

Marta Eloy Cichocka

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

ORCID 0000-0002-6590-0531

Grunt to historia? Vicente Luis Mora i jego *Centroeuropa* (2020) jako metapowieść intrahistoryczna¹

Niejako na marginesie głównej osi tematycznej niniejszego tomu rocznika „Studia Historicolitteraria”, poświęconego prozie historycznej Europy Środkowo-Wschodniej, warto wspomnieć pozycję szczególną, bo wydaną w Hiszpanii, która jednak już samym tytułem precyzyjnie wpisuje się w poruszaną na tych stronach tematykę i problematykę. To niespełna 200-stronicowa powieść inspirowana historią serca kontynentu, nagrodzona Premio Málaga 2019, której autorem jest andaluzyjski pisarz, poeta i krytyk literacki, Vicente Luis Mora (ur. 1970), zatytułowana lakonicznie *Centroeuropa* – a tak właśnie po hiszpańsku określa się Europę Środkową lub Środkowo-Wschodnią.

Fakt opublikowania tej powieści w kwietniu 2020 roku, czyli na początku pandemii, która wstrząsnęła współczesnym światem, niewątpliwie wpłynął na jej międzynarodową recepcję i to, że została w zasadzie przeoczona zarówno przez polskich hispanistów, jak i wydawców specjalizujących się w prozie iberyjskiej, mimo potencjalnie interesującej tematyki. Tymczasem w Hiszpanii powieść Mora, dotycząca wspólnej przeszłości egzotycznych poniekąd krain, leżących daleko poza granicami Pirenejów, a przy tym specyficzna i wymagająca w odbiorze, doczekała się ciepłego przyjęcia nie tylko wśród krytyków literackich, co raczej nie dziwi w przypadku tego twórcy, lecz również pośród zwykłych czytelników, o czym świadczą recenzje na internetowych serwisach miłośników książek². Niniejszy esej ma na celu przybliżenie postaci mało znanego w naszym kraju hiszpańskiego autora i jego powieści *Centroeuropa* (nieprzetłumaczonej jeszcze

¹ Niniejszy esej powstał w ramach realizacji projektu badawczego „Literatura we współczesnym świecie: pamięć, konflikt, tożsamość”, realizowanego w ramach Katedry Literatury, Kultury i Historii Hiszpańskiego Obszaru Językowego Instytutu Neofilologii UKEN.

² Zestawienie cytowanych esejów krytycznych znajduje się w bibliografii. Jako przykład recepcji powieści Mora wśród hiszpańskojęzycznych czytelników może służyć popularny serwis Goodreads: <https://www.goodreads.com/book/show/55230643-centroeuropa> [dostęp: 15.05.2023].

na język polski) polskim badaczom i badaczkom literatury współczesnej, zwłaszcza specjalistom w dziedzinie powieści historycznej i tym nieznającym języka hiszpańskiego; na celu ma również przeanalizowanie jej specyfiki pod kątem najbardziej adekwatnej terminologii dotyczącej gatunku literackiego, w który się wpisuje: jak się wkrótce przekonamy, określenie „powieść historyczna” ma tutaj znamiona hipotezy roboczej.

Do usystematyzowania tych rozważań posłuży nam formularz charakterystyki typologicznej zaczerpnięty z książki *Estrategias de la novela histórica contemporánea*, który okazuje się sprawdzonym narzędziem zarówno w pracy badawczej³, jak i dydaktycznej czy popularyzatorskiej, np. w ramach „Lekcji czytania” pod auspicjami „Tygodnika Powszechnego”. Formularz ten obejmuje dziesięć zasadniczych punktów i szereg podpunktów: począwszy od paratektu, fabuły, narracji, struktury czasowej i poetyki, poprzez kwestie mimesis, wierności historii wobec Historii i metatekstualności, aż po ewentualną wymowę ideologiczną i użyte przez autora strategie, co pozwala uwypuklić i podsumować najważniejsze aspekty danego utworu. Dla większej przejrzystości formularz typologiczny powieści *Centroeuropa* Vicentego Luisa Mory znajduje się w podsumowaniu, po podrozdziałach dotyczących poszczególnych punktów i podpunktów tego formularza.

Autor w krainie powieści

Warto na wstępie usystematyzować naszą wiedzę zarówno na temat samego autora, jak i gatunków literackich, którymi się dotychczas parał: powieść inspirowana przeszłością stanowi w jego życiorysie twórczym istotne *novum*. Vicente Luis Mora Suárez-Varela (to jego pełne nazwisko, według hiszpańskich obyczajów obejmujące nazwiska obojga rodziców) ma w swoim kraju pozycję tyleż ugruntowaną, co obejmującą dziedziny różnorodne i komplementarne. Urodzony w Kordobie, ukończył studia prawnicze na tamtejszym uniwersytecie, a następnie studia doktoranckie z filozofii i sztuki, również na Uniwersytecie w Kordobie, gdzie obronił rozprawę doktorską poświęconą postmodernistycznej prozie hiszpańskiej XX i XXI wieku, zatytułowaną *El yo penúltimo. Subjetividad y espejo en la literatura española de la postmodernidad (1978–2008)*. W hiszpańskim polu literackim Mora funkcjonuje zarówno jako ceniony pisarz i autor siedmiu książek prozatorskich, jak i nowatorski poeta, autor sześciu zbiorów poetyckich, oryginalny eseista, celny aforysta i krytyk literacki o szerokich horyzontach; jest autorem pięciu szeroko cytowanych pozycji krytycznoliterackich dotyczących nie tylko recepcji poezji i prozy współczesnej, lecz także klarownej analizy pozycji literatury w społeczeństwie XXI wieku, gdzie mechanizmy rynku literackiego, zmieniając książkę w produkt, niszczą jakość literacką tych samych dzieł, które tenże rynek dystrybuuje. Warto wspomnieć, iż nasz autor to także ceniony promotor i menedżer kultury, m.in. były dyrektor Instytutu Cervantesa w Albuquerque (2007–2010) i w Marrakeszu (2010–2014)⁴.

³ M. Cichocka, *Estrategias de la novela histórica contemporánea. Pasado plural, postmemoria, pophistoria*, Frankfurt am Main 2016, s. 48–49 i 125–145.

