądinąd sceptycznie nastawiona do projektu Masłowskiej (Iwasiów 2005: 59) – zauważa:

Tak się składa, że świat wydaje się czuć dobrze m i m o feminizmu. Także w literaturze wszystko się ustabilizowało, feministyczny impet osłabł, kobiety zrobiły rewolucję, krytyka feministyczna wywalczyła sobie malutkie miejsce wśród innych języków, a hierarchie, salony literackie, nagrody, „prawdziwe życie” jest gdzie indziej (Iwasiów 2002: 33).

Trudno nie ulec wrażeniu, że *Wojna polsko-ruska* stanowi zapis tego samego sceptycyzmu i rozczarowania, jaki jest udziałem Ingi Iwasiów w *Rewindykacjach*. Z tym tylko, że w świetle monologu Silnego można by poddać modyfikacji pierwsze zdanie z wypowiedzi krytyczki: „Tak się składa, że świat wydaje się czuć źle m i m o feminizmu”.

Aby Masłoska – a więc jeszcze nie Masłowska – mogła przemówić, należy „wyłączyć” Silnego i nie chodzi tu bynajmniej o przypadkowe wyłączenie, jak odczytali ten gest niektórzy badacze (Cybulski 2008: 444). Myślę, że przechodząc do komentarza końcówki *Wojny polsko-ruskiej*, warto ponownie nawiązać do recepcji tekstu Masłowskiej. Moment przejścia ciężaru narracji

przez podmiot inny niż ja Silnego nie doczekał się wielu analiz, co wyraźnie kontrastuje z imponującą liczbą recenzji i omówień, koncentrujących się na monologu Robakoskiego (Snochowska-Gonzalez 2017: 107). Ci, którzy zwrócili uwagę nie tylko na to, co Masłowska „podśluchała” (Sieprawski 2002: 187), lecz także na metaliteracką wymowę zakończenia powieści, wspominają o „przemajstrowanej końcówce” (Pilch 2002b: 103) lub wręcz ubolewają nad „utraconym wątkiem” rzeczywistości: „Szkoda, naprawdę szkoda, że tak ciekawa wypowiedź na temat żyjących obok nas ludzi – nieludzi została zmarnowana taką kiepską końcówką” (Remiezowicz 2002). Masłowską można więc w miarę bezkolizyjnie odczytać, jeśli unieważni się toczącą się w powieści walkę o kobiecą i artystyczną podmiotowość. Wtedy pozostaje luksus orientalizacji subalterna Silnego, czyli drwienie z gorszego.

Aby w pełni uwolnić kobiecy podmiot, należałoby wpierw pozwolić na emancypację Silnego. Wokół tego, czy uwolnienie z okowów kanonicznej tożsamości jest możliwe, toczy się spór między Kingą Dunin, utrzymującą, że bohater Masłowskiej nie dostaje żadnej możliwości emancypacji¹²⁹, a Claudią Snochowską-Gonzalez, zdaniem której taka możliwość zachodzi w akcie obnażenia procesu reprezentacji. Ta ostatnia badaczka podkreśla, że – inaczej niż część recenzentów powieści – Masłowska nie szydzi z Silnego, lecz ujawnia się jako autorka, pozwalając Robakowskiemu w ostatniej części tekstu prezentować się własnym głosem, tak jak chciałaby Spivak (Snochowska-Gonzalez 2017: 96–109). Spór o emancypację Silnego wydaje mi się istotny, lecz z perspektywy postzależnościowej interesuje mnie najbardziej sprzężenie głosu kobiecego podmiotu z głosem subalterna, prześiąkniętego narracją wspólnotową. W tym sensie Masłowska w *Wojnie polsko-ruskiej* konceptualizuje postzależność kobiecego podmiotu w sposób zbliżony do Montserrat Roig w *La ópera*

¹²⁹ Według relacji Claudii Snochowskiej-Gonzalez taką tezę wysunęła Kinga Dunin w referacie wygłoszonym na konferencji „Kartografia/e mniejszości literackich i innych” w Paryżu, w listopadzie 2004 roku (Snochowska-Gonzalez 2017: 100–101). Teza ta wybrzmiewa również w *Czytając Polskę* (Dunin 2004: 234–244).

cotidiana. Przypomnijmy, że w powieści katalońskiej autorki pozbawiony genealogii kobiecy głos znika w końcowych partiach tekstu. U Masłowskiej natomiast udaje się wyciszyć Silnego i usłyszeć inny podmiot.

W scenie przesłuchania Silnego na komisariacie widzimy Masłowską z maszyną do pisania (WPR: 167) – atrybutem, który zidentyfikowałam w *El cuarto de atrás* i w *Absolutnej amnezji* jako postzależnościowy wyróżnik kobiecej podmiotowości artystycznej. Narracja będąca efektem odłączenia Silnego nie daje jednak wiele nadziei na rozbrojenie androcentrycznego świata. Wprawdzie niektóre badaczki dostrzegły w ostatnich fragmentach tekstu podmiotowość gotową na „wspólnotę i walkę” (Snochowska-Gonzalez 2017: 106), przedzierającą się zwycięsko ku pisaniu (Graczyk 2013: 182), myślę jednak, że w końcówce powieści Masłowska w gruncie rzeczy obnaża słabość odzyskanej narracji. Ma ona charakter nietematyzowalnego strumienia świadomości, wypowiedzianego przez niedojrzały – pomimo swej wspólnotowości – podmiot, który został ulokowany we wrogim, nieoswojonym, pełnym zakazów świecie: „Uśmiechamy się do siebie porozumiewawczo: uwaga uwaga uwaga uwaga! Szepczemy szyderczo, wszystko grozi wszystkim, życie grozi śmiercią, siedź tu, siedź na dywaniku i nigdzie nie wychodź” (WPR: 193). Odzyskaną narrację – „język dziewczynki, która nie ma języka” (Dunin 2004: 236) – odczytuję jako efekt rozpadu centrum opisywanego świata, jakim był Silny. Wyemancypowany język okazuje się więc niemożliwy w granicach postzależności, zaś poza jej granicami musi się dopiero ukonstytuować. W tym sensie *Wojna polsko-ruska* nie jest powieścią o dorastaniu – jak chciałby cytowany powyżej krytyk – lecz o potrzebie powrotu do niedojrzałości. Mając więc na uwadze proces ścierania się dyskursów, tekst Masłowskiej można uznać za powieść inicjacyjną *à rebours*.

Podobnie jak w *La ópera cotidiana*, problemem uchwyconym w *Wojnie polsko-ruskiej* wydają się kłopoty z wymianą narracji po ustaniu czasu zależności. Niedojrzałość nowego języka z końcówki powieści Masłowskiej skrywa w sobie niewątpliwie potencjał buntu i walki. Jednak jego rzeczywista skuteczność w walce z opresywną matrycą tożsamościową, rozumianą jako

postzależnościowe dziedzictwo, może budzić pewne wątpliwości. Przywołam tutaj spotkanie Krzysztofa Bosaka, wówczas członka sejmowej Komisji Edukacji, Nauki i Młodzieży oraz Komisji Kultury i Środków Przekazu, z Dorotą Masłowską w telewizyjnym programie *Tok2Szok*. To pozaliterackie zderzenie dwóch narracji wzbudziło moje zainteresowanie, ponieważ w jakimś odległym sensie nawiązuje ono do schematu z *Wojny polsko-ruskiej*. Paralela polega na tym, że silny trzon tożsamościowy – w programie wyrażony inaczej niż w monologu Silnego, w sposób logiczny i elegancki – jest bardziej atrakcyjny i medialnie przekonujący niż dziecinny, zagubiony i nieporadny głos Masłowskiej¹³⁰. Wydaje się więc, że w ten sposób nie da się naruszyć stabilności patriarchy, szczególnie jeśli ten prezentuje się w przezroczystej formie. Komentowane spotkanie uznaję za symptomatyczne, ponieważ to Krzysztof Bosak, zasiadając w wyżej wymienionych komisjach, miał wpływ na kształtowanie zbiorowej narracji. Wracając na chwilę do *Wojny polsko-ruskiej*, przypomnę, że ostatnie słowo należy do Silnego, który na koniec powieści przyznaje, iż telewizja jest jego „jedyną sensowną koleżanką” (WPR: 2005). Tak więc w pierwszej dekadzie XXI wieku, zarówno z powieściowego świata Masłowskiej, jak i spoza niego, płynie informacja, że postzależność, rozumiana jako dyskursywna struktura tożsamości nastawiona na produkcję obcości, pozostaje niezagrożona przez kobiecy podmiot w powijkach.

Wnioski:

1. W *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* Doroty Masłowskiej postzależność stanowi pewną wspólną przestrzeń wyobraźniową, w ramach której społeczeństwo może się skutecznie komunikować. Przestrzeń ta odpowiada w istocie wiązce dyskursów, w których czas zależności utrwalił się jako permanentne zagrożenie. W obliczu tego zagrożenia podmiot przyswoił matrycę wytwarzania obcości jako dominującą

¹³⁰ Dowodem mogą tu być komentarze widzów, którzy w większości uznają Masłowską za przegraną w starciu ze swym oponentem. Zob. https://www.youtube.com/watch?v=_ryOqtUfmgc (dostęp: 30.05.2021).

strategię wchodzenia w relację z *innym*. Schemat ten zbliżony jest do kategorii „cultura de frontera”, zdefiniowanej przez José Luisa Abellána.

2. Skażony gorszością męski podmiot – dysponent dyskursu – zapamiętał czas zależności pod postacią lęków kastracyjnych, które modelują jego przemocową relację z kobietą, postrzeganą jako wszędobylska, obca i zagrażająca. Kształtująca się kobieca podmiotowość artystyczna podejmuje próbę przebicia się przez postzależnościową matrycę i zabrania głosu poza nią. W przeciwieństwie do Carmen Martín Gaité, dla której postzależnościowa poetyka ma charakter inkluzywny, Dorota Masłowska nie widzi możliwości dla wyemancypowanego kobiecego podmiotu wewnątrz wspólnoty, pozostającej w stanie wyimaginowanej wojny.
3. Postzależność jest silną – zakotwiczoną w narracjach kanoicznych – strukturą opresywną, unieważniającą istniejące dyskursy emancypacyjne, które mogłyby wyzwolić subalterna. Podobnie jak w *La ópera cotidiana* Montserrat Roig, powieść Masłowskiej ujawnia kłopoty z wymianą narracji po ustaniu zależności. Zaproponowana przez kobietą podmiotowość artystyczną alternatywna narracja cechuje się niedojrzałością, wynikającą z eliminacji postzależności, rozumianej jako rdzeń tożsamościowy.
4. Polski dyskurs postzależnościowy realizuje się również w dialogu między recepcją tekstu a samym tekstem. Część recenzentów skupiła się na gorszości bohatera prowadzącego, uruchamiając spoza tekstu schemat produkowania obcości, będący zasadniczą właściwością powieściowego świata *Wojny polsko-ruskiej*. Z kolei niektórzy komentujący skoncentrowali się na unieważnieniu książki Masłowskiej jako tekstu wypowiadającego się na tematy polskie, dołączając – w pewnym sensie – do tych recenzentów, dla których zaproponowana w końcu powieści narracja alternatywna pozostaje głosem niesłyszalnym.

PODSUMOWANIE

Zasadniczą część książki *Pogłosy...* stanowi dwanaście komparatystycznych analiz współczesnej prozy polskiej i hiszpańskiej przeprowadzonych z użyciem narzędzi zaproponowanych przez polskie studia postzależnościowe. Moją nadrzędną intencją było, aby tekst literacki uczynić głównym bohaterem literaturoznawczych rozważań. Nie tracąc z oczu postzależności jako horyzontu moich badań, staram się mówić o sensach w tekście jako całości. Nie chcę przez to powiedzieć, że tekst literacki zajmuje jakieś wyjątkowe, mityczne miejsce w kulturowym uniwersum. Postzależność ujawnia się we wszystkich tekstach kultury. Do niektórych z nich, takich jak plakaty wyborcze i filmowe, piosenki Conchity Piquer czy Wojciecha Młynarskiego, okazjonalnie nawiązuję, zwłaszcza tam, gdzie praktyki te ogniskują – jak na przykład piosenka *Sytuacja* Młynarskiego – pewne istotne treści postzależności. W moim polu zainteresowań literatura pozostaje jednak najważniejsza.

Zastosowanie perspektywy postzależnościowej do badania współczesnej literatury Hiszpanii, czyli do kultury niewywodzącej się z obszaru krajów postkomunistycznych, jest bez wątpienia eksperymentem. Aby go uzasadnić, odwołuję się do argumentów historycznych: zwracam uwagę na peryferyjność Hiszpanii, na współlistniejące z historią kolonialną procesy inferioryzacji w wymiarze historycznym i kulturowym, i wreszcie na szczególny charakter frankistowskiej dyktatury, którą porównuję do władzy kolonialnej i którą określam mianem „czasu zależności”. Pamiętając,

że studia postzależnościowe są „postkolonialnym transferem na Europę Środkowo-Wschodnią” (Kołodziejczyk 2010: 22–39), trzeba zauważyć, że próba aplikacji tej metodologii do kultury hiszpańskiej jest w istocie transferem wtórnym. Jednak zasadniczym argumentem przemawiającym za przeprowadzeniem tego eksperymentu były moje wstępne rozpoznania, dotyczące hiszpańskiej prozy opublikowanej w latach 1975–1995. Na początku zaproponowanej ścieżki badawczej była więc lektura tekstów, podobnie zresztą jak na jej końcu. W tekstach tych dostrzegłam pewien rodzaj niepokojącego spojrzenia do wewnątrz, ujawniającego przemocowe strategie stwarzania i piętnowania inności. Są one uruchamiane w obrębie danej wspólnoty, jak w przytaczanej we *Wstępie* paradygmatycznej scenie z *El hereje* Miguela Delibesa. Dostrzegłam też inne wątki, takie jak tożsamość subalterna i różne parametry podporządkowania, obcość i represyjność władzy, utrata historycznej sprawczości przez podmiot, kłopoty z wymianą narracji czy doświadczenie pamięci jako opresywnego nadmiaru. To właśnie te wstępne rozpoznania doprowadziły mnie do polskich badań nad postzależnością.