⁴ Sylwetka Mory w hiszpańskojęzycznej wersji Wikipedii obejmuje niemal wszystkie aspekty jego działalności: https://es.wikipedia.org/wiki/Vicente_Luis_Mora, natomiast kompletna

Mora należy przy tym do tych twórców współczesnych, którzy błyskawicznie odnaleźli się w rzeczywistości wirtualnej i z powodzeniem wykorzystali rewolucję cyfrową na wszelkich płaszczyznach swej twórczości, m.in. prowadząc opiniotwórczy blog krytyki literackiej i kulturalnej zatytułowany *Diario de lecturas* („Dziennik lektur”)⁵ czy też używając popularnych mediów społecznościowych (jak platforma Twitter) do publikacji miniatur literackich (określanych jako „twitteratura”). Nic dziwnego, iż twórczość prozatorska i poetycka Mora były początkowo zdominowane przez nowoczesność i nowe technologie, o czym świadczy np. tom poetycki *Mester de cibervía* (2000) – czytelna dla hispanistów aluzja do trzech średniowiecznych szkół literackich określanych na Półwyspie Iberyjskim mianem *mester* (sztuka, sztuka) – jak również cybernetyczna powieść *Alba Cromm* (2008), której tytułowa bohaterka walczy z hackerstwem i pedofilią w sieci. Przy tym Mora od zawsze traktuje literaturę jako swoistą grę z konwencją i oczekiwaniami czytelników: w 2010 roku sam zredagował cały numer 322 magazynu literackiego „Quimera”, poświęcony tematowi *Literatura i fałszerstwo*. W tym celu podszył się (za zgodą autorów) pod stałych współpracowników magazynu, m.in. Manuela Vilasa i Agustína Fernández Mallo, a innych rzekomych współpracowników (takich jak Berta Herthausen i José Jardiel Duque) wymyślił, wzorem Borgesa. Czasopismo zostało opublikowane bez wskazania, że była to gra literacka; dopiero później fakt ten ujawniła redakcja, co potwierdził sam autor na swoim blogu⁶. W 2016 roku pisarz został laureatem Premio Torrente Ballester za powieść *Fred Cabeza de Vaca*: mimo zwodniczej aluzji do przydomka historycznej postaci konkwistadora, znanego jako Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, jest to fikcyjna i ironiczna biografia hiszpańskiego artysty XXI wieku, kuratora i promotora kultury, aktywisty i karierowicza.

Dopiero wraz z powieścią *Centroeuropa* (2020) Vicente Luis Mora wydaje się próbować swoich sił w konwencji powieści historycznej, która w drugiej dekadzie XXI wieku zyskała sobie już tak solidną obudowę teoretyczną i metodologiczną (czytelnik hiszpańskojęzyczny ma dostęp do publikacji takich autorów, jak m.in. Seymour Menton, Kurt Spang, Robin Lefere, Celia Fernández Prieto czy Luz Marina Rivas, oprócz nazwisk znanych w Polsce, jak György Lukács czy Linda Hutcheon⁷), że pełne omówienie jej to temat na osobną rozprawę – i z którą to obudową nasz autor tym chętniej igrą. Przyjmijmy zatem na potrzeby tego eseju uproszczoną definicję, zgodnie z którą powieść historyczna, powstając na skrzyżowaniu fikcji literackiej i historiografii, obejmuje serię pewnych pozaliterackich odniesień historiograficznych, onomastycznych i faktograficznych, ze świadomością istnienia pewnej obiektywnej wiedzy na temat przeszłości (dostępnej, w różnej mierze, autorowi i czytelnikowi). Warto przy tym od razu zaznaczyć, że Mora-pisarz podziela z Morą-krytykiem wiarę we współistnienie w dzisiejszej

lista jego publikacji naukowych znajduje się na portalu ResearchGate: <https://www.researchgate.net/profile/Vicente-Mora/research>.

⁵ V.L. Mora, „Diario de lecturas”, blog literacki prowadzony od 2006 roku po dziś dzień: <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/> [dostęp: 15.06.2023].

⁶ D. Rodríguez, *La revista „Quimera” juega a ser un „hoax” de internet en papel*, „El País”, 24.09.2010, <https://blogs.elpais.com/trending-topics/2010/09/revista-quimera-hoax-papel.html> [dostęp: 15.06.2023].

⁷ Najważniejsze pozycje teoretyczne ujęte są w bibliografii.

kulturze, literaturze i krytyce kilku różnych i nierzadko konkurencyjnych kierunków i estetyk (późnonowoczesnej, postmodernistycznej i tzw. pangeistycznej, związanych z nowymi technologiami), co w połączeniu z wrodzonym mu zamiłowaniem do gry z konwencjami czyni każdą próbę systematyzacji jego pisarstwa jeszcze trudniejszą. Dla przykładu, już w swojej książce krytycznoliterackiej *La luz nueva* (2007) hiszpański autor zawarł diagram ilustrujący to, jak każdy z tych kierunków estetycznych zajmuje określoną przestrzeń w aktualnej literaturze hiszpańskiej: w ten sposób do późnej nowoczesności, ponowoczesności i pangei dołączają kolejne zmutowane formy narracyjne⁸. Podczas gdy powieść późnonowoczesna ze swoim wszechwiedzącym narratorem odpowiada na zamkniętą i konserwatywną strukturę odziedziczoną po XIX wieku (fabuła, węzeł dramatyczny, punkt kulminacyjny, rozwiązanie; czas linearny; postacie opracowane jako rozpoznawalne modele zachowań etc.) i jest posłuszna ambicji kreowania pewnej całości lub kompletnej kosmowizji, to powieść postmodernistyczna, zdeintegrowana przestrzennie i czasowo, mająca na celu współudział czytelnika w procesie interpretacji tekstu, m.in. poprzez odniesienia intertekstualne czy multimedialne, kwestionuje samo pojęcie prawdy lub wiarygodność narratora. Powieść pangeiczna tymczasem, oparta na wizualnych zasobach ekspresyjnych elektronicznych środków masowego przekazu, rozgrywa się w rzeczywistości wirtualnej lub w Internecie: tutaj obecność narracji o przeszłości staje się mało prawdopodobna, aczkolwiek nie niemożliwa. W swojej książce Mora jako krytyk komentuje kondycję hiszpańskiej literatury XXI wieku, ale zmieniając punkt ciężkości i koncentrując się na interesującym nas tutaj temacie, czyli na współczesnej narracji z pozaliterackimi odniesieniami historycznymi, możemy zaobserwować to samo zjawisko w literaturze światowej. Autorzy późnomodernistyczni, jak choćby Amerykanin Jonathan Littell z monumentalną powieścią *Łaskawe* (2006), współistnieją z autorami postmodernistycznymi, takimi jak Francuz Yannick Haennel z powieścią *Jan Karski* (2009), podczas gdy Internet, poczta elektroniczna czy badania prowadzone online, krok po kroku rewolucjonizują lub modyfikują zachowania zarówno autorów, jak i bohaterów powieści historycznej – zwłaszcza jeśli bierzemy pod uwagę protagonistów będących zarazem badaczami historii, jak narratorka powieści *Strefa mroku* Chilijki Nony Fernández (2016)⁹.