Postzależność została wypracowana, aby uwidocznic i zrozumieć kondycję podporządkowania, cechującą rozległe peryferie, jakie stanowi Europa Wschodnia. Peryferie te zostały ustanowione względem europejskiego centrum, ukonstytuowanego wokół pojęcia nowoczesności. Hiszpania zajmuje podobną peryferyjną pozycję – w przestrzeni wyobrażonej – wobec tzw. Europy Zachodniej, co ujawnia dziewiętnasto- i dwudziestowieczna refleksja historiograficzna i filozoficzna, konstruowana wokół „problemu” Hiszpanii czy hiszpańskiej „anomalii”. Postzależność jako kategoria badawcza stanowi próbę przełamania eurocentryzmu, jaki paradoksalnie wpisany jest w teorie postkolonialne, dla których głównym obszarem działania pozostaje zachodni dyskurs nowożytności (Colmeiro 2003: 61; Kołodziejczyk 2010: 26). Zaproponowany tu transfer wtórny przełamuje eurocentryzm również i w tym sensie, że zakłada aplikację metodologii wypracowanej przez polskich badaczy do czytania literatury z innego kręgu kulturowego. Impuls badawczy nie zostaje więc przekazany z centrum do peryferii, lecz wędruje między peryferiami, na liniach omijających centra (zob. Kola 2014: 61).

Kategoria postzależności skłania do nieustannego dialogu między tekstem a rzeczywistością historyczną, społeczną i polityczną, z której tekst się wywodzi i której dotyczy. Każę też poruszać się w przestrzeni z gruntu niestabilnej, w rzeczywistości, której status ma charakter zasadniczo relacyjny. „*Post* jest sierotą historii” – powiada Grant Farred (2014: 31), odnosząc się do niepewności tego, co jest opatrzone wiecznym myślnikiem. Postzależność nie ma własnej historii, choć historię ewokuje nieustannie. Jest to historia minioną, która nie chce przeminąć, nawet jeśli podmiot zanurzony w postzależności jest zaangażowany w procesy transformacyjne, pragnąc dla siebie teraźniejszości i przyszłości. Sądzę, że *Angelus Novus* Paula Klee w interpretacji Waltera Benjamina dobrze oddaje zarówno temporalną i ontologiczną niestabilność postzależnościowej rzeczywistości, jak i egzystencjalne uwikłanie podmiotowości noszącej ślady byłej zależności. W opisie Benjamina czytamy – przypomnę – że anioł z akwareli Paula Klee „wygląda tak, jak gdyby zamierzał oddalić się od czegoś, w czym zatopił spojrzenie” (Benjamin 1975: 156). Taka właśnie dialektyczna siła wpisana jest w działania J 54 z *Ar dor guerrero* Antonia Muñoza Moliny, Stasia Bombiaka z *Homo Polonicusa* Marka Nowakowskiego, Césara z *Amado amo* Rosy Montero, Horaci Duca z *La ópera cotidiana* Montserrat Roig czy sekretarza z *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak.

Przeprowadzone analizy wykazują, że postzależność jest kategorią o dużym komparatystycznym potencjale badawczym. Wynika to stąd, że – podobnie jak studia postkolonialne, z których częściowo czerpie – postzależność została pomyślana jako narzędzie porównawcze. Nie jest jednak narzędziem uniwersalnym. Wymaga dużej czułości na uwarunkowania historyczno-społeczno-kulturowe, a właściwie takiej czułości uczy, co uznaję za główną metodologiczną zaletę tej kategorii. Wpisana w tekst literacki postzależność uruchamia specyficzne dla danej literatury kody kulturowe, odsyłające do konkretnej rzeczywistości społeczno-historycznej. I tak, polska postzależność nawiązuje na przykład do mentalności folwarcznej jako struktury sensów o długim trwaniu, zaś hiszpańska odsyła do historycznie zdeterminowanej kategorii czystości krwi (*limpieza de sangre*). Obydwa zjawiska

– mentalność folwarczna i *limpieza de sangre* – są wpisanymi w historię mechanizmami produkowania gorszości i obcości wewnątrz danego społeczeństwa – i w tym ogólnym sensie mogą być uznane za pokrewne. Jednym ze sposobów konfigurowania postzależności jest jednak aktywowanie lokalnego kanonu (np. powieści Łotrzykowskiej w *Amado amo*, *Chłopów* w *Wojnie polsko-ruskiej* czy romantyzmu tyrtejsko-martyrologicznego w *Absolutnej amnezji*). Z tego właśnie powodu, pomimo komparatystycznego charakteru moich rozważań, uważam, że tekst literacki można wyprowadzić poza jego symboliczne imaginarium dopiero wówczas, gdy został z nim uprzednio skonfrontowany.

Gdyby prowizorycznie przyjąć rozróżnienie pomiędzy postzależnością, rozumianą jako ślad w tożsamości, a dyskursem postzależnościowym, zdefiniowanym jako praktyka dyskursywna kodująca postzależność, mogłoby się okazać, że w obrębie analizowanych tu kręgów kulturowych postzależność jest *raczej* przestrzenią podobieństwa, podczas gdy dyskurs postzależnościowy wykazuje *większą* czułość na rozbieżności. Chcę jednak podkreślić, iż chodzi mi o rozróżnienie hipotetyczne w tym sensie, że przeanalizowany korpus tekstów jest nazbyt skromny, aby przyjąć je jako rozstrzygające. Nie zawsze też jest możliwe (ani pożyteczne) wyabstrahowanie tych dwóch kategorii. Wystarczy tu przywołać *Czytadło* Tadeusza Konwickiego czy *El cuarto de atrás* Carmen Martín Gaité – dwie powieści, w których postzależność jest wiązką aktywnych i konstytuujących podmiot dyskursów. Mając na uwadze te zastrzeżenia, powyższe rozróżnienie może stać się przyczynkiem do dalszych badań porównawczych.

Istotną dla całego projektu decyzją metodologiczną okazało się włączenie recepcji analizowanych tekstów. Impulsem, który doprowadził mnie do tej decyzji była chęć poznania pewnych czytelnicznych matryc, obowiązujących w chwili ukazania się tych dzieł. Szczególnie ciekawa byłam sposobów, w jaki krytycy i recenzenci konceptualizowali związki między właśnie minionym czasem zależności a treściami ocenianych tekstów. Oprócz spodziewanych matryc praktyki recepcyjne ujawniły coś jeszcze. Okazało się bowiem, że podobnie jak teksty, do których się odnosią, praktyki te mogą być nośnikami śladu postzależności. Tak

właśnie dzieje się w przypadku *Amado amo, Homo Polonicus* i *Wojny polsko-ruskiej*. Recepcja powieści Masłowskiej wykazała na przykład, że spoza tekstu uruchomione zostały strategie produkowania gorszości, będące zasadniczą postzależnościową diagnozą postawioną wewnątrz tekstu. Recenzenci podjęli też próby unieważnienia książki Masłowskiej jako tekstu wypowiadającego się na tematy polskie, czyli aktywowana została matryca wykluczenia, której geneza związana jest z czasem zależności. Przykład ten pokazuje, że recepcja – ułożona na styku praktyk kulturowych i społecznych – jest kategorią o statusie pogranicznym, podobnie jak postzależność. Spoiwem między obydwoma zjawiskami jest również fakt, że pozostają one w ścisłym związku z procesami indywidualnymi i zbiorowymi. Z tych powodów praktyki recepcyjne mogą ogniskować pewne właściwości postzależności, dlatego też zasadne wydaje się włączenie ich jako przedmiotu badań nad dyskursem postzależnościowym.

Specyfika komparatystycznego projektu sprawia, że teksty nawiązują ze sobą dialog, wzajemnie stawiają sobie pytania i wchodzą w nieoczekiwane koalicje i spory. Tym samym odsłonięte zostają aspekty nieoczywiste i słabo widoczne, jeśli patrzeć na porównywane obiekty wyłącznie w ich tradycyjnych kontekstach. W ten właśnie sposób, jako owoc dynamiki komparatystycznego spotkania, powstawał korpus analizowanych tu tekstów. I tak, na przykład włączenie do niego opowiadania Nowakowskiego *Homo Polonicus* zaowocowało wyłonieniem się postzależnościowego wątku migracji, sprzężonego z emancypacyjnym projektem rewolucji społecznej w *Morzach południowych* Vázquez Montalbána. Z kolei inspiracji dla podjęcia analizy *Murów Hebronu* Stasiuka z perspektywy panoptyzmu i przemocy dostarczyły wnioski płynące z analizy *Ardor guerrero* Antonia Muñoz Moli-ny. Domknięcie porównawczego eksperymentu uzmysławia jednak, że zaproponowana tu struktura treści jest z gruntu niestabilna. Teksty można bowiem ułożyć inaczej, zestawiając na przykład *La ópera cotidiana* z *Murami Hebronu* i *Wojną polsko-ruską* wokół pragnienia homospołecznego. Narzuca się też oczywista potrzeba wyjścia poza zaproponowany korpus. Zarysowany tu, przykładowo, wątek wstydu, mocno obecny w polskich studiach

postzależnościowych, odsyła do afektów doświadczanych przez przegranych w hiszpańskiej wojnie domowej oraz do braku godnościowej narracji związanej z faktem, że „Franco zmarł w łóżku”. Te wstępne rozpoznania wymagają bardziej pogłębionych badań i konfrontacji z powieściami, takimi jak na przykład *Si te dicen que caí* Juana Marsé (1973) czy *La larga marcha* Rafaela Chirbesa (1996), w których afekt wstydu jest doświadczeniem pierwszoplanowym.

We wszystkich przeanalizowanych tekstach postzależność w taki czy inny sposób odsyła do relacji władzy, skonfigurowanych w czasie trwania zależności. W tym sensie dyskurs postzależnościowy może być badany z użyciem instrumentarium wypracowanego przez studia kulturowe, czego najlepszym przykładem jest panoptyzm. Edward Said (1978: 711) zwrócił uwagę na podobieństwo pomiędzy orientalizmem a strategiami społeczeństwa dyscyplinarnego, opisanymi przez Michela Foucaulta. Mechanizmy mikrofizyki władzy typowe dla społeczeństwa nowoczesnego ulegają znaczącej intensyfikacji w społeczeństwie poddanym władzy autorytarnej, które pod pewnymi względami upodabniają się do społeczeństw zarządzanych przez obcą władzę kolonialną. Co znamienne, w powieściach przeanalizowanych w drugim rozdziale panoptyzm występuje w ścisłym, genetycznym związku z przemocą i koniunkcję tę uznaję za wyznacznik polskiego i hiszpańskiego dyskursu postzależnościowego. *Ardor guerrero* i *Mury Hebronu* stanowią paradygmatyczny przykład przestrzeni panopptycznej, ponieważ ich akcja została ulokowana w wojskowych koszarach i więziennych murach, przy czym każda z tych powieści realizuje jednocześnie swoiste właściwości hiszpańskiej i polskiej postzależności. Są to czarna legenda (*leyenda negra*) w przypadku tekstu Muñoza Moliny i transpasywny udział w przemocy w przypadku powieści Stasiuka. Koniunkcji przemocy i panopptyzmu towarzyszy ambiwalentna, wielowarstwowa temporalność tekstów (jak w *Ardor guerrero* Muñoza Moliny i *Ostaniej wizji topielca* Juana José Millása), przywołująca czas zmiany (czyli demokratycznej transformacji), a zarazem w sposób zamierzony neutralizująca jej efekty. Dopełnieniem związku panopptyzmu i przemocy jest silnie kulturowo zakorzeniona dynamika spojrze-

nia i wstydu, która – jak wykazuje amerykański psychiatra James Gilligan (2001) – aktywuje wszczepione subalternowi poczucie gorszości. Postzależnościowy panoptyzm wyraża się więc w specyficznej dykcji, która pozwala odróżnić go od rozproszonych relacji władzy typowych dla uniwersalizującego Foucaultowskiego modelu społeczeństwa dyscyplinarnego.

Postzależność ujawnia się również w literackich sposobach reprezentacji rodzącego się i/lub przybierającego na sile kapitalizmu, obarczonemu „trudnymi genealogiami”. Tym mianem określam zakotwiczenie relacji ekonomicznych nawiązywanych po demokratycznej zmianie w autorytarnej przeszłości. Dwa z analizowanych tekstów – *Homo Polonicus* Marka Nowakowskiego i *Morza południowe* Manuela Vázqueza Montalbána – przynoszą diagnozę związaną ze źle dokonaną rewolucją społeczną, rozumianą jako rozbrojenie systemu feudalnego. W polskim imaginarium mamy do czynienia z „prześnioną rewolucją” – tak jak to pojęcie rozumie Andrzej Leder (2014) – ujawniającą swoje nieprzepracowane oblicze w miejscach pustych oraz prawie pustych (dwór i pan jako źródło zniewolenia, droga chłopą do wolności w *Homo Polonicusie*). Vázquez Montalbán wskazuje natomiast na trwanie feudalnych pozostałości w strukturze społecznej po ustaniu dyktatury oraz na obecność strategii orientalizujących, uruchamianych w stosunku do tej części społeczeństwa, która poniosła klęskę w hiszpańskiej wojnie domowej. Literackie obrazy potransformacyjnego kapitalizmu ukazują też skłonność do samokolonizacji, przejawianą przez podmiot obciążony dziedzictwem postzależności. Nawiązując do sformułowania Jana Sowy, można zauważyć, że postaci z *Niskich Łąk* Piotra Siemiona zostały uwięzione w „logice doganiania-uciekania”, podczas gdy bohater *Amado amo* Rosy Montero – wspomagany przez kulturowy model neopikarejski – snuje fantazmatyczne wyobrażenia gorszości. Tematycznym spoiwem dla wszystkich przeanalizowanych tekstów z perspektywy kapitalizmu jest występujący w nich, mocno obecny lub jedynie zasugerowany, wątek migracji. Nawiązuje on do historycznych realiów PRL-u i frankizmu, stając się zarazem nośnikiem rozmaicie realizowanej postzależności w tym ogólnym sensie, że obrazuje zderzenie centrum i peryferii.

Wątek ten ujawnia, że gorszość dla Polaków została ulokowana na Wschodzie (stąd widoczne w *Niskich Łąkach* położenie między Wschodem a Zachodem), podczas gdy hiszpański obcy pochodzi z Południa (co z kolei prowadzi do rozbicia mitu szczęśliwego Południa w *Morzach południowych*).

W polskiej i hiszpańskiej literaturze potransformacyjnej mamy do czynienia ze wzmożoną obecnością kobiet, co do której niejednokrotnie używa się problematycznego określenia „boom”. Kłopotliwość tego sformułowania polega na tym, że wyraża ono wrażenie pewnego nadmiaru, podczas gdy w rzeczywistości – jak wykazuje Laura Freixas w odniesieniu do realiów hiszpańskich (2000: 33–41) – kobiety dalekie są od dominowania na rynku wydawniczym. Wrażenie wszędobylstwa kobiet najlepiej oddaje *Wojna polsko-ruska* Doroty Masłowskiej, ukazując dysponenta dyskursu – Silnego, uwikłanego w relacje z kobiecymi postaciami naznaczonymi piętnem gorszości. Kobieta u Masłowskiej jest wewnętrznym *innym*, aktywującym matrycę tożsamościową wykształconą w czasie trwania zależności i nastawioną na produkowanie obcości. Podobnie rzecz się ma w powieści Montserrat Roig *La ópera cotidiana*, w której społeczeństwo zapamiętało strategię wytwarzania gorszości z czasów dyktatury i stosuje je w relacjach z kobietą, podejmującą trud emancypacji. Tekst katalońskiej autorki opisuje postzależność jako doświadczenie opresji wynikające ze sprzężenia frankizmu i opozycyjnego wobec dyktatury ruchu katalonistycznego. Przywodzi to na myśl *Absolutną amnezję* Izabeli Filipak, w której opresja, jakiej stawia czoło kobiecy podmiot, sytuje się na styku różnych – często wobec siebie wrogich – ideologicznych projektów.

W potransformacyjnej prozie kobiet można znaleźć wyznaczniki postzależności związane z panoptyzmem i przemocą oraz trudnymi genealogiami kapitalizmu, czego najlepszym dowodem jest *Amado amo* Rosy Montero. Uznaję jednak, że specyficznym postzależnościowym śladem w narracjach kobiet jest artykulacja genezy kobiecego dyskursu, wyłaniającego się w warunkach niepełnej wolności na przecięciu różnych zależności. Z perspektywy emancypującej się kobiecej podmiotowości historia konstruuje się wokół wspólnoty homospołecznej, która uległa wzmocnieniu

– na różne sposoby – wskutek długotrwałej zależności. Kobięca narracja musi się więc ukonstytuować jako alternatywna lub subwersywna wobec nieswojej wspólnotowej opowieści. Znamienne jest, że wszystkie analizowane w ostatnim rozdziale powieści mają charakter polifoniczny i jako takie podejmują próbę zdefiniowania miejsca, jakie w społecznym wielogłosie przysługuje rodzącej się narracji kobiet. Carmen Martín Gaité i Izabela Filipiak proponują swoje własne estetyczne programy (nazwałam je, odpowiednio, poetyką postzależnościowego palimpsestu i poetyką „pączkującego” tekstu), według których tekst zagospodarowuje pewien nadmiar, rozwija się i rozrasta na przekór obowiązującym modelom dyskursywnym. Masłowska formułuje projekt narracji de-edukacyjnej, czyli niedojrzałej i zbuntowanej, która musi oduczyć się opresywnych dyskursów zapamiętanych z czasów zależności. Tymczasem u Montserrat Roig głos kobiety, wtłoczony w cudze narracje i pozbawiony genealogii, zostaje definitywnie utracony, podobnie jak głos indyjskich wdów poddanych rytuałowi *sati*, o których mówi Gayatri Spivak w klasycznym dla postkolonializmu tekście *Can the Subaltern Speak?*

Przeprowadzone tu analizy są więc, z jednej strony, propozycją uzupełnienia polskiej mapy postzależności, z drugiej zaś – wstępnym rozpoznaniem topografii hiszpańskiego dyskursu postzależnościowego. Pokazały one, że postzależność stanowi rodzaj sproblematyzowanej diagnozy, dotyczącej opresywnego doświadczenia polskiej i hiszpańskiej historii, formułowanej po ustaniu sytuacji uzależnienia. Analizy te ujawniły ponadto, że teksty literackie nie tylko diagnozują niechciane ślady minionej zależności, lecz także same są ich nośnikami. W tym punkcie zostaje odsłonięta jedna z większych trudności, jakiej musi stać się czoło badacz zajmujący się dyskursem postzależnościowym. Czy dana praktyka artykulacyjna jest obrazem w tekście, czy też właściwością odautorskiego spojrzenia? Dylemat ten dotyczy na przykład śladów *leyenda negra* w *Ardor guerreo*, miejsca kobiety w uniwersum *Niskich Łąk* czy męskocentrycznego spektrum mentalnego w *Wojnie polsko-ruskiej*. I choć staram się formułować odpowiedzi na tak postawione pytanie, traktuję je wyłącznie w kategoriach pewnej czytelniczej hipotezy. Istotniejsze niż

rozstrzygnięcie powyższego dylematu wydaje mi się stwierdzenie, że w analizowanych ciągach czasowych żaden projekt artystyczny nie jest wolny od potencjalnego skażenia postzależnością.

I wreszcie ostatnie spostrzeżenie, które sformułuję z dala od pokusy odkrycia jakiegoś uniwersalnego i skalającego sensu. Zderzenie polskiej i hiszpańskiej prozy potransformacyjnej umożliwiło kilka nieoczekiwanych spotkań. I tak, dozorca Cipun z *Czytadła* styka się ze swym hiszpańskim sobowtorem Dionisio z *Ostatniej wizji topielca*. Ulokowane przed swymi maszynami do pisania, w pokojach naznaczonych obecnością Virginii Woolf, spotykają się Masłoska, Lisiak i C. I to właśnie takie, niemal prywatne spotkania są źródłem jednej z większych radości komparatysty.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotowa¹

- Bieńkowski, D. (2005), *Nic*, Warszawa: W.A.B.
- Cominges, L. de (wł. J. de la Torre) (1940), *La rival de Julieta*, Madrid: La Novela Ideal.
- Delibes, M. (2018 [1998]), *El Hereje*, Barcelona: Destino clásicos (wydanie elektroniczne).
- Filipiak, I. (1992), *Śmierć i spirala*, Wrocław: Wydawnictwo A.
- Filipiak, I. (1995), *Absolutna amnezja*, Poznań: Obserwator.**
- Filipiak, I. (1999), *Twórcze pisanie dla młodych panien*, Warszawa: W.A.B.
- García Morales, A. (1986), *El silencio de las sirenas*, Barcelona: Anagrama.
- Grochola, K. (2009 [2001]), *Nigdy w życiu*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Guelbenzu, J. M. (1977), *La noche en casa*, Barcelona: Destino.
- Icaza, C. de (1955 [1942]), *Vestida de Tul*, Madrid: Clemenares.
- Karpowicz, I. (2006), *Niehalo*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Konwicki, T. (1989 [1977]), *Kompleks polski*, Warszawa: Wydawnictwa Alfa.
- Konwicki, T. (1992), *Czytadło*, Warszawa: Niezależna Oficyna Wydawnicza.**
- Kosmowska, B. (2002), *Teren prywatny*, Poznań: Zysk i S-ka.

¹ Pogrubioną czcionką zostały zaznaczone pozycje poddane w książce bardziej szczegółowej analizie.

- Kuczok, W. (2003), *Gnój*, Warszawa: W.A.B.
- Lubkiewicz-Urbanowicz, T. (1994), *Boża podszewka*, Sejny: Fundacja Pogranicze.
- Madeyska, E. (2007), *Katoniela*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mañas, J. Á. (1994), *Historias del Kronen*, Barcelona: Destino.
- Martín Gaité, C. (1976), *Fragmentos de interior*, Barcelona: Destino.
- Martín Gaité, C. (1997 [1958]), *Entre visillos*, Barcelona: Destino.
- Martín Gaité, C. (1998 [1978]), *El cuarto de atrás*, Barcelona: Destino.**
- Masłowska, D. (2005), *Paw Królowej*, Warszawa: Biblioteka Twoich Myśli.
- Masłowska, D. (2009 [2002]), *Wojna polsko-ruska*, Warszawa: Lampa i Iskra Boża.**
- Millás, J. J. (1983), *Ostatnia wizja topielca*, tł. Z. Wasitowa, Warszawa: Czytelnik.
- Millás, J. J. (2013 [1977]), *Visión del ahogado*, Barcelona: Seix Barral.**
- Miłosz, Cz. (1980 [1953]), *Zdobycie władzy*, Paryż: Instytut Literacki.
- Montero, R. (1988), *Amado amo*, Barcelona: Debate.**
- Montero, R. (2017 [1979]), *Crónica del desamor*, Barcelona: Random House.
- Muñoz Molina, A. (1986), *Beatus Ille*, Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz Molina, A. (1995 [1990]), *Soldados*, w: *Las apariencias*, Madrid: Alfaguara, 91–95.
- Muñoz Molina, A. (2012 [1995]), *Ardor guerrero*, Barcelona: Seix Barral.**
- Nowakowski, M. (1990 [1982]), *Raport o stanie wojennym*, Białystok: Zakłady Wydawnicze Versus.
- Nowakowski, M. (1992), *Homo Polonicus*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Pomost.**
- Nowakowski, M. (2000 [1982]), *Wesele raz jeszcze! Zdarzenie w miasteczku*, Warszawa: Alfa.
- Nowakowski, M. (2012 [1983]), *Ten stary złodziej. Benek Kwiciarz*, Warszawa: Iskry.
- Puértolas, S. (2002 [1989]), *Queda la noche*, Barcelona: Anagrama.

- Riera, C. (1980 [1974]), *Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda*, w: *Palabra de mujer. Bajo el signo de una memoria impenitente*, Barcelona: Editorial laia, 9–32.
- Riera, C. (1981 [1980]), *Una primavera para Domenico Guarini*, tł. Luisa Cotoner, Barcelona: Montesinos.
- Roig, M. (1983 [1982]), *La ópera cotidiana*, tł. E. Sordo, Barcelona: Planeta.**
- Roig, M. (2000 [1980]), *La hora violeta*, tł. E. Sordo, Madrid: Castalia.
- Shuty, S. (2004), *Zwał*, Warszawa: W.A.B.
- Siemion, P. (2000), *Niskie Łąki*, Warszawa: W.A.B.**
- Sieniewicz, M. (2003), *Czwarte niebo*, Warszawa: W.A.B.
- Stasiuk, A. (1998), *Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Stasiuk, A. (1999 [1992]), *Mury Hebronu*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.**
- Stasiuk, A. (2017 [2010]), *Dziennik pisany później*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Tusquets, E. (2002 [1978]), *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona: Anagrama.
- Vázquez Montalbán, M. (1998 [1981]), *Morderstwo w Komitecie Centralnym*, tł. Z. Wasitowa, Warszawa: Noir sur Blanc.
- Vázquez Montalbán, M. (2004 [1979]), *Morza południowe*, tł. M. Raczkiewicz-Śledziewska, Warszawa: Noir sur Blanc.**
- Vázquez Montalbán, M. (2017 [1977]), *La soledad del manager*, Barcelona: Planeta.
- Vázquez Montalbán, M. (2017 [1979]), *Los mares del sur*, Barcelona: Planeta.**

Bibliografia przedmiotowa

- Abella, R. (1985), *La vida cotidiana en España bajo el régimen de Franco*, Barcelona: Editorial Argos Vergara.
- Abellán, J. L. (1987), *La “Guerra Civil” como categoría cultural*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 440–441, 43–55.
- Abellán, M. (1984), *Literatura, censura y moral en el primer franquismo*, „Papers: Revista de sociología”, 21, 153–172.