U progu powieści: paratekst a pakt czytelniczy

Niezależnie od ponad dwustuletniej już tradycji europejskiej powieści historycznej, pomimo licznych badań i analiz teoretycznych oraz całego wachlarza determinujących ją cech, należy stwierdzić, iż zarówno precyzyjna definicja całego gatunku, jak i zjawisko tak zwanej nowej powieści historycznej w ramach tradycyjnego modelu nadal nie przestają wzbudzać dyskusji i polemik. Z tego powodu być może warto zaproponować tutaj krytyczne podejście do powieści *Centroeuropa* Vicente Luisa Mory, nie

⁸ V.L. Mora, *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba 2007, s. 24.

⁹ Przytaczam daty pierwszego wydania tych powieści w języku oryginału, przy czym wszystkie trzy ukazały się po polsku: *Łaskawe* w 2008 roku, *Jan Karski* w 2010 (obie książki opublikowało Wydawnictwo Literackie w przekładzie Magdaleny Kamińskiej-Maurugeon), *Strefa mroku* w 2022 (w tłumaczeniu Agaty Ostrowskiej dla ArtRage).

tyle wychodząc od propozycji *stricte* teoretycznych, co z pragmatycznej perspektywy czytelnika-badacza, czyli od samego progu tekstu, co pozwoli nam natychmiast zweryfikować podstawy paktu czytelniczego między autorem a odbiorcą. Mając świadomość, iż żaden czytelnik nie wchodzi w kontakt z tekstem powieści bezpośrednio, lecz właśnie w sposób pośredni, warto podkreślić, że zapośredniczenie to jest wpisane w globalne ramy komunikacyjnej i pragmatycznej logiki leżącej u podstaw wszelkich dzieł literackich, realizowanej za pomocą szeregu instrumentów i strategii objętych nazwą „paratektstu”, badanych m.in. przez Gérarda Genette’a¹⁰, choć nie tylko. W rzeczywistości dość techniczny termin „paratekst” obejmuje nie tylko wszystkie elementy widniejące na czterech stronach okładki książki, takie jak tytuł dzieła i nazwisko autora, ilustracja na pierwszej stronie i nota redakcyjna na ostatniej stronie okładki, ewentualne blurby reklamowe czy rekomendacje koleżeństwa po piórze, dedykacja lub motto, przedmowa lub słowo do czytelnika, posłowie i postscriptum, ale także spis treści, uwagi autora, przypisy tłumacza, wszelkie adnotacje, chronologiczne wykresy czy tabele, ilustracje, jak również otaczający książkę tak zwany epitekst, czyli wywiady z autorem książki, wypowiedzi w mediach, kolejne recenzje, polemiki w polu literackim, itp. Jeśli jego badanie jest równie istotne jak analiza samego tekstu, to dlatego, że paratekst odgrywa decydującą rolę w kreowaniu horyzontów oczekiwań czytelnika i ukierunkowaniu aktywnej, wytwarzającej znaczenie lektury.

A zatem pakt czytelniczy rozpoczyna się wraz z okładką, nazwiskiem autora, tytułem książki i ewentualną ilustracją na obwolucie. Zarówno nazwisko, jak i tytuł to kluczowe elementy okładki i same w sobie mogą być wskazówką dotyczącą gatunku literackiego, zwłaszcza w przypadku autorów specjalizujących się w określonej formule, jak powieść kryminalna, historyczna czy fantastycznonaukowa – ale wiemy już, że Vicente Luis Mora do takich nie należy. Jeśli chodzi o tytuły, to zgodnie z terminologią Genette’a tytuł tematyczny przywołuje temat dzieła i może być dosłowny, metonimiczny, metaforyczny lub antyfrastyczny, podczas gdy tytuł rematyczny nawiązuje do jego ogólnej formy. W przypadku powieści historycznych czytelnik może spodziewać się „dziejów”, „kroniki”, „historii”, „pamiętnika” lub „wspomnień” danej postaci historycznej. Pod tym względem *Centroeuropa* sugeruje dość dosłowny tytuł tematyczny, niekoniecznie z historyczną konotacją, przy czym niektórym odbiorcom tytuł powieści przywołuje jednak na myśl obszerną, liczącą 896 stron powieść historyczną Williama T. Vollmanna *Europe Central* (2005); podobieństwo tytułów okazuje się jednak mylące, bowiem w tym przypadku tytułowe słowo *Central* odnosi się do centrali telefonicznej jako elementu spajającego postmodernistyczną narrację¹¹.

O ile ani tytuł, ani nazwisko autora nie sugerują powieści inspirowanej przeszłością, to ilustracja na okładce już tak. Nie jest przypadkiem, jeśli na stronie tytułowej powieści *Centroeuropa* znajdziemy (za sugestią samego autora, co udało mi się potwierdzić) fragment obrazu *Das Eismeer* („Morze lodu”) autorstwa niemieckiego malarza romantycznego Caspara Davida Friedricha, powstałego w latach 1823–1824. Przedstawia

¹⁰ Por. G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1982; tenże, *Seuils*, Paris 1987; polskie wydanie: *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.

¹¹ Polskie wydanie: W.T. Vollmann, *Centrala Europa*, przeł. J. Polak, Warszawa 2021.

on tragiczny aspekt polarnej ekspedycji Williama Edwarda Parry'ego (1819–1820) w poszukiwaniu tzw. Przejścia Północno-Zachodniego, czyli drogi morskiej łączącej Atlantyk z Pacyfikiem poprzez Archipelag Arktyczny. Alternatywny tytuł tego obrazu, *Die gescheiterte Hoffnung* („Zniweczona nadzieja”), sugerowałby bardziej symboliczną wymowę, aczkolwiek w potocznym obiegu funkcjonują jeszcze inne tytuły, jak „Rozbicie statku nadziei” czy wręcz „Zatonięcie statku Nadzieja”¹², nawiązujące do historycznego wydarzenia, jakie spotkało statek Parry'ego (który nazywał się jednak HMS Hecla, a nie Hope). Tak czy inaczej, obraz umieszczony na okładce sugeruje czytelnikowi kierunek geograficzny i czasowy, a sam widok okładki uruchamia w odbiorcy rozmaite konotacje: niemieckie malarstwo romantyczne, lata 20. XIX wieku, graniczący z nacjonalizmem patriotyzm malarza, późniejsze zawłaszczenie autora i jego twórczości przez nazizm, sugestywne odwzorowanie pejzażu zewnętrznego (morze lodu i katastrofa statku) i wewnętrznego (zamrożone uczucia i zniweczona nadzieje) – to tylko niektóre tropy, na których opiera się część *intentio auctoris*.



Vicente Luis Mora Centroeuropa



Vicente Luis Mora, *Centroeuropa*, Galaxia Gutenberg, 2020.

¹² Taki tytuł przytacza Marek Bieńczyk w artykule *Nadzieja czy postrach* ilustrowanym obrazem Friedricha, „Tygodnik Powszechny”, 12 grudnia 2016, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nadzieja-i-postrach-146083> [dostęp: 15.06.2023].

Nota wydawcy na tylnej stronie obwoluty (w moim tłumaczeniu) potwierdza i uzupełnia te intuicje:

Prusy, w pewnym miejscu na brzegach Odry, na granicy z Polską, pewnej zimy w pierwszych dekadach XIX wieku. Mężczyzna, który przybył z daleka, aby uprawiać niełatwą tamtejszą ziemię, wyładowuje z wozu trumnę z ciałem swojej żony, zmarłej podczas podróży. Gdy zaczyna kopać grób w zamrzniętej ziemi, niespodziewanie natrafia na kolejne ciało: żołnierza. Mężczyzna, Prusak, żołnierz husarii i zamrznięty: to były pierwsze zwłoki.

Kiedy człowiek znajduje ciało zakopane pod własną ziemią, na swoim własnym terenie, podejrzewa, że nie jest sam; w pewien sposób ktoś, kto znajduje zwłoki, obawia się lub wyobraża sobie, że inne ciała czekają nieruchomo na swoją kolej. Wraz z odkryciem ciała pierwszego żołnierza rozpoczyna się ta historia. Historia niegościnniej, rozdartej wojną krainy w sercu Europy Środkowej. A równolegle historia tragicznego losu kogoś, kto opowiada nam o tym, co się wydarzyło.

W powieści *Centroeuropa*, zwyciężczyni Premio Malaga 2019, Vicente Luis Mora podejmuje temat tożsamości, zarówno osobistej, jak i historycznej, poprzez postać, która jest wieloraka, tak jak wieloraka jest historia Europy. Powieść ta, według słów jury, które przyznało nagrodę, „[...] proponuje spojrzenie na serce Europy i jej rany. Opowieść o wojnach i rewolucjach, które poczynawszy od XIX wieku ukształtowały współczesną historię kontynentu”.

Główne ryzyko, jakie niesie ze sobą paratekst wydawniczy, to zbyt eksplcytacja treści utworu, co zrujnowałoby przyjemność lektury, zwłaszcza w przypadku powieści tak niejednoznacznej, jak *Centroeuropa*. Wydaje się jednak, że w tym przypadku ryzyko spoilera zostało uniknięte, natomiast czytelnik przeczuwa, że ma w ręce powieść historyczną, której akcja toczy się w sercu Europy Środkowej. Poza opisem powieści na wewnętrznych stronach obwoluty znajdziemy jeszcze biografię Vicentego Luisa Mory oraz zestawienie 25 ostatnio opublikowanych przez wydawnictwo Galaxia Gutenberg pozycji (m.in. powieści Nancy Houston, Michaiła Bułhakowa, Pablo d’Orsa czy Andrésa Ibáñeza). Następnie, po dedykacjach skierowanych dla wybitnej germanistki i tłumaczki Heleny Cortés Gabaudan („z wdzięcznością”) oraz Virginii (partnerki autora), pojawiają się trzy cytaty z XIX-wiecznych autorów: Stendhala, Theodora Fontane’a i Johanna Wolfganga von Goethego; przy czym są to cytaty tyleż wymowne, co wieloznaczne i wymijające – przynajmniej w hiszpańskiej wersji, którą przetłumaczę na język polski na potrzeby tego tekstu, żeby nie wchodzić w tym miejscu w pedantyczne analizowanie różnic między językowym oryginałem a użytym przez Morę hiszpańskim przekładem, co przeważnie stanowi temat na osobny esej. Pierwszy cytat: „Ależ, powie czytelnik, czy jest to podróż do Niemiec, czy też zwykła nowela, do której czytania mnie przekonuje?” pochodzi z mało znanej i niedokończonej powieści Stendhala *Le Rose et le Vert* (1837)¹³, której główną postacią miała być kobieta, Mina de Wanghen, odczytana

¹³ Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle), *Różowe i zielone*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1953.