- Ahmed, S. (2015 [2004]), *La política cultural de las emociones*, tł. C. Olivares Mansuy, México D.F.: Centro de Investigaciones y Estudios de Género.
- Ahmed, S. (2016 [2004]), *Wstyd w obliczu innych*, tł. J. Misun, „Teksty Drugie”, 4, 194–212.
- Alameda, I. Z. (2009), *Motivos picarescos en la narrativa de Juan José Millás. Dos novelas: Letra muerta y Visión del ahogado*, w: I. Andrés-Suárez, A. Casas, Juan José Millás, Madrid: Arco Libros, 99–113.
- Álvarez, E. (2019), Juan Eslava Galán: “La izquierda ignorante acepta que cometimos un genocidio en América”, „El Mundo”, 27.06.2019. <https://www.elmundo.es/opinion/2019/07/27/5d39ba1afc6c83c9598b465e.html> (dostęp: 5.04. 2020).
- Álvarez Berastegi, A. (2019), *Justicia transicional a la inversa. Depuraciones de la administración de justicia en Navarra: 1936–1945*, w: J. Cuadrado Bolaños (red.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente*, Granada: Comares, 477–494.
- Álvarez Chillida, G. (2002), *El antisemitismo en España: la imagen del judío, 1812–2002*, Madrid: Marcial Pons.
- Álvarez Méndez, N. (2010), *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Amorós, A. (1981), *Historias de mujeres y de hombres*. (Montserrat Roig, *La hora violeta*), „ABC. Sabado cultural”, 10.01.1981, VII.
- Apter, E. (2006), *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton–Oxford: Princeton University Press.
- Apter, E. (2010 [2006]), *Nowa komparatystyka*, tł. M. Dąbrowska, w: T. Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowocześniejszej komparatystyki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 559–570.
- Apter, E. (2013), *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, London: Verso.
- Arendt, H. (2007 [1968]), *Walter Benjamin 1892–1940*, tł. A. Kopański, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Arias Navarro, C. (2015 [1975]), *Franco ha muerto*, „ABC”, <https://www.abc.es/40-aniversario-muerte-franco/abci-arias-navarro->

- franco-muerto-4617576773001-20151117080000_video.html (dostęp: 12.06.2020).
- Arnabat Mata, R. (2013), *La represión: el ADN del franquismo español*, „Cuadernos de historia”, <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432013000200002> (dostęp: 12.06.2020).
- Assmann, J. (2009), *Kultura pamięci*, w: M. Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, tł. A. Kryczyńska-Pham, Kraków: Universitas, 59–99.
- Azorín (1996 [1913]), *La generación de 1898*, w: A. Ramoneda (red.), *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, Madrid: SGEL, 85–86.
- B.A. (1979), *UCD y PSOE centran sus campañas en la imagen de sus líderes*, „El País”, 9.02.1979, https://elpais.com/diario/1979/02/09/espana/287362815_850215.html (dostęp: 1.01.2020).
- B.A. (1992), *Bazar obok hali*, „Nowy Świat”, 15.12.1992, 294, 13.
- Baczyńska, B. (2014), *Historia literatury hiszpańskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bakuła, B. (2011), *Studia postkolonialne w Europie Środkowej oraz Wschodniej 1989–2009. Kwerenda wybranych problemów w ramach projektu badawczego*, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Kraków: Universitas, 137–165.
- Bakuła, B. (2012), *Między wygnaniem a kolonizacją. O kilku odmianach polskiej powieści migracyjnej w XX wieku (na skromnym tle porównawczym)*, w: H. Gosk (red.), *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. II, Kraków: Universitas, 161–191.
- Balibrea, M. P. (2002), *La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación*, „Iberoamericana. América Latina – España – Portugal”, 7, 111–118.
- Ballesteros, I. (2001), *Cine insurgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*, Madrid: Fundamentos.
- Baroja, P. (1902), *Vieja España, patria nueva*, „El Globo”, 1.12.1902, XXVIII, 1.
- Basanta, Á. (1988), *Amado amo*, „ABC”, 23.04.1988, X.

- Beilin, K. O. (2001), *Vivir de la huida. Entrevista con Juan José Millás*, „Confluencia”, 17 (1), 117–128.
- Bellver, C. G. (2005), *Las ambigüedades de la novela feminista española*, „Letras Femeninas”, 31 (1), 35–41.
- Benjamin, W. (1975), *Twórca jako wytwórca*, tł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Benjamin, W. (2005 [1982]), *Pasaże*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bereś, S. (2003), *Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek*, Warszawa: W.A.B.
- Bernecker, W. L., Brinkmann, S. (2004), *La difícil identidad de España. Historia y política en el cambio de milenio*, „Iberoamericana. América Latina – España – Portugal”, 15, 85–102.
- Bernheimer, Ch. (2010 [1993]), *Komparatystyka na przełomie wieku*, tł. M. Wzorek, w: T. Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 137–148.
- Beverly, J. (2004 [1999]), *Subalternidad y su representación*, tł. M. Beiza, S. Villalobos-Ruminott, Madrid: Iberoamericana.
- Bhabha, H. (2008 [1984]), *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, tł. T. Dobrogoszcz, „Literatura na Świecie”, 1–2, 184–195.
- Bilczewski, T. (red.) (2010), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Blanco, L. (2019), *Literatura testimonial escrita por mujeres durante la transición: Montserrat Roig, Esther Tusquets, Rosa Montero y Lourdes Ortiz*, „Historia Actual Online”, 49 (1), 115–128.
- Błoński, J. (2011), *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady*. Kraków: Znak.
- Bogucka, M. (2006 [2005]), *Gorsza płeć: kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa: Wydawnictwo Trio.
- Bolecki, W. (2007), *Myśli różne o postkolonializmie. Wstęp do tekstów nie napisanych*, „Teksty Drugie”, 4, 6–14.
- Boratyńska-Komar, M. (1993), *Apokalipsa nr 2*, „Nowy Świat”, 2.02.1993, 26 (357), 11.
- Borkowska, A. (2000), *Rozmyte Życiorysy*, „Czas Kultury”, 5, 125–127.

- Borkowska, G. (2001 [1995]), *Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca*, w: A. Nasiłowska (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 65–76.
- Borkowska, G. (2010), *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim. Pytania sceptyka*, „Teksty Drugie”, 5, 40–52.
- Bourdieu, P. (2004 [1998]), *Męska dominacja*, tł. L. Kopciewicz, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Braña Pino, F. J., Buesa Blanco, M., Molero Zayas, J. (1976), *Orígenes y desarrollo del capitalismo en España*, „Información Comercial Española, ICE: Revista de economía”, 514, 119–135.
- Bratkowski, P. (2000a), *Lidka, czyli koniec marzeń*, „Wysokie Obcasy”, 20, 40.
- Bratkowski, P. (2000b), *Noc żywych Polaków*, „Gazeta. Książki”, 18.04.2000, 4, 1–5.
- Bratkowski, P., Michnik, A. (1992), *Dalszy ciąg gry*, „Gazeta o Książkach” – dodatek do „Gazety Wyborczej”, 12.11.1992, 8, 1–3.
- Browarny, W. (1996), *Pączkowanie opowieści*, „Odra”, 2, 109–111.
- Bucholc, M. (2010), *Chłód intymności. „Uczucia w dobie kapitalizmu” Ewy Illouz*, „Kultura Liberalna”, 78 (27), <https://kulturaliberalna.pl/2010/07/06/bucholc-chlod-intymnosci-%E2%80%9E9Euczucia-w-dobie-kapitalizmu%E2%80%9D-ewy-illouz/> (dostęp: 2.12.2020).
- Buckley, R. (1996), *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid: Siglo XXI.
- Burska, L. (1996), *Sprawy męskie i nie*, „Teksty Drugie”, 5 (41), 34–43.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2007), *Memoria de la Transición y modelo picaresco. Notas de lectura*, w: J. Gómez-Montero (red.), *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid: Iberoamericana, 78–93.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2016), *Lokalność, miasto, wspólnota. „Łazik z Tormesu” i narodziny nowoczesnej powieści*, tł. W. Sawala, w: M. Potok (red.), *Arcydzieła literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 69–97.
- Cabrera, M., Rey, F. del (2002), *El poder de los empresarios. Política e intereses económicos en la España contemporánea (1875–2000)*, Madrid: Taurus.

- Castro, A. (1967 [1957]), *El Lazarillo de Tormes*, w: *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus, 143–166.
- Cavanagh, C. (2003), *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, tł. T. Kunz, „Teksty Drugie”, 2–3, 60–71.
- Cerezales, M. (1978), *El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité*, „ABC”, 29.06.1978, 38.
- Cerezales, M. (1979), *Los mares del sur, de Manuel Vázquez Montalbán*, „ABC”, 20.12.1979, 26.
- Chueca Goitia, F. (1976), *La España real de Julián Marías*, „El País”, 27.07.1976, https://elpais.com/diario/1976/07/28/cultura/207352801_850215.html (dostęp: 15.06.2020).
- Cibreiro, E. (1995), *Transgrediendo la realidad histórica y literaria: El discurso fantástico en “El cuarto de atrás”*, „Anales de la literatura española contemporánea”, 1/2 (20), 29–46.
- Ciplijauskaitė, B. (1992 [1988]), *Esther Tusquets y la escritura femenina*, w: F. Rico (red.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975–1990*, IX, Barcelona: Crítica, 327–335.
- Cixous, H. (1993 [1975]), *Śmiech Meduzy*, tł. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie”, 4/5/6, 147–166.
- Claudín, V. (1985), *Vázquez Montalbán y la novela policiaca española*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 416, 156–166.
- Clavería, C. (1953), *Temas de Unamuno*, Madrid: Gredos.
- Colmeiro, J. F. (1988), *Desde el Balneario. Entrevista con Manuel Vázquez Montalbán*, „Quimera”, 73, 12–23; <https://www.elviejotopo.com/topoexpress/desde-el-balneario/> (dostęp: 13.11.2020).
- Colmeiro, J. F. (2003), *El Oriente comienza en los Pirineos. La construcción orientalista de Carmen*, „Revista de Occidente”, 264, 57–83.
- Colmeiro, J. F. (2005), *Memoria histórica e identidad cultural: de la posguerra a la modernidad*, Barcelona: Anthropos editorial.
- Colmeiro, J. F. (2014), *Crónica general del desencanto. Vázquez Montalbán – Historia y ficción*, Barcelona: Anthropos editorial.
- Conte, R. (1975), *La narrativa en 1975. Entre la tradición y la vanguardia*, „Informaciones de las Artes y las Letras”, 26.12.1975, 1–2.
- Conte, R. (1979), *La novela como pretexto*, „El País”, 25.11.1979, <https://www.vespito.net/mvm/mares1.html> (dostęp: 10.11.2020).

- Conte, R. (1983), *Rosa Montero y la lucha por la obra*, „El País. Libros”, 26.12.1983, 5.
- Costa, J. (1996 [1900]), *Quiénes deben gobernar después de la catástrofe*, w: A. Ramoneda (red.), *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, Madrid: SGEL, 79–80.
- Costantini, L. (2017), *Madrid aprueba el cambio de nombre de 52 calles de referencias franquistas*, 28.04.2017, https://elpais.com/ccaa/2017/04/28/madrid/1493369660_675682.html (dostęp: 20.06.2020).
- Crispin, J. (2000), *La ruptura del discurso oficial en dos novelas de la Transición: La noche en casa (José María Guelbenzu) y Visión del ahogado (Juan José Millás)*, w: *Homenaje a José María Martínez Cachero*, Oviedo: Universidad de Oviedo, t. II, 441–450.
- Cuadrado Bolaños, J. (red.) (2019), *Las huellas del franquismo: pasado y presente*, Granada: Comares.
- Cybulski, M. (2008), „*Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną*” – mechanizmy destrukcji świata i języka, „*Wschodni Rocznik Humanistyczny*”, V, 441–453.
- Czapliński, P. (1992), *Inny, „Tytuł”* [Gdańsk], 4, 201–204.
- Czapliński, P. (1993), *Czytadło?, „Tytuł”* [Gdańsk], 1, 191–195.
- Czapliński, P. (1994), *Tadeusz Konwicki*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis.
- Czapliński, P. (2009), *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa: W.A.B.
- Czapliński, P. (2011), *Języki niezależności. Jak jest artykułowana w literaturze niepodległość odzyskana przez Polskę w roku 1989?*, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Kraków: Universitas, 39–63.
- Czapliński, P. (2014), *Literatura światowa i jej figury*, „*Teksty Drukie*”, 4, 12–40.
- Czapliński, P. (2019), *Śmierć, śmierć, inne życie. Wieś w literaturze polskiej przełomu XX i XXI wieku*, w: G. Grochowski, D. Krawczyńska, G. Wołowicz (red.), *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. VII, Kraków: Universitas, 15–34.

- Częstochowski, R. (1993), *Święty „Świnia”, czyli świat zredukowany*, „Nowe Książki”, 6, 22.
- d’Ors, E. (1920 [1911]), *La Ben Plantada*, tł. R. Marquina, Madrid: Calpe.
- Damrosch, D. (2014 [2003]), *Dość czasu i świata*, tł. F. Kola, „Teksty Drugie”, 4, 100–130.
- Davies, C. (1994), *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*, Berg: Oxford.
- Derrida, J. (1993 [1972]), *Farmakon*, w: *Pismo filozofii*, tł. K. Matuszewski, Kraków: Inter Esse, 43–69.
- Díaz Navarro, E. (2011), *Semblanza y bibliografía de Antonio Muñoz Molina*, „Castilla. Estudios de Literatura”, 2, 353–407.
- Dłużewska, E. (2015), *Wstydzimy się szczek z bazaru. Co nam zostało z lat 90*, „Wyborcza.pl”, 18.01.2015, https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/1,34862,17262379,Wstydzimy_sie_szczek_z_bazaru__Co_nam_zostanie_z_lat.html (dostęp: 13.08.2020).
- Drenda, O. (2016), *Duchologia polska. Rzeczy i ludzie w latach transformacji*, Kraków: Karakter.
- Drzewucki, J. (1993), *Uważaj, komu ufasz*, „Twórczość”, 6, 118–119.
- Dunin, K. (1995), *Polska policja menstruacyjna*, „Ex Libris”, 80, 6–7.
- Dunin, K. (2004), *Czytając Polskę*, Warszawa: W.A.B.
- Dupláa, Ch. (1996a), *La voz testimonial de Montserrat Roig. Estudio cultural de los textos*, Barcelona: Icaria.
- Dupláa, Ch. (1996b), *La genealogía como testimonio en el pensamiento de Montserrat Roig*, Duoda: Revista d’Estudis Feministes, 10, 49–57.
- Escudero, J. (1998), *Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña*, „Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies”, 2, 147–161.
- Espadaler, A. M. (1989), *Literatura catalana*, Madrid: Taurus.
- Espadas, E. (1979), *El cuarto de atrás de Carmen Martín Gaité. Premio Nacional de Literatura de 1978*, „Letras Femeninas”, 2 (5), 74–76.
- Espinosa Maestre, F. (2007), *La primavera del Frente Popular. Los campesinos de Badajoz y el origen de la Guerra Civil (febrero–julio 1936)*, Barcelona: Crítica.