i znająca świat tylko z książek dziedziczka fortuny, która po śmierci ojca postanawia ukryć swoją tożsamość wyjeżdżając gdzieś, gdzie jej nazwisko i bogactwo nie są znane, by znaleźć się w otoczeniu ludzi, którzy będą cenić ją dla niej samej. Ponieważ jednak jest to utwór tak mało znany, że mało który czytelnik pamięta zarys fabuły (znaczącej, jak się później okaże), pozostaje nam jedynie wskazówka „podróży do Niemiec”. Cytat drugi, wskazujący na historyczno-polityczną problematykę powieści: „To, co się dzieje, to fakt, że ci na górze po raz kolejny zamierzają tworzyć historię uniwersalną”, wyszedł spod ręki niemieckiego pisarza, poety i podróżnika Theodora Fontane’a, potomka francuskich hugenotów (stosunkowo mało w Hiszpanii znanego, aczkolwiek tłumaczonego na hiszpański, podobnie zresztą, jak na język polski), a pochodzi z jego powieści historycznej *Vor dem Sturm* („Przed burzą”) z 1878 roku. Ostatni cytat, najbardziej enigmatyczny, pochodzi z II części *Fausta* (1832) Goethego i w hiszpańskim tłumaczeniu ma następujące brzmienie: „Przez okropności, przyływy i fale samotności, ona poprowadziła mnie tutaj, na twardy grunt”, co sugeruje obecność jakiejś tajemniczej przewodniczki lub też siły przewodniej. Wszystkie trzy przytoczone cytaty pomagają ująć powieść w pewne ramy i podkreślają jej związki z wiekiem XIX, ale pozostawiają pewien niedosyt interpretacyjny: modelowy czytelnik Mory będzie musiał się zatem zastanowić, dlaczego Stendhal, Fontane i Goethe współdziałały tę stroną powieści, mówiąc o niej wszystko i milcząc zarazem.

Osobne miejsce wśród elementów paratekstualnych obecnych w powieści *Centroeuropa* zajmują przypisy, element dość nieoczekiwany jak na formułę powieściową i fikcję literacką. Znajdziemy ich pięć, a ich usytuowanie na początku i na końcu książki (s. 33, 39, 151, 173 i 179) pozwala ująć narrację w specyficzną klamrę, oferując jej dodatkowy kontekst interpretacyjny w postaci rzekomego paratektu allograficznego autorstwa osoby trzeciej. Wszystkie przypisy noszą bowiem zaskakującą adnotację: *Nota de la traductora*, sugerując, że dotyczą niemieckojęzycznego oryginału tekstu tłumaczonego przez postać enigmatycznej tłumaczki (użyty tutaj termin *traductora* wyraźnie podkreśla płęć). W przypisach komentuje ona niespójności manuskryptu, zwraca uwagę na luki w pamięci narratora i rozbieżności między tłumaczonym tekstem a rzekomo historyczną pozycją źródłową, zatytułowaną *Diarios de un historiador inventivo* („Dzienniki pomysłowego historyka”), której autorem okazuje się być jedna z postaci, Jakob Moltke (s. 33); tłumaczka podkreśla sprzeczności w wypowiedziach narratora (s. 39 i 151), jak również sugeruje ewentualne wątki interpretacyjne (s. 173 i 179), wskazując na podobieństwo niemieckich słów *Erdichtung* (wymysł, fikcja literacka) i *Dichtung* (poezja, wiersz), a następnie komentując żart słowny wspomnianego Moltkego: *Oderbuch* – księga Odry, a *Oderbruch*, nazwa powiatu, w którym toczy się akcja powieści (*Oder* to niemiecka nazwa rzeki Odry, jak również spójnik „albo”; wieloznaczne słowo *Bruch* może oznaczać „pęknięcie”, „odłamek” lub matematyczny „ułamek”). Przypisy zapraszają odbiorcę do metatekstualnej gry, przywodzącej na myśl nie tylko zabiegi wspomnianego już Borgesa i konstruowane przez niego pieczołowicie komentarze i odnośniki do fikcjonalnych dzieł¹⁴, lecz również bogatą tradycję praktyk metatekstualnych, stosowaną przez klasyków literatury hiszpańskiej z Cervantesem

¹⁴ Por. J.L. Borges, *Fikcje*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972.

na czele, który wszak utrzymywał, że spisane przezeń dzieje błędnego rycerza mianującego się Don Quijote bazują na zapiskach Maura, Cide Hamete ben Engelego. Jeszcze raz warta podkreślenia jest krytyczna postawa rzekomej tłumaczki wobec przekładanego manuskryptu i nieufność wobec postaci narratora – nieufność uzasadniona, jak się okaże w ostatnich zdaniach narracji, gdy postać ta odkryje przed czytelnikiem swoją prawdziwą tożsamość.

Lakoniczny spis treści pozwala skonstatować, że *Centroeuropa* dzieli się na sześć numerowanych rozdziałów bez tytułu, o zaskakującej długości, bo niemal za każdym razem przyrastającej wprost proporcjonalnie w miarę posuwania się akcji: trzy strony, sześć stron, jedenaście, dwadzieścia jeden, czterdzieści dwie i osiemdziesiąt cztery strony. Ten paradoks powtarza się w fabule, gdzie zamrożona ziemia odsłania przed narratorem kolejne, coraz liczniejsze, zwłoki, z którymi w świetle ówczesnego prawa nie wiadomo, co począć. Ostatni element paratekstu zasługujący na komentarz to incipit, początkowe słowa inaugurujące powieść, moment ostatecznego przypiecztowania paktu czytelniczego i wciągnięcia odbiorcy do tej gry, która potrwa aż do ostatniego zdania utworu. W przypadku *Centroeuropy* jest to równoważnik zdania obejmujący zaledwie pięć słów: *Varón, prusiano, soldado húsar i congelado* (s. 11), czyli: „Mężczyzna, Prusak, żołnierz husarii i zamrożony”¹⁵ – rozpoznajemy tu formułkę użytą w paratekście wydawniczym na tylnej stronie okładki. Drugie zdanie po części wyjaśnia enigmę pierwszego, acz natychmiast dorzuca kolejne, w charakterystycznym dla całego utworu lakonicznym stylu narracji: „To były pierwsze zwłoki, jakie znalazłem, gdy rozkopałem zamrożoną ziemię, by pochować moją małżonkę. Piszę *moją małżonkę*, bo nigdy nie poznałem jej prawdziwego imienia, choć powrócę do tego później” (s. 11). A zatem już od pierwszych zdań powieści znajdujemy się nie tylko *in medias res*, bez żadnego wstępu, lecz również niejako *in medio terrae*, w środku rozkopanej ziemi, kryjącej zmarznięte zwłoki pruskiego wojaka, odsłonięte przez zaskoczzonego narratora. *Nota bene*, natychmiastowe i zastanawiające zderzenie czasu przeszłego narracji z czasem przyszłym obietnicy późniejszego jej uzupełnienia okaże się nader częstym zabiegiem postaci, która dopiero trzy strony później ujawni się jako zagubiony we własnej narracji „Redo Haupshammer, urodzony w wiedeńskim burdelu w pewnym momencie agonii wieku XVII” (s. 13); ta sama chwiejność narracji, do której powrócimy za chwilę, uzasadnia krytyczny styl przypisów rzekomej tłumaczki i jej wątpliwości. Tymczasem jednak wymienione do tej pory elementy paratekstu wskazują, że pakt czytelniczy między autorem a odbiorcą jego powieści prowadzi w kierunku możliwej powieści historycznej. Czy tak jest w istocie, przekonamy się niebawem.

Na tropach chronotopu

Na tym etapie naszych rozważań pora poruszyć kwestie fabuły, narracji i świata przedstawionego w powieści: w tym kontekście użyteczne wydaje się zaproponowane przez Michaiła Bachtina pojemne pojęcie chronotopu (z greckiego χρόνος – czas,

¹⁵ Podaję ten cytat moim tłumaczeniu, podobnie jak wszystkie cytowane fragmenty powieści. Powieść *Centroeuropa* Mory czeka dopiero na przekład i polskiego wydawcę.

τόπος – przestrzeń), obejmujące przestrzenne i czasowe elementy opisu zawarte w narracji (fikcyjnej bądź nie), przy czym kategorie miejsca i czasu uważane są za współzależne i nierozdzielnie spojone z wizją świata przedstawionego. Polisemia i poliwalencja pojęcia chronotop, zarówno w ujęciu samego Bachtina (który pracował nad tym tematem już w latach 1937–1938, ale opublikował swoje rozważania dopiero w 1975 roku¹⁶), jak i międzynarodowego grona jego egzegetów i teoretyków literatury, pracujących wszak na rozmaitych, nierzadko przekłamanych przekładach jego dzieł, pozwala na używanie tego pojęcia (początkowo stosowanego przez Bachtina wymiennie z terminami „motyw”, „wątek” i „temat”) tak w kontekście poetyki pojedynczego utworu czy indywidualnych realizacji autorskich, jak i poetyki fabuły (chronotopy drogi, spotkania, progę, zamku, prowincjonalnego miasteczka, itd.) czy też, ogólnie, gatunku powieściowego (chronotop przygodowy, obyczajowy, biograficzny i autobiograficzny itd.)¹⁷. W polskim piśmiennictwie naukowym termin ten zrobił nieporównywalnie mniejszą karierę niż w krajach romańskich i anglosaskich, ponieważ tłumacz Jerzy Faryno, wierny strategii domestykacji, już od pierwszej strony polskiego przekładu eseju postanowił zastąpić bachtinowski „chronotop” rodzimym terminem „czasoprzestrzeń”¹⁸. Powrót do pojęcia chronotopu w kontekście *Centroeuropy* wydaje się o tyle uzasadniony, że sam Vicente Luis Mora zna je i stosuje jako krytyk¹⁹, co pozwala przypuszczać, że igra z nim również jako autor.

W przypadku chronotopu powieści historycznej słusznie oczekujemy historycznych konotacji czasoprzestrzeni, konkretnych dat i nazw geograficznych. Jeśli nieodzownym elementem powieści zwanej historyczną jest fabuła osadzona w przeszłości, to wiemy już, że *Centroeuropa* ten warunek spełnia, zabierając czytelnika dwa wieki wstecz, do środkowych Prus za panowania Fryderyka Wilhelma III, którego postać zresztą pojawia się na kartach książki, by osobiście porozmawiać z narratorem w ostatnim, najdłuższym rozdziale (s. 168–170). Miejsce akcji to Szonden, maleńka wioska nad brzegiem Odry, „niedaleko Frankfurtu nad Odrą, prawie w połowie drogi między Berlinem a Kostrzynem, miastem o polskich korzeniach” (s. 16), do którego po długiej podróży dociera narrator, Redo Hauptshammer, z ciałem zmarłej w drodze żony, Hiszpanki Odry Churbredo, by objąć w posiadanie ziemię przekazaną im przez inną enigmatyczną postać, awanturnika Duisdorfa. Warto zauważyć, że pierwszoplanowe postaci nie tylko są fikcyjne, ale posługują się fikcyjnymi imionami o znamionach gry słów: o ile „Redo” to palindrom niemieckiej nazwy rzeki Oder, to Odra, nietypowe jak na Hiszpankę imię żeńskie, jest oczywiście polską nazwą tej samej rzeki, a także palindromem hiszpańskiego *ardo* (płone). Co więcej, hiszpańskie nazwisko Odry, Churbredo,

¹⁶ M. Bachtin, *Formy wriemeni i chronotopa w romanie. Oczerki po istoriczeskoj poetikie*, [w:] *Woprosy literatury i estietiki. Issledowanija raznych liet, Chudożestwiennaja literatura*, Moskwa 1975, s. 234–407.

¹⁷ O genezie, polisemii i poliwalencji zaproponowanego przez Bachtina terminu wyczerpująco pisze Danuta Ulicka w eseju *Kariera chronotopu*, „Teksty Drugie” 2018, nr 1, s. 259–271.

¹⁸ Por. M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, przeł. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 273–311.