- Esteban, A., Etura, D., Tomasoni, M. (red.) (2019), *La alargada sombra del franquismo. Naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura*, Granada: Comares.
- Etiemble, R. (1963), *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris: Gallimard.
- Fanon, F. (1952), *Peau noire, masques blancs*, Paris: Seuil.
- Fanon, F. (2002 [1961]), *Les damnés de la terre*, Paris: La Découverte.
- Farred, G. (2014), *Post-refleksja nad zależnościami*, tł. D. Kołodziejczyk, w: H. Gosk, D. Kołodziejczyk (red.), *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. IV, Kraków: Universitas, 23–33.
- Fauli, J. (1983), *Seres irrelevantes en una novela de Montserrat Roig*, „La Vanguardia”, 17.02.1983, 38.
- Fernández, C. (1979), *Entrevista a Carmen Martín Gaité*, „Anales de Narrativa Española Contemporánea”, 4, 165–172.
- Fernández Almagro, M. (1958), *Carmen Martín Gaité. “Premio Nadal 1957”*, „La vanguardia española”, 11.03.1958, 17.
- Fernández Rubio, A. (1995), *Antonio Muñoz Molina revela la violencia de la transición al relatar su mili en el País Vasco*, „El País”, 22.03.1995, http://elpais.com/diario/1995/03/22/cultura/795826814_850215.html (dostęp: 12.10.2020).
- Ferrer Chivite, M. (1984), *Sustratos conversos en la creación de Lázaro de Tormes*, „Nueva Revista de Filología Hispánica”, 2, 352–379.
- Ficowski, J. (2013), *Cyganie na polskich drogach*, Warszawa: Wydawnictwo Nisza.
- Fidelis, M. (2015 [2010]), *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, tł. M. Jaszczurowska, Warszawa: W.A.B.
- Fijoł, E. (2002), *Masłowskiej wojna przegrana*, „Czas Kultury”, 6, 127–129.
- Filipiak, I. (1997), *Własny pokój, własna twórczość*, w: V. Woolf, *Własny pokój*, tł. A. Graff, Warszawa: Wydawnictwo Sic, 5–18.
- Filipowicz, M. (2011), *Wzorce męskości podporządkowanych grup etnicznych na obszarze Europy Środkowej w II połowie XIX wieku. Przykład czeskiego wszczepiania subwersji wobec praktyk dyscyplinujących*, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach*,

- osoby z przeszłością. *Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Kraków: Universitas, 343–354.
- Foucault, M. (1966), *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1998 [1975]), *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tł. T. Komendant, Warszawa: Fundacja Aletheia.
- Franco, F. (1939), *Declaraciones de S.E. a Manuel Aznar*, w: *Palabras del caudillo, 19 abril 1937–31 diciembre 1938*, Barcelona: Ediciones Fe.
- Franco, F. (1975), *Testamento*, https://es.wikisource.org/wiki/Testamento_de_Francisco_Franco (dostęp: 13.06.2020).
- Freixas L. (2000), *Literatura y mujeres. Escritoras, público y crítica en la España actual*, Barcelona: Destino.
- Fuentes Aragonés, F. (2002), *Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX*, „Cercles: revista d’història cultural”, 5, 8–25.
- Galant, A. (2011), *Polskie konteksty – teoria umiejscowienia. Przykład autobiografii*, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Kraków: Universitas, 331–342.
- Gándara, A. (1988), *Rosa Montero: “Somos esclavos de lo absurdo”*, „El País”, 16.03.1988, https://elpais.com/diario/1988/03/16/cultura/574470005_850215.html (dostęp: 19.11.2020).
- Ganivet, A. (1996 [1897]), *Ideárium español*, w: A. Ramoneda (red.), *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, Madrid: SGEL, 100–101.
- Gil Casado, P. (1990), *La novela deshumanizada española (1958–1988)*, Barcelona: Anthropos.
- Gilligan, J. (2001), *Wstyd i przemoc: refleksje nad śmiertelną epidemią*, Poznań: Media Rodzina.
- Gimber, A. (2011), *W. G. Sebald y Alberto Méndez: una atrevida comparación entre la escritura postdictatorial en Alemania y España*, w: D. Ingenschay, J. Reinstädler (red.), *Culturas del después: acercamientos a la producción literaria y cultural en Europa e Hispanoamérica*, Madrid–Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 181–219.

- González, D. (2012), *Violencia política y dictadura franquista*, „Hispanic Journal of Theory and Criticism”, 2, <https://digital-commons.bowdoin.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1053&context=dissidences> (dostęp: 17.06.2020).
- Gosk, H. (2010), *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas.
- Gosk, H. (2011), *(Nie)obecność opowieści o wstydzie w narracji losu polskiego. Rekonesans*, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Kraków: Universitas, 81–90.
- Gosk, H. (2012), *Wprowadzenie*, w: H. Gosk (red.), *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. II, Kraków: Universitas, 7–11.
- Gosk, H. (2014), *Postzależnościowe cechy czasu postzależności. Przypadek współczesnej prozy polskiej*, w: H. Gosk, D. Kołodziejczyk (red.), *Historie, społeczeństwa, przestrzenie dialogu. Studia postzależnościowe w perspektywie porównawczej*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. IV, Kraków: Universitas, 301–312.
- Gosk, H. (2015), *Wychodzenie z „cienia imperium”. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas.
- Gosk, H. (2016), *Krytyka postzależnościowa – polska odmiana studiów postkolonialnych*, w: J. Kieniewicz (red.), *Perspektywy postkolonializmu w Polsce, Polska w perspektywie postkolonialnej*, Warszawa: Wydział „Artes Liberales”, 55–67.
- Gosk, H. (2019), *Przemoc (w) opowieści. Ze studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas.
- Gosk, H., Kuziak, H., Paczoska, E. (red.) (2019), *(Nie)opowiedziane. Polskie doświadczenie wstydu i upokorzenia od czasu rozbiorów do dzisiaj*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. VIII, Kraków: Universitas.

- Gracia, J. (1995), *La intimidación en lugares inhóspitos*, „El Ciervo”, 44 (530): 33.
- Graczyk, E. (2013), *Od Żmichowskiej do Masłowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Graff, A. (1999), *Patriarchat po seksmisji*, „Gazeta Wyborcza”, 19–20.06.1999, 141, 20–23.
- Graff, A. (2000), *Poetyka polskiego patriarchatu*, w: G. Borkowska, L. Sikorska (red.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 341–349.
- Graham, H. (2002), *The Spanish Republic at War*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Graham, H., Sánchez A. (1995), *The politics of 1992*, w: H. Graham, J. Labanyi (red.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*, New York: Oxford University Press, 406–418.
- Grochowski, G. (2019), *Kwestia chłopska*, w: G. Grochowski, D. Krawczyńska, G. Wołowicz (red.), *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. VII, Kraków: Universitas, 7–11.
- Guillamón Carrasco, S. (2018), *El monstruo femenino. Lo siniestro y la construcción de lo materno en Furtivos*, „Fonseca. Journal of Communication”, 17, 173–191.
- Guillén, C. (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona: Tusquets.
- Guillén, C. (2005 [1985]), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.
- Gullón, R. (1969), *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Gredos.
- Güemes, C. (1999), „La poética del neocapitalismo viene a ser la novela policíaca”, „La Jornada”, 16–18.02.1999, <https://www.vespito.net/mvm/entr6.html> (dostęp: 13.11.2020).
- Hejmej, A. (2010), *Komparatystyka kulturowa. Interpretacja i egzystencja*, „Teksty Drugie”, 5 (125), 53–64.
- Hejmej, A. (2013), *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków: Universitas.

- Helbig-Mischewski, B. (2011), *Język żałoby i buntu. Postzależnościowy dyskurs psychoanalityczny Hansa Joachima Maaza*, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Kraków: Universitas, 181–192.
- hooks, b. (2008), *Margins jako miejsce radykalnego otwarcia*, tł. E. Domańska, „Literatura na Świecie”, 1–2, 108–117.
- Hundorowa, T. (2016), *W jaki sposób peryferie rozmawiają między sobą albo teoria postkolonialna pozbawiona „centrum”*, w: A. Matusiak (red.), *Posttotalitarny syndrom pokoleniowy w literaturach słowiańskich Europy Środkowej, Wschodniej i Południowo-Wschodniej końca XX–początku XXI wieku w świetle studiów postkolonialnych*, Poznań–Wrocław: Biblioteka Porównań, 55–66.
- Iglesias Feijoo, L. (2007), „*Memoria amarga de mí*”: individuo y sociedad en *Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina, „Hispanística XX”, 25, 167–180.
- Illouz, E. (2010 [2007]), *Uczucia w dobie kapitalizmu*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Ingeneschay, D., Reinstädler, J. (2011), *Introducción*, w: D. Ingeneschay, J. Reinstädler (red.), *Culturas del después: acercamientos a la producción literaria y cultural en Europa e Hispanoamérica*, Madrid–Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 9–21.
- Iwasiów, I. (2002), *Rewindykacje. Kobieta czytająca dzisiaj*, Kraków: Universitas.
- Iwasiów, I. (2005), *Kobieca proza na zmianę*, „Zadra”, 4 (25), 57–61.
- Iwasiów, I. (2011), *Kobiecość jako postzależność. Uwagi wstępne na temat konwersji metodologii*, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Kraków: Universitas, 305–315.
- Jaeglé Y. (2019), *Le jour où Paul Gauguin a quitté Marseille pour Tahiti*, „Le Parisien”; <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/le-jour-ou-paul-gauguin-a-quitte-marseille-pour-tahiti-11-08-2019-8131881.php> (dostęp: 15.11.2020).

- Janaszek-Ivaničková, H. (2005), *Literatura polska w wirach transformacji*, w: H. Janaszek-Ivaničková (red.), *Literatury słowiańskie po roku 1989, Transformacja*, t. I, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 31–60.
- Janiak, E. (2018), *Absolutna amnezja Izabeli Filipiak jako powieść lesbijska*, „Prace Literaturoznawcze”, VI, 197–206.
- Janion, M. (1974), *Szalona miłość na Litwie*, „Literatura”, 48, 5.
- Janion, M. (1996), *Kobiety i duch inności*, Warszawa: Wydawnictwo Sic.
- Janion, M. (2000 [1996]), *Zmierzch paradygmatu*, w: *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, Warszawa: Wydawnictwo Sic, 19–34.
- Janion, M. (2007), *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jarzębski, J. (1997), *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków: Znak.
- Juliá, S. (1997 [1996]), *Anomalía, dolor y fracaso de España*, Ciudad Real: Gabinete del Rector de la Universidad de Castilla-la Mancha.
- Juliá, S. (2000), *Una sociedad en cambio*, w: J.-C. Mainer, S. Juliá (red.), *El aprendizaje de la libertad 1973–1986. La cultura de la Transición*, Madrid: Alianza Editorial, 15–30.
- Jurado Morales, J. (2018), *Carmen Martín Gaité. El juego de la vida y la literatura*, Madrid: Visor Libros.
- Kakuk, J. (2006), *Visión del ahogado: doble visión modernista-postmodernista*, „Letras Hispanas, Revista de Literatura y de cultura”, 3 (1), 23–32.
- Kaniecki, P. (red.) (2013), *Nasze historie, nasze nadzieje. Spotkania z Tadeuszem Konwickim*, Warszawa: Iskry.
- Karpowicz, A. (2016), *Ikonoografia odrzuty. Antyestetyka Marka Nowakowskiego na tle nurtów realistycznych w polskiej sztuce po 1956 roku*, w: S. Buryła, J. Michalczeni, M. Urbanowski (red.), *Marek Nowakowski i inni*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 39–57.
- Kasperek, K. (2001), „*Tutaj tak jest, więc się nie dziw...*”. O „*Niskich Łąkach*” Piotra Siemiona, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie”, 95/96, 171–176.

- Keff, B., Filipiak, I. (1996), *O pisarstwie kobiet*, „Literatura na Świecie”, 4, 202–219.
- Kieniewicz, J. (2001), *Hiszpania w zwierciadle polskim*, Gdańsk: Novus Orbis.
- Kieniewicz, J. (2008a), *Ekspansja, kolonializm, cywilizacja*, Warszawa: DiG.
- Kieniewicz, J. (2008b), *Sytuacja. Przypadek szczególny czy kategoria historyczna?*, „Arcana”, 2, 62–72.
- Kieniewicz, J. (2009a), *Inteligent i Sytuacja: Polska 1978*, w: H. Gosk (red.), *Zwyczajny człowiek w niezwykłej sytuacji. Próba przekazania doświadczenia nieposiadającego wzoru opisywalności*, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 193–205.
- Kieniewicz, J. (2009b), *Inteligencji polskiej zmagania z Sytuacją*, „Arcana”, 6, 32–43.
- Kłosińska, K. (2001), *Kobieta autorka*, w: A. Nasiłowska (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 94–116.
- Kłosińska-Nachin, A. (2012), *Miguel de Unamuno y el modernismo, Aproximación a la prosa unamuniana*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Kłosińska-Nachin, A. (2019), *Representaciones literarias de la transición española y polaca. “La verdad mutilada” en “El impostor” de Javier Cercas, “Spis cudzołóżnic” de Jerzy Pilch y “Sońka” de Ignacy Karpowicz*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, LXVI, 1, 3–16.
- Kłosińska-Nachin, A. (2020), *En torno a la figura del intelectual en la narrativa española de fin de siglo: Los mares del sur de Manuel Vázquez Montalbán y La conquista del aire de Belén Gopegui*, „Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos”, 39, 1–20; <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/2565/1167> (dostęp: 13.11.2020).
- Kobus, J., Melchior, J., Radwan, Ł. (2003), *Słomiane Knoty „Wprost”*, „Wprost”, 13.07.2003, 28, 92–93.
- Kobyłarczyk, K. (2019), *Strup. Hiszpania rozdrapuje rany*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Koczanowicz, L. (2010), *Post-komunizm a kulturowe wojny*, „Teksty Drugie”, 5, 9–21.