¹⁹ V.L. Mora, *Ensayos a la intemperie*, „Trama & Texturas” 2018, n. 36, s. 15–32, <https://www.jstor.org/stable/26524842> [dostęp: 15.06.2023].

to niemal idealny palindrom nazwy regionu, w którym toczy się akcja: Oderbruch. Wszystkie te chwytły zdają się wyraźnie wskazywać na fikcyjność fabuły i to, że mamy do czynienia z precyzyjnym konstruktem literackim. Poza tym fabuła powieści wyda się czytelnikowi stosunkowo prosta: w retrospektywnej relacji, będącej konstruowanym mozolnie pamiętnikiem, narrator (osoba cierpiąca na krótkowzroczność i, początkowo, również niepiśmienna) powraca do momentu, gdy postanowił pochować żonę na swojej ziemi w Szonden nad Odrą, a następnie podejmuje mozolną próbę opowiedzenia historii swojego życia przed przyjazdem do Oderbruch i tego, co go spotkało na miejscu, aż do ostatnich zdań tych wspomnień, zawierających zarazem ostatnią wolę, by zostać pochowanym obok ciała ukochanej Odry, w tej samej trumnie, *en el corazón de Centroeuropa*, czyli „w sercu Europy Środkowej” (s. 181).

Pierwszy cel Redo to uzyskać aprobatę lokalnych władz i potwierdzić prawa własności do ziemi przekazanej przez Duisdorfa, co czyni z niego „pierwszego wolnego rolnika w Szonden i pełnoprawnego obywatela” (s. 28). Gdy już mu się to uda i pokona pierwsze przeszkody na drodze do osiedlenia się w Szonden, przekonując do siebie, przynajmniej chwilowo, władze miejskie, stawia sobie za cel przetrwanie: „nie palnąć głupstwa, nie puścić farby, nie odkryć swojej prawdziwej tożsamości, nie ujawnić swojego pochodzenia” (s. 31) ani tego, że urodził się w wiedeńskim burdelu prowadzonym przez matkę, gdzie poznał swoją przyszłą żonę. Fakt, że wszystko to jest kłamstwem, nie wydaje się w żaden sposób mu przeszkadzać, a ostateczny cel jest wart spłacenia długów wobec sumienia: „Kłamstwo, moja rola, nasz plan, spełniły się. Odra byłaby ze mnie dumna. Rozwiązałem resztę swojego życia, a przynajmniej tak wtedy pomyślałem” (s. 30). Drugi cel to zintegrować się z lokalną społecznością i zaskarbić sobie życzliwość barona von Geoffmanna, burmistrza Altmayera, karczmarza Wreecha, historyka Jakoba Moltkego, młynarki Johanny, lokalnej zielarki i wiedźmy Ilse – albinoski o czerwonych oczach, sąsiada Hansa i jego polskiej żony o imieniu Wiesława, nie odkrywając przy tym przez całe życie – aż do ostatnich zdań pamiętnika – swojej prawdziwej tożsamości. To cel trzeci.

Ale prawdziwymi przeciwnikami Redo okazują się nie tyle żywi, co umarli, zamrożone zwłoki wykopywane z przeklętej podarowanej ziemi, w której bohater próbuje pochować żonę i zasadzić buraki cukrowe, by zarobić na swoje utrzymanie. Zmarli pojawiają się w fabule stopniowo, od początku aż do sześćdziesiątej strony powieści: najpierw pruski żołnierz (s. 11), potem dwóch bliźniaków z czasów napoleońskich (s. 19), czterech żołnierzy z Polski startej z mapy Europy (s. 33), ośmiu żołnierzy ze starożytnego Rzymu (s. 36), a następnie szesnastu żołnierzy w nieznanym mundurach (s. 62), których pochodzenia nie potrafi umiejscowić nawet miejscowy historyk, robiąc przy okazji mały wykład na temat historii wojen i wojsk przetaczających się przez Europę Środkową²⁰ – ale współczesny czytelnik nie będzie miał problemu,

²⁰ Historyk Jakob Moltke, wezwany na pomoc przez burmistrza Altmayera, kreśli krwawą przeszłość Europy Środkowej w następujących słowach (w moim tłumaczeniu): „Na tych ziemiach i, w szerszym ujęciu, na terytorium między Berlinem a Kostrzynem, od starożytności aż do dzisiaj prowadzili walki husyci, dawni Ugrofinowie, Pomorzanie, Austriacy, Rosjanie, legiony rzymskie, żołnierze wymarłej Polski, Kozacy, Francuzi, Saksończycy, szwabscy Semnonowie, Szwabowie, Szwedzi (a wcześniej *soe kogar* i Wikingowie skandynawscy, nieprzewidywalni jak burza, batalion

by zidentyfikować ich jako żołnierzy III Rzeszy²¹, co skutecznie podważa mimetyczną formułę tradycyjnej powieści historycznej. A tymczasem ziemia nad brzegiem Odry, która ma dać Redo schronienie i pożywienie, nie może być uprawiana, czekając na administracyjną lub biurokratyczną uchwałę, która nie nadchodzi, z powodu lenistwa przedstawicieli administracji publicznej, nadużycia władzy, poszanowania tradycji lub zwykłego ludzkiego strachu przed tym, co niepojęte. Albinoska Ilse potwierdza, że w wiecznej zmarzlinie oczekują kolejne trzydzieści dwa ciała, a po nich następne, których biurokratyczne przeszkody nie pozwolą pochować, więc Redo w rozpaczliwej próbie stara się spławić wszystkie zmarznięte trupy z prądem rzeki, by na końcu zamienić je w monstrialne strachy na wróble. Te groteskowe elementy fabuły coraz mocniej burzą oczekiwania czytelnika co do konwencji powieści, z którą ma do czynienia. I o ile chronotop autobiograficzny łączy się tutaj przewrotnie z chronotopem małego miasteczka, to na poziomie gatunkowym mamy do czynienia nie tyle z powieścią historyczną, co z powieścią o przeszłości, o dosłownym grzebaniu w przeszłości, jak w ziemi, która umiejętnie traktowana jest otwartą książką – nie bez powodu miejscowy historyk, przyjaciel narratora, posuwa się do stwierdzenia: „Ziemia jest jak książki: raz otwarta, potrafi też mówić” (s. 69) – i o grzebaniu przeszłości, żegnaniu tego, co minęło, co na dobrą sprawę jest gwarancją zdrowego funkcjonowania zarówno jednostki ludzkiej, jak i całych społeczności. Ostatnia wola narratora, by pochować go we własnym domu, obok ciała żony, unaocznia z kolei, że życie buduje się na śmierci, a przeszłość staje się fundamentem każdego budynku przyszłości.