- Kola, A. F. (2014), *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*, „Teksty Drugie”, 4, 41–63.
- Kołodziejczyk, D. (2010), *Postkolonialny transfer na Europę Środkowo-Wschodnią*, „Teksty Drugie”, 5, 22–39.
- Kołodziejczyk, D. (2012), *Meta-fory, trans-lacje, hybrydy – tropy migracji w literaturze postkolonialnej*, w: H. Gosk (red.), *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. II, Kraków: Universitas, 15–40.
- Kołodziejczyk, D. (2016), *Podróż do siebie – graniczność języków w autobiograficznych refleksjach pisarzy postkolonialnych*, w: I. Iwasiów, T. Czerska (red.), *Autobiografie (po)graniczne*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. II, Kraków: Universitas, 41–63.
- Kopeć, Z. (2010), *Niepokorni, brudni, źli. Ludzie marginesu w prozie polskiej XX wieku*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe.
- Kosińska, A. (1995), *Absolutna pamięć pewnego pokolenia*, „Dekada Literacka”, 6, 12.
- Kowalski, M. A. (1992), *Samo nie rośnie*, „Nowy Świat”, 15.12.1992, 294, 11.
- Kozak, T. (2004), *Syberia – ściek – seraj. Kilka uwag o krajobrazie rosyjskim*, w: *Za czerwonym horyzontem*, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, XLIII–XLIX.
- Kraskowska E. (2000 [1999]), *O tak zwanej „kobiecości” jako konwencji literackiej*, w: G. Borkowska, L. Sikorska (red.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 200–212.
- Kraskowska, E. (2015), *Po szarość. Rzecz o literackich obrazach kolejek w PRL*, w: E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, M. Horodecka, M. Żółkoś (red.), *Białe maski/szare twarze. Ciało, pamięć, performatywność w perspektywie postzależnościowej*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. V, Kraków: Universitas, 103–121.
- Kristeva, J. (1974), *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris: Seuil.

- Kubiaczyk, F. (2013), *Nowoczesność, kolonialność i tożsamość: perspektywa latynoamerykańska*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kulak, E. K. (2016), *Kształtowanie się poczucia tożsamości Katalończyków na podstawie piśmiennictwa okresu odrodzenia kulturalnego i narodowego (XIX w. – początek XX w.)*, Kraków: Universitas.
- Kumor, K., Moszczyńska, K. (2012), *Myśl komparatystyczna w Hiszpanii: cele, dylematy i wyzwania*, w: A. Nowicka-Jeżowa, K. Wierzbicka-Trwoga, T. Wójcik (red.), *Drogi i rozdroża współczesnej komparatystyki europejskiej*, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa, 61–69.
- Kundera, M. (1984), *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, w: M. Kundera, A. Zagajewski, J. Kis, F. Bondy, G. Nivat, L. Szaruga, *Zachód porwany. Eseje i polemiki*, Wrocław: Wydawnictwo Oświatowe, 3–20.
- Labanyi, J. (1995), *Postmodernism and the Problem of Cultural Identity*, w: H. Graham, J. Labanyi (red.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*, New York: Oxford University Press, 396–406.
- Labanyi, J. (2003), *History and Hauntology, or What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of Post-Franco Period*, w: J.-R. Resina (red.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam: Rodopi, 65–82.
- Lain Entralgo, P. (1945), *La generación del 98*, Madrid: Diana.
- Larrondo Ureta, A. (2009), *La representación pública del movimiento de liberación de la mujer en la prensa diaria española (1975–1979)*, „Historia Contemporánea”, 39, 627–655.
- Leder, A. (2014), *Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Leder, A. (2019a), *Długofalowe skutki doświadczenia Zagłady a problem wstydu*, w: H. Gosk, M. Kuziak, Ewa Paczoska (red.), *(Nie)opowiedziane. Polskie doświadczenie wstydu i upokorzenia od czasu rozbiorów do dzisiaj*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. VIII, Kraków: Universitas, 33–44.

- Leder, A. (2019b), *Nienapisana epopeja. Kilka uwag o zapomnianym wyzwoleniu*, w: G. Grochowski, D. Krawczyńska, G. Wołowiec (red.), *Chłopska (nie)pamięć. Dziedzictwo chłopskości w polskiej literaturze i kulturze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. VII, Kraków: Universitas, 35–46.
- Lévinas, E. (1983 [1979]), *Le temps et l'autre*, Paris: PUF.
- Leyk A., Wawrzyniak, J. (2020), *Cięcia. Mówiona historia transformacji*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Lipman Brown, J., Smith E. M. (1987), *El cuarto de atrás: metafiction and the actualization of literary theory*, „Hispanófila”, 90, 63–70.
- López, I. J. (1988), *Novela y realidad: en torno a la estructura de “Visión del ahogado” de Juan José Millás*, „Anales de la literatura española contemporánea”, 13 (1–2): 37–54.
- Lusson, F. (1988), *La escritora publica una nueva novela “Amado amo”*, „La Vanguardia”, 19.03.1988, 30.
- Łuczak, B. (2013), *Ciudad y texto: leyendo a Montserrat Roig en compañía de Cristina de Pizán*, „Studia Romanica Posnaniensia”, 2, 105–117.
- Łukaszewicz, M. (1993), *Homo Bombiacus*, „Nowe Książki”, 1, 28–29.
- Mach, A. (2011), *Polska kondycja posttraumatyczna – próba diagnozy*, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Kraków: Universitas, 217–237.
- Madejski, J. (1998), *Doświadczenie więzienne w prozie Andrzeja Stasiuka*, w: I. Iwasiów, P. Urbański (red.), *Pogranicza wrażliwości w literaturze dawnej oraz współczesnej*, cz. I: *Miłość*, Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 205–217.
- Mainer, J.-C. (1994), *De Postguerra (1951–1990)*, Barcelona: Crítica.
- Mainer, J.-C. (2000), *La vida de la cultura*, w: J.-C. Mainer, S. Juliá (red.), *El aprendizaje de la libertad 1973–1986. La cultura de la Transición*, Madrid: Alianza Editorial, 81–250.
- Mainer, J.-C. (2004), *Identidad en tres novelas de la Transición (“Visión del ahogado”, “El río de la luna” y “El héroe de las man-*

- sardas de Mansard*”), w: A. Rey Hazas (red.), *Mostrar con propiedad un desatino. La novela española contemporánea*, Madrid: Eneida, 41–64.
- Mainer, J.-C. (2009), *Antonio Muñoz Molina o la posesión de la memoria*, w: I. Andres-Suárez, A. Casas (red.), *Antonio Muñoz Molina*, Madrid: Arco Libros, 67–81.
- Marco, J. (1979), “*Los mares del sur*”. *Entre el relato policiaco y el análisis social*, „La Vanguardia”, 13.12.1979, 43.
- Marías, J. (1976), *La España real*, Madrid: Espasa Calpe.
- Marías, J. (1977), *La devolución de España (segunda parte de La España real)*, Madrid: Espasa Calpe.
- Marías, J. (1982 [1981]), *Cinco años de España. Conclusión de la España real*, Madrid: Espasa Calpe.
- Markowski, M. P. (2010), *Komitywa*, w: C. Zalewski (red.), *Od polityki do poetyki*, Kraków: Universitas, 29–38.
- Martín Gaité, C. (1972), *Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra*, „Triunfo” 529, 36–39.
- Martín Gaité, C. (1982 [1973]), *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas*, Madrid: Destino.
- Martín Gaité, C. (1987), *Desde la ventana*, Madrid: Espasa Calpe.
- Martín Gaité, C. (1993), *Agua pasada*, Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (2010a [1977]), *Visión del ahogado: una doble pesquisa*, w: J. Teruel (red.), *Tirando del hilo*, Madrid: Siruela, 108–110.
- Martín Gaité, C. (2010b [1979]), *No se puede querer todo. Los mares del sur, de Vázquez Montalbán*, w: J. Teruel (red.), *Tirando del hilo*, Madrid: Siruela, 316–317.
- Martín Gaité, C. (2015 [1987]), *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona: Anagrama (wydanie elektroniczne).
- Martínez, G. (2012), *El concepto CT*, w: G. Martínez (red.), *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a los 35 años de cultura española*, Barcelona: Random House (wydanie elektroniczne).
- Martínez Cachero, J. M. (1997), *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid: Castalia.
- Martínez Ruiz, F. (1976), *Literatura 76. España esperando los frutos de la apertura*, „Los domingos de ABC”, 26.12.1976, 22–23.
- Masłoń, K. (1992): *Pro: Polska Bombiaków*, „Rzeczpospolita”, 21.10.1992, 248, 4.

- Masłowska, D. (2006), *Koniec wielkich narracji*, w: A. Drotkiewicz, A. Dziewit (red.), *Głośniej! Rozmowy z pisarkami*, Warszawa: Twój Styl, 181–190.
- McCutcheon, J. (2008), *Contaminating Confessions: Montserrat Roig's "La ópera cotidiana"*, „Letras Femeninas”, 2 (34), 123–143.
- Medialdea, S. (2015), *Cánovas: "ser español porque no se puede ser otra cosa"*, „ABC”, 27.07.2015, <https://www.abc.es/espana/20151012/abci-anecdotas-congreso-canovas-201510072059.html> (dostęp: 17.06.2020).
- Mignolo, W. (2020 [2011]), *Epistemiczne nieposłuszeństwo i dekolonialna opcja: manifest*, tł. T. Szerszeń, „Konteksty”, 4 (331), 15–29.
- Miłkowski, T., Machcewicz, P. (2002 [1998]), *Historia Hiszpanii*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Miłosz, Cz. (1999 [1953]), *Zniewolony umysł*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Mir Curcó, C. (2000), *Vivir es sobrevivir. Justicia, orden y marginación en la Cataluña rural de posguerra*, Lleida: Milenio.
- Miranda, M. I. (1994), *Modos de comunicación de Visión del ahogado, de Juan José Millás*, „España contemporánea: Revista de literatura y cultura”, 7 (2), 49–60.
- Mizuro, M. (2000), *Urwany film*, „Fa-Art”, 2, 51–54.
- Mleczak, M. (2016), *Polityka kulturalna Hiszpanii frankistowskiej*, „Kultura i Historia”, 29, 88–101.
- Mola Vidal, E. (1932), *Tempestad, calma, intriga y crisis. Memorias de mi paso por la Dirección General de Seguridad*, Madrid: Librería Bergua.
- Molinero, C. (2019), *Control social, autarquía y miseria*, w: A. Esteban, D. Etura, M. Tomasoni (red.), *La alargada sombra del franquismo. Naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura*, Granada: Comares, 93–110.
- Monegal, F. (1976), *Montserrat Roig*, „La vanguardia española”, 21.12.1976, 38.
- Montero, R. (1983), *Montserrat Roig publica la versión en castellano de La ópera cotidiana, una historia de amor y fracaso*, „El País”, 25.04.1983, https://elpais.com/diario/1983/04/25/cultura/420069616_850215.html (dostęp: 13.03.2021).

- Montero, R. (1988), *La cuestión de estilo*, w: *Amado amo*, Barcelona: Debate, 15–19.
- Morán, G. (2015 [1991]), *El precio de la Transición*, Madrid: Akal (wydanie elektroniczne).
- Moreiras Menor, C. (2002), *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Madrid: Libertarias/Prodhufl.
- Moszczyńska-Dürst, K. (2017), *De las intimidades congeladas a los marcos de guerra: amor, identidad y Transición en las novelistas españolas*, Sevilla: Pandilla Libros Editores y Libreros.
- Mrozik, A. (2011), *Akuszerki transformacji. Stosunek do PRL-u jako element polityki tożsamości polskiego feminizmu po 1989*, w: K. Chmielewska, G. Wołowicz, *Opowiedzieć PRL*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 145–158.
- Mrozik, A. (2012), *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN.
- Mularska-Andziak, L. (1994), *Franco*, Londyn: Wydawnictwo Puls.
- Muñoz Cáliz, B. (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española (wydanie elektroniczne).
- Muñoz Molina, A. (2013), *Todo lo que era sólido*, Barcelona: Seix Barral.
- Nanaś, P. (2004), *Precz z Masłowską*, „Przekrój”, 7, 74.
- Nasiłowska, A. (2001), *Teksty feministyczne*, w: A. Nasiłowska (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 7–11.
- Naval López, M. Á. (2016), *La crítica sentimental de la Transición. Retóricas literarias para el disenso democrático*, w: M. Á. Naval López, Z. Carandell (red.), *La transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid: Visor Libros, 91–116.
- Navarro Durán, R. (2003), *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, Madrid: Gredos.
- Neumanowa, A. (2010), *Obrazy z życia na Wschodzie*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Neuschäfer, H.-J. (2007), 1979: *La Transición como crisis de orientación (en la perspectiva de Rosa Montero y Antonio Muñoz Molina)*, w: J. Gómez-Montero (red.), *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid: Iberoamericana, 110–118.
- Nichols, G. (1989), *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Nieva de la Paz, P. (2004), *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid: Fundamentos.
- Nowacki, D. (2000), *Śmierć krasnala ogrodowego*, „Polityka”, 20.05.2000, 21, 69–70.
- Nowacki, D. (2003), *Pieć dorosłości*, „Twórczość”, 2/3, 220–223.
- Nycz, R. (2011), „Nie leczony, chroniczny pogłos”. Trzy uwagi o polskim dyskursie postzależnościowym, w: R. Nycz (red.), *Kultura po przejściach, osoby z przeszłości. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty i perspektywy badawcze*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. I, Kraków: Universitas, 7–12.
- Ojeda, G. (1996), *La cuestión cubana*, „El País”, 30.07.1996, https://elpais.com/diario/1996/07/30/opinion/838677611_850215.html (dostęp: 12.03.2020).
- Olejarczyk, A. (1995), *Czytadło Tadeusza Konwickiego – powieść mitotwórcza*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Prace Literackie”, XXXIV, 189–208.
- Olson Buck, C. (1994), *Rewriting the “novela rosa”: Carmen Martín Gaité’s Fragmentos de interior*, „Hispanófila”, 112, 27–38.
- Ordóñez, E. J. (1998), *Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española*, w: I. M. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*, t. V, Barcelona: Anthropos, 211–237.
- Orski, M. (1978), *Etos lumpa. Szkice literackie*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Orski, M. (1993), *Homo polonicus według Marka Nowakowskiego*, „Przegląd Powszechny”, 6, 479–481.
- Orski, M. (2000), *Anglik z wody*, „Odra”, 9, 116–118.
- Ortega y Gasset, J. (1908), *Asamblea para el progreso de las ciencias*, „El Imparcial”, 10.08.1908, 3.

- Ortega y Gasset, J. (1914), *Vieja y nueva política*, Madrid: Renacimiento.
- Ostaszewski, R. (2002a), *Gruby halun*, „Opcje”, 6 (47), 53–54.
- Ostaszewski, R. (2002b), *Respekt na osiedlu*, „Fa-art”, 4 (50), 137–138.
- Ostrowska, M. (2004), *Zostawić Masłowską*, „Przekrój”, 8, 74.
- Paszek, J. (1994), *I co dalej? (z mową pozornie zależną)*, „Teksty Drugie”, 1, 104–108.
- Peña Ardid, C. (2019), *El estudio cultural de la Transición y su apoyo en la historiografía*, w: C. Peña Ardid (red.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid: Catarata, 7–43.
- Penn, S. (2014 [2005]), *Sekret „Solidarności”. Kobiety, które pokonały komunizm w Polsce*, tł. M. Antosiewicz, Warszawa: W.A.B.
- Perich, J. *Autopista* (1971), Barcelona: Editorial Estela.
- Permanyer, L. (1977), *Un libro monumento*, „La vanguardia española”, 28.05.1977, 78.
- Picornell Belenguer, M. (2002), *Discursos testimoniales en la literatura catalana recent (Montserrat Roig, Teresa Pàmies)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pilch, J. (2002a), *Lot koszący*, „Polityka”, 40, 102.
- Pilch, J. (2002b), *Monolog Silnego*, „Polityka”, 37, 103.
- Potok, M. (2013), *El malestar. La narrativa de mujeres en la España contemporánea*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Potok, M. (2016), *Współczesna proza hiszpańska. Studia*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Pozo Ortea, M. del (2018), *Novela de la memoria histórica en España o ¿qué hacer con los fantasmas del pasado?*, „Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura”, 23, 219–231.
- Pratt, M. L. (2010), *Komparatystyka literacka i globalne obywatelstwo*, tł. T. Kunz, w: T. Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 357–366.
- Preston, P. (2011a [1993]), *Franco. Caudillo de España*, Barcelona: Debolsillo.
- Preston, P. (2011b), *El holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra civil y después*, Barcelona: Random House Mondadori.

- Primo de Rivera, J. A. (1996 [1936]), *España: germanos contra bereberes*, w: M. Primo de Rivera y Urquijo (red.), *Papeles póstumos de José Antonio*, Barcelona: Plaza y Janés, 160–166.
- Rabasa, J. (2009), *Poscolonialismo*, w: M. Szurmuk, R. Mckee Irwin, *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México: Siglo XXI editores, 219–223.
- Ramírez, D. (2016), *La última vez que Madrid cambió sus calles franquistas*, „El Español”, 13.02.2016, https://www.elespanol.com/espana/20160212/101740143_0.html (dostęp: 23.06.2020).
- Ramonedá, A. (1996 [1988]), *Antología de la Literatura Española del siglo XX*, Madrid: SGEL.
- Redondo, O. (1932), *El regreso de la barbarie*, w: J. Aparicio (red.) (1939), *JONS. Antología y Prólogo de Juan Aparicio*, Madrid: Ediciones Fe, 58–60.
- Reisz, S. (1995), *Tropica como en el trópico. Rosa Montero y el „boom” femenino hispánico de los ochenta*, „Revista Hispánica Moderna”, 48 (1), 189–204.
- Remiezowicz, E. (2002), *Naćpany telewizor. [Dorota Masłowska „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną” – recenzja]*, „Magazyn Esensja”, <https://esensja.pl/ksiazka/recenzje/tekst.html?id=968> (dostęp: 16.04.2021).
- Resina J. R. (1997), *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona: Anthropos Editorial.
- Resina, J. R. (2007), *Faltos de memoria: la reclamación del pasado desde la Transición española a la democracia*, w: J. Gómez-Montero (red.), *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid: Iberoamericana, 17–50.
- Reyes, H. (2012), *Cartografía del desencanto en la novela Los mares del Sur*, „Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos”, 11, 17–32.
- Rich, A. (2003 [1984]), *Zapiski w sprawie polityki umiejscowienia*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”, tł. W. Chańska, 1 (3), 31–48.
- Richards, M. (1999), *Un tiempo de silencio: la guerra civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936–1945*, Barcelona: Crítica.
- Rico, F. (1997), *Entrevista a Manuel Vázquez Montalbán*, „Ínsula”, 605, 21–24.

- Riera, C. (1982), *Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?*, „Quimera”, 18, 8–12.
- Rivas, M. (1995), *Un candado menos*, „El País”, 22.03.1995, https://elpais.com/diario/1995/03/22/cultura/795826813_850215.html (dostęp: 16.06.2020).
- Rivera, N. (1989), *El derrumbamiento de un publicista (Reseña de Amado amo)*, „El Diario de Caracas”, 29.01.1989, 16.
- Robins, J. (2003), *The Discipline of the Spanish Subject: Las Edades de Lulú*, „Anales de la Literatura Española Contemporánea”, 28 (1), 161–182.
- Rodríguez Guerra, A. C. (2019), *Represión franquista en el nordeste de la provincia de León: el partido judicial de La Vecilla (1936–1948)*, w: J. Cuadrado Bolaños (red.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente*, Granada: Comares, 495–518.
- Rodríguez Guerrero-Strachan, S. (2008), *En torno a los márgenes. Ensayos de literatura poscolonial*, Madrid: Ediciones Minotauro Digital.
- Rodríguez Milán, R. (2019), *Un máximo de libertad y concordia: Julián Marías y la transición española a la democracia*, „Acta Iassyensia Comparationis”, 23, 63–73.
- Roger, I. M. (1986), *Recreación crítica de la novela rosa en “El cuarto de atrás”*, „Romance Notes”, 27 (2), 121–126.
- Roig, M. (1979), *La recuperación de la palabra*, w: A. Rodrigo, *Mujeres de España (las silenciadas)*, Barcelona: Plaza y Janes, 11–20.
- Roig, M. (1980), *¿Tiempo de mujer?*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Romero Peña, A. (2016), *La transición cuartelaria: violencia y memoria en Ardor guerrero, de Antonio Muñoz Molina*, w: Asociación Española de Historia Militar (red.), *Novela histórica e historia militar. Actas del II Congreso Internacional de Historia Militar*, Madrid: Ministerio de Defensa, 605–618.
- Rozenberg, D. (2010), *La España contemporánea y la cuestión judía. Retejiendo los hilos de la memoria y de la historia*, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia.
- Ruiz Franco, R. (2019), *Legitimar a golpe de ley: la imposición de la mujer ideal franquista*, w: A. Esteban, D. Etura, M. Tomasoni (red.), *La alargada sombra del franquismo. Naturaleza, mecanismos de pervivencia y huellas de la dictadura*, Granada: Comares, 231–248.

- Rylke, J. (2018), *Moralitety*, Warszawa: Wydawnictwo Sztuka Ogrodu, Sztuka Krajobrazu.
- Said, E. (1978), *The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions*, „Critical Inquiry”, 4, 673–714.
- Said, E. (2003 [1978]), *Orientalizm*, tł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań: Zys i S-ka.
- Said, E. (2009 [1993]), *Kultura i imperializm*, tł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sánchez Ferlosio, R. (1984), *La cultura, ese invento del gobierno*, „El País”, 22.11.1984, 11–12.
- Sánchez León, P. (2019), “*Cuando un bosque se quema, algo suyo se quema... señor Conde*”. *Ciudadanía y clase social en la narrativa de las transiciones a la democracia*, w: A.-L. Bonvalot, A.-L. Rebreyend, Ph. Roussin, *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas*, Madrid: Casa de Velázquez, 21–33.
- Sánchez Recio, G., Tascón Fernández, J. (2003), *La política y los empresarios en los años 60. La inversión extranjera norteamericana*, „Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales”, 9, 123–157.
- Sánchez Soler, M. (2019), *La familia Franco S.A.*, Barcelona: Rocaeditorial.
- Sánchez Zapatero, J., Martín Escribà, À. (2013), *Manuel Vázquez Montalbán y la novela negra del desencanto*, „MVM: Cuadernos de Estudios Manuel Vázquez Montalbán”, 1, 46–62.
- Sandomirskaja, I. (2001 [1993]), *Duch litery „ś”*, tł. D. Ulicka, w: A. Nasiłowska (red.), *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie – antologia szkiców*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 215–221.
- Sanz Villanueva, S. (1998), *La Eva actual*, Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Sanz Villanueva, S. (2013), *Relatos del Postfranquismo: un apunte y diez fichas*, w: J.-L. Calvo Carilla, C. Peña-Ardid, J. C. Ara Torralba, A. Ansón (red.), *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 13–41.
- Sawicka, E. (1992), *Kontra: Stasiu kukła*, „Rzeczpospolita”, 21.10.1992, 248, 4.

- Sawicki, P. (1985), *Wojna domowa 1936–1939 w hiszpańskiej prozie literackiej*, Warszawa: PWN.
- Schmidt-Nowara, Ch. (1999), *El mito liberal del imperio: España, Cuba y el 98*, „Studia histórica. Historia Contemporánea”, 17, 39–52.
- Serrano, R., Serrano, D. (2002), *Toda España era una cárcel: memoria de los presos del franquismo*, Madrid: Debolsillo.
- Sieprawski, M. (2002), *Niezwykła infekcja niższości*, „Akcent”, 4 (90), 185–187.
- Silva, Y. (2006), *Penélope subvirtiendo textos: reflexiones sobre la escritura de Esther Tusquets*, „Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras”, 56, 411–427.
- Skórczewski, D. (2006), *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty Drugie”, 1–2, 100–112.
- Sławek, T. (2004–2005), *Literatura porównawcza: między lekturą, polityką i społeczeństwem*, „Postscriptum”, 1–2 (48–49), 57–71.
- Smith, A. E. (1995), *Galdós, Kafka y Rosa Montero: Contra El Discurso Patriarcal*, „Revista Hispánica Moderna”, 2 (48), 265–273.
- Snochowska-Gonzalez, C. (2017), *Wolność i pisanie. Dorota Maśłowska i Andrzej Stasiuk w postkolonialnej Polsce*, Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Sobejano, G. (1975), *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid: Prensa Española.
- Sobejano, G. (1988), *La novela ensimismada (1980–1985)*, „España contemporánea: Revista de literatura y cultura”, 1 (1), 9–26.
- Sobejano, G. (1992 [1987]), *Juan José Millás: fábulas de la extrañeza*, w: F. Rico (red.), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975–1990*, IX, Barcelona: Crítica, 315–322.
- Sobota, J. (2016), *Wartość antywartości – bohaterowie Marka Nowakowskiego w świecie zagubionych znaczeń*, w: S. Buryła, J. Michalczeni, M. Urbanowski (red.), *Marek Nowakowski i inni*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 97–106.
- Soler Gallo, M. (2016), *Novela rosa y fantasía amorosa en la España de los años cuarenta: análisis de La rival de Julieta de Josefina de la Torre*, „Cuadernos de Aleph”, 8, 128–148.

- Sonlleba Velasco, M., Sanz Simón, C., Torrego Egido, L. (2018), *El retrato de Franco, el de José Antonio y el crucifijo. Construcción de la identidad nacional en los escolares de posguerra*, „El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia”, 9, 331–363.
- Soria Olmedo, A. (1988), *Fervor y sabiduría. La obra narrativa de Antonio Muñoz Molina*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 458, 107–111.
- Sosnowski, J. (1995), *Każdy był małą dziewczynką*, „Ex Libris”, 80, 4–5.
- Sotelo Vázquez, A. (1990), *Pío Baroja en 1901*, „Bulletin Hispanique”, 92 (2), 857–880.
- Sotelo Vázquez, A. (1996), *Introducción*, w: C. Martín Gaité, *Retahílas*, Barcelona: Destino, V–LXIV.
- Sowa, J. (2011), *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków: Universitas.
- Spires, R. C. (2001), *Postcolonial Discourse in “Sonata de estío”*, „Anales de literatura española contemporánea”, 26 (3), 59–74.
- Spivak, G. Ch. (1990), *The Postcolonial Critic. Interviews, Strategies and Dialogues*, New York: Routledge.
- Spivak, G. Ch. (1992 [1985]), *Can the Subaltern Speak?*, w: P. Williams, L. Chrisman (red.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, New York: Columbia University Press, 66–111.
- Spivak, G. Ch. (2003), *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press.
- Spivak, G. Ch. (2010 [2003]), *Przekraczanie granic*, tł. E. Kraskowska, w: T. Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 161–184.
- Stasiuk, A. (1993), *Wszyscy grypsują*, „Gazeta o Książkach” – dodatek do „Gazety Wyborczej”, 8.09.1993, 8 (17), 9.
- Steiner, G. (2010 [1996]), *Czym jest komparatystyka literacka*, tł. A. Matkowska, w: T. Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 511–529.
- Stucki, A., López de Abiada, J. M. de (2004), *Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica*.

- Una reflexión historiográfica y político cultural*, „Iberoamericana. América Latina – España – Portugal”, 15, 103–122.
- Szczeblewska, A. (2002), *Słabe pokolenie Silnego*, „Topos”, 6 (67), 196–197.
- Szczuka, K. (2000), *Przędki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet*, w: G. Borkowska, L. Sikorska (red.), *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 69–79.
- Szczuka-Lipszyc, K. (1992), *Jeden dzień z życia pana Stasia*, „Gazeta Wyborcza”, 25–27.07.1992, 17A, 17.
- Świeszewski, A. (2019), „W samo południe” 30 lat później, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1794738,1,w-samo-poludnie-30-lat-pozniej.read> (dostęp: 8.06.2021).
- Tezanos, J. F. (1978), *Notas para una interpretación sociológica del franquismo*, „Sistema”, 23, 47–99.
- Thompson, E. M. (2000), *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tł. A. Sierszulska, Kraków: Universitas.
- Tischner, J. (2005 [1991]), *Homo sovieticus*, w: *Etyka solidarności*, Kraków: Znak, 141–145.
- Titkow A. (2007), *Tożsamość polskich kobiet. Ciągłość, zmiany, konteksty*, Warszawa: Instytut Filozofii i Socjologii PAN.
- Toniak, E. (1996), *Barometr z kapucynem*, „Twórczość”, 12, 139–143.
- Torres, E. (2019), *La mujer ventanera en la escritura de Carmen Martín Gaité*, w: E. M. Moreno Lago (red.), *Pioneras, escritoras y creadoras en el siglo XX*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 199–212.
- Tötösy de Zepetnek, S. (2002), *Comparative Cultural Studies and the Study of Central European Culture*, w: S. Tötösy de Zepetnek (red.), *Comparative Central European Culture*, West Lafayette: Purdue University Press, 1–32.
- Traba, M. (1981), *Hipótesis sobre una escritura diferente*, „Quimera”, 13, 9–11.
- Tremosa, L. (1980), *Prólogo*, w: M. Roig, *¿Tiempo de mujer?*, Barcelona: Plaza y Janés, 10–18.
- Trenas, P. (1979), *Entrevista con el ganador del “Planeta”. Vázquez Montalbán*: „No he tenido ningún contacto con Lara ni con el jurado”, „ABC”, 17.12.1979, 33.