A jednak, jeśli do czasu przybycia Redo do Szonden ziemia była przede wszystkim miejscem pracy według ścisłych reguł nigdy niekwestionowanego systemu hierarchicznego, to nowy status, jaki zyskuje ta ziemia, z zamrożonymi zwłokami jako dowodem traumatycznej historii i nie mniej problematycznej przyszłości, której świadom jest tylko czytelnik (i autor), wyraża z równowagi tych, którzy powinni posiadać wyjaśnienia i znać reguły działania, jak burmistrz, radca, wreszcie sam władca, który rozkaże zakaz wstępu na ziemię Redo po jego śmierci. Zamarznięte zwłoki są jak warstwy czasu, palimpsesty kolejnych śmierci, nawarstwiające się pisma. Ziemia usiana zwłokami interpeluje jednostkę i instytucje, hierarchów i ich przestarzałe prawa, które stworzyły tak wiele śmierci i zniszczenia, i tak wiele ludzkiego cierpienia, które tak łatwo zostaje wymazane z pamięci. To dlatego w powieści *Centroeuropa* myśl polityczna staje się stopniowo centralnym elementem debaty i dyskusji między postaciami, które w półmroku tawerny Wreecha zastanawiają się: „Z czego ulepiani są ci nędznicy, którym pozwalamy objąć rządy?” (s. 75), by potem zauważyć: „To kwestia rozstrzygnięcia, czy państwo jest po to, by zarządzać (*ordenar*), czy po to, by zaprowadzać porządek

Irlandczyków pod wodzą hrabiego Waltera de Butlera, Wendowie, Hiszpanie na rozkazach hrabiego de Marradas, Słowianie askańscy, trzy generacje Prusaków, a nawet Kałmucy pochodzący z dalekiej Mongolii)” (s. 66–67).

²¹ Ze współczesnej perspektywy nietrudno zidentyfikować tych żołnierzy: „Noszą bardzo wyrafinowane pistolety, małe i poręczne, o bardziej zaawansowanej technologii niż nasza. Ich stroje są o nieznanym i, powiedziałbym: doskonałym krawiectwie. Spośród symboli, które noszą, rozpoznają jedynie odmianę starożytnego mezoorientalnego krzyża, raczkującego, o skośnych ramionach...” (s. 67).

(*poner orden*)” (s. 87). Zbieżność tych słów w obu językach (w języku polskim nieco mniej niż w hiszpańskim) czyni rozróżnienie tych kwestii nie mniej problematycznym. Niejako w tle, dużo subtelniej zarysowana, ale istotna w obliczu tożsamości narratora, ukrywanej aż do ostatniej strony, pojawia się również refleksja na temat struktury społecznej i miejsca kobiet w ówczesnym świecie, który odmawia im nie tylko czynnych praw obywatelskich, lecz nawet podstawowego wykształcenia, łącznie z umiętnością czytania i pisania, na co zwraca uwagę feministyczna krytyka hiszpańska²².

Na manowcach narracji

Redo Hauptshammer snuje swoją historię w Szonden, zapisuje ją u kresu swych dni, ponieważ w końcu nauczył się pisać, a teraz uważa, że osiągnął już wystarczającą zdolność do refleksji i chwycenia za pióro, pokonując własne wahania i początkowy analfabetyzm dzięki pomocy i przyjaźni historyka Jakoba Moltkego. Nareszcie czuje się zdolny do opowiedzenia swojej historii i do mówienia o Historii, o splamionej krwią Odrze i splamionej krwią rzece życia. Jego narracja jest świadectwem, że nie tylko nauczył się dobrze czytać i pisać, przepisując dawnych mistrzów za namową swego nauczyciela, lecz również rozszyfrować świat i jego znaki, co pozwala mu podjąć próbę wyjaśnienia swojego miejsca i samego siebie w tym świecie. Redo jest tutaj pisarzem z przekonania i z przeznaczenia: aby zaistnieć, musi zapisać własną historię. Równocześnie podejmuje próbę zobrazowania końca pewnego stulecia na przełomie wieków w Prusach, gdzie na popiołach wielu innych narodził się świat, który sam skończył jako popiół na niezliczonych polach bitew. Jak słusznie zauważa Javier García Rodríguez, kluczowy jest tutaj sposób, w jaki Vicente Luis Mora prowadzi narrację piórem Redo, który poniekąd staje się autorem *implicite*:

Proszę ewentualnego czytelnika o wybaczenie mojego wahania w wyjaśnianiu, ponieważ te wspomnienia stanowią pierwszy długi tekst, który podjąłem się napisać, a przeszłość jest tak szeroka, długa i głęboka, że wybranie jako punktu wyjścia którejkolwiek z jej części stanowi w pewnym sensie oszustwo... (s. 11)

Konwencja narracyjna i rodzajowa wymaga od bohatera pokory i powściągliwości już w *exordium* otwierającym narrację, co jest przewidywalnym i zapewne ironicznym zabiegiem formalnym, a także egzemplifikacją *captatio benevolentiae* zalecanej przez klasyczną retorykę²³.

Fakt, że wybranie punktu wyjścia dla narracji dotyczącej przeszłości jest wyzwaniem również dla zawodowego historyka i ma znaczący wpływ na jego pracę, zauważył już w latach 70. XX wieku roku Paul Veyne²⁴. Narracja literacka to równie ryzykowne zajęcie: próbuje znaleźć sens zakończenia poprzez logikę możliwości narracyjnych,

²² Por. J. González García, „*Centroeuropa*” (2020) de Vicente Luis Mora: una mirada al mundo femenino desde el modelo de la “nueva masculinidad”, „Revista Letral” 2023, n. 30, s. 5–19.

²³ J. García Rodríguez, „*Somos olvido compacto*”: la muerte como palimpsesto en *Centroeuropa* de Vicente Luis Mora, „Pasavento: revista de estudios hispánicos” 2021, Vol. 9, n. 1, s. 