- Tuñón de Lara, M., Valdeón Baroque, J., Domínguez Ortiz, A. (2012 [1991]), *Historia Hiszpanii*, tł. Sz. Jędrusiak, Kraków: Universitas.
- Tusell, J. (2007), *La transición a la democracia (España, 1975–1982)*, Madrid: Espasa Calpe.
- Ulicka, D. (2005), *O funkcji poznawczej „literatury” i „wiedzy o literaturze” (tezy do przyszłej antropologii literaturoznawstwa)*, „Teksty Drugie”, 5, 26–40.
- Unamuno, M. de (1908), *Sobre la independencia patria*, https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/80572/CMU_3-23.pdf?sequence=1&isAllowed=y (dostęp: 12.09.2020).
- Unamuno, M. de (1998 [1902]), *En torno al casticismo*, Madrid: Espasa.
- Val, T. (2006), *Entrevista. Juan José Millás*, „Leer”, 22 (178), 138–139.
- Valdés, M. J. (2012), *Literatura comparada o literatura mundial en inglés: diálogo internacional o imperialismo cultural*, „Ínsula”, 787–788, 9–12.
- Valencia, A. (1978), *El cuarto de atrás*, „Blanco y negro”, 5.07.1978, 64–65.
- Valera, J. (2003 [1976]), *De la perversión moral de la España de nuestros días*, Biblioteca Virtual Universal, <https://www.biblioteca.org.ar/libros/8656.pdf> (dostęp: 11.04.2020).
- Vaquero-Nourrisson, E. (2013), *Educación cinematográfica y sueños de literatura: el ejemplo de Ardor guerrero de Antonio Muñoz Molina*, w: M. E. Camarero Calandria, M. Marcos Ramos (red.), *II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en Español y Portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Actas completas*, Salamanca: Ediciones Antema, 426–435.
- Varga, K. (1995), *Tendencyjny feminizm magiczny*, „Gazeta o Książkach” – dodatek do „Gazety Wyborczej”, 16.08.1995, 7.
- Vázquez Montalbán, M. (1987), „No escribo novelas negras”, „El Urogallo”, 9–10, 26–27.
- Vega, M. J. (2003), *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona: Crítica.
- Vega, M. J. (2008), *Eurotropismos. La literatura comparada y la crítica postcolonial*, „Ínsula”, 733–734, 6–9.

- Vilarós, T. M. (2008 [1998]), *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973–1993)*, Madrid: Siglo XXI de España Editores (wydanie elektroniczne).
- Villanueva Prieto, D. (2008), *La literatura comparada desde España hoy*, „Ínsula”, 733–734, 12–14.
- Villanueva Prieto, D., Monegal, A., Bou, E. (red.) (1999), *Sin fronteras. Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén*, Madrid: Castalia.
- Walc, J. (1992), *Z magazyniera na biznesmena*, „Życie Warszawy”, 2.09.1992, 209, 13.
- Walc, J. (2010), *Tadeusza Konwickiego przedstawienia świata*, Warszawa: Agora.
- Walther, I. F. (1988), *Paul Gauguin 1848–1903*, Cologne: Taschen.
- Warkocki, B. (2002), *Poszukiwanie języka. O twórczości Izabeli Filipiak*, „Teksty Drugie”, 6 (78), 92–112.
- Warkocki, B. (2007), *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa: Wydawnictwo Sic.
- Wąskiewicz, A. (2004), *Od realsocu do realkapu*, „W kręgu literatury”, 4 (6), 152–161.
- Waters, L. (2010), *Epoka niewspółmierności*, tł. T. Bilczewski, w: T. Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowocześniejszej komparatystyki*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 57–104.
- Wellek, R. (1968 [1958]), *Kryzys literatury porównawczej*, tł. Z. Łapiński, „Pamiętnik Literacki”, z. 3, 269–279.
- Wiszniewski, R. (2013), *Przełomy państwa współczesnego. Przypadek Szkocji i Katalonii*, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Woolf, V. (1997 [1929]), *Własny pokój*, tł. A. Graff, Warszawa: Wydawnictwo Sic.
- Woźniak, M. (2018), *Podróże przez rzeczywistość. O twórczości Marka Nowakowskiego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Wróblewski, Ł. (2016), *Masłowska: opowieść o wstręcie*, Kraków: Nomos.
- Zagajewski, A. (1984): *Wysoki mur*, w: M. Kundera, A. Zagajewski, J. Kis, F. Bondy, G. Nivat, L. Szaruga, *Zachód porwany. Eseje i polemiki*, Wrocław: Wydawnictwo Oświatowe, 25–51.

- Zajas, K. (2019), *Opowiedzieć milczenie. Strategie pisarskie wobec wstydlivej polskości na przykładzie Czesława Miłosza i Andrzeja Stasiuka*, w: H. Gosk, M. Kuziak, E. Paczoska (red.), *(Nie) opowiedziane. Polskie doświadczenie wstydu i upokorzenia od czasu rozbiorów do dzisiaj*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. VIII, Kraków: Universitas, 293–308.
- Zaleski, M. (1993), *Czytało przez wielkie C*, „Res Publica Nowa”, 2, 46.
- Zaleski, M. (2000), *Polskie drogi 2*, „Res Publica Nowa”, 7, 94–95.
- Zaleski, M. (2019), *Wstyd jako katastrofa Innego*, w: H. Gosk, M. Kuziak, E. Paczoska (red.), *(Nie) opowiedziane. Polskie doświadczenie wstydu i upokorzenia od czasu rozbiorów do dzisiaj*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. VIII, Kraków: Universitas, 11–19.
- Zawistowski, W. (1992), *Najciekawszy debiut ostatnich lat. Miasto ucieczki*, „Gazeta o Książkach” – dodatek do „Gazety Wyborczej”, 12.11.1992, 8, 6.
- Zieniewicz, A. (2019), *Wściekłość i wstyd jako czynniki przemian, jako elementy tożsamości narodowej i jako ramy autobiografii politycznej. Na przykładzie esejów Adama Michnika*, w: H. Gosk, M. Kuziak, E. Paczoska (red.), *(Nie) opowiedziane. Polskie doświadczenie wstydu i upokorzenia od czasu rozbiorów do dzisiaj*, Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, t. VIII, Kraków: Universitas, 275–291.
- Ziętek, Z. (1999), *Przestrzeń i pamięć (Andrzej Stasiuk w poszukiwaniu tożsamości)*, „Kresy”, 40, 143–152.

Dokumenty audiowizualne i ikonograficzne

- Arias Navarro, C. (1975), *“Españoles... Franco ha muerto”*, 20.11.1975, <https://www.rtve.es/alacarta/videos/fue-noticia-en-el-archivo-de-rtve/espanoles-franco-muerto/336266> (dostęp: 20.02.2020).
- Borau, J. L. (1975), *Furtivos*, <https://www.youtube.com/watch?v=eV9ZA32qnPQ> (dostęp: 9.02.2020).
- Borzęcka, A. (1997), *Arizona*, <https://www.youtube.com/watch?v=iA68rQ0NGDU> (dostęp: 1.02.2020).
- Chávarri, J. (1976), *El desencanto*, <https://www.dailymotion.com/video/x8493hd> (dostęp: 17.10.2021).

- Flórez, M. (1978), Zdjęcie Susany Estrady i Enrique Tierno Galvána, <https://www.revistavanityfair.es/poder/articulos/susana-estrada-foto-tierno-galvan-diario-pueblo-40-aniversario/29064> (dostęp: 24.12.2020).
- Klee, P. (1920), *Angelus Novus*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Angelus_Novus#/media/Plik:Klee,_Angelus_novus.png (dostęp: 3.10.2021).
- Kościelniak, C. (1983), *Seksmisja*, plakat do filmu Juliusza Machulskiego, <https://galeriaplaku.com.pl/3353-seksmisja-polish-movie-poster.html> (dostęp: 12.01.2021).
- Masłowska, D., Bosak, K. (2007), *Tok2Szok*, https://www.youtube.com/watch?v=_ryOqtUfmgc (dostęp: 15.04.2021).
- Palacios, M. (2004), *Rejas en la memoria*, documental, <https://www.youtube.com/watch?v=IlV86oDDZwo> (dostęp: 12.03.2020).
- Rylke, J. (1987–1990), *Zniewolenie Polski w XIX wieku*, <http://www.rylke.pl/historia.htm> (dostęp: 17.10.2021).
- Sarnecki, T. (1989), *W samo południe*, <https://www.galeriagrafiikiplaku.pl/pl/plakaty/199/-Sarnecki-Tomasz/4541/W-samo-poludnie-4-czerwca-1989-Solidarnosc> (dostęp: 16.10.2021).
- Zulueta, I. (1975), Plakat do filmu *Furtivos* José Luisa Borau, <https://en.wikipedia.org/wiki/Furtivos> (dostęp: 12.01.2021).

Inne strony internetowe

- Encyklopedia tradycji*, https://tradycja.fandom.com/wiki/Tu_sroczka_kaszk%C4%99_warzy%C5%82a (dostęp: 15.09.2020).
- Letras. Concha Piquer, <https://www.lettras.com/concha-piquer> (dostęp: 1.01.2021).
- Los carteles electorales de la democracia*, https://www.elconfidencial.com/multimedia/album/elecciones-generales/2015-12-03/de-1977-a-2015-los-carteles-electorales-de-la-democracia_1112217#13 (dostęp: 3.10.2021).
- Los españoles ante Franco*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ry0RX1vBQ4> (dostęp: 4.12.2020).
- Narodowy Korpus Języka Polskiego, <http://www.nkjp.uni.lodz.pl> (dostęp: 31.12.2020).
- Tekstowo, https://www.tekstowo.pl/piosenka,wojciech_mlynarski,sytuacja.html (dostęp: 15.05.2021).

Redaktor inicjujący/Redactor de la Editorial de la UŁ
Urszula Dzieciatkowska

Opracowanie redakcyjne/Redacción lingüística
Katarzyna Gorzkowska

Skład i łamanie/Composición tipográfica
Munda – Maciej Torz

Projekt okładki/Diseño gráfico de la portada
Polkadot Studio Graficzne Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Ilustracja na okładce/Fotografía de la portada: Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920
akwarela na papierze 31,8 × 24,2 cm, zbiory Muzeum Izraela w Jerozolimie
fot. © The Israel Museum, Jerusalem, by Elie Posner

Ark. wyd./Pliego de edición 19,0; ark. druk./pliego de imprenta 23,625

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Matejki 34a
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

TYTUŁY, KTÓRE UKAZAŁY SIĘ W SERII MANUFACTURA HISPÁNICA LODZIENSE

Manufactura Hispánica Lodziense 1

Antonio Pamies Bertrán, Waczesław Nowikow

Los modos verbales en español y en polaco

Manufactura Hispánica Lodziense 2

Edición a cargo de Waczesław Nowikow

Gramática contrastiva español-polaco

Manufactura Hispánica Lodziense 3

red. Ewa Kobylecka-Piwońska, Agnieszka Kłosińska-Nachin/edición a cargo de Ewa Kobylecka-Piwońska, Agnieszka Kłosińska-Nachin

Czytanie między językami. Szkice komparatystyczne z literatury polskiej i hiszpańskojęzycznej

Leer entre lenguas. Acercamiento comparativo entre la literatura hispánica y la polaca

Manufactura Hispánica Lodziense 4

Edición a cargo de Janusz Bień, Beata Brzozowska-Zburzyńska, Antonio M. López González, Waczesław Nowikow

Lingüística hispánica en Polonia: tendencias y direcciones de investigación

Manufactura Hispánica Lodziense 5

Magdalena Szeplińska-Baran, Marek Baran

L'adjectif épithète en français, espagnol et polonais – étude contrastive

Manufactura Hispánica Lodziense 6

red. Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak/edición a cargo de Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak

Rzym a Półwysep Iberyjski. Różnorodność relacji od starożytności po współczesność

Roma y la Península Ibérica. Variedad de relaciones desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad

Manufactura Hispánica Lodziense 7

Maria Judyta Woźniak

W poszukiwaniu harmonii istnienia. Studium porównawcze poezji Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta

Manufatura Hispánica Lodziense 8

Marta Pawlikowska

El gallego y el castellano en contacto: code-switching, convergencias y otros fenómenos de contacto entre lenguas

Manufatura Hispanica Lodziense 9

Witold Sobczak

Las formas verbales con vector de posterioridad en el español peninsular y en su variedad mexicana

Manufatura Hispánica Lodziense 10

Edición a cargo de Władysław Nowikow, Antonio M. López González, Marta Pawlikowska, Marek Baran, Witold Sobczak

Lingüística hispánica teórica y aplicada: Estudios léxico-gramaticales, didácticos y traductológicos

Manufatura Hispánica Lodziense 11

Edición a cargo de Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobytecka-Piwońska, Amán Rosales Rodríguez, Anna Wendorff, Maria Judyta Woźniak

Entre la tradición y la novedad. Nuevas perspectivas sobre las culturas y literaturas del mundo hispanohablante

Manufatura Hispánica Lodziense 12

red. Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak/edición a cargo de Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak

*Rzym a Półwysep Iberyjski. Inspiracje i powiązania na przestrzeni dziejów
Roma y la Península Ibérica. Inspiraciones y vinculaciones a través de los siglos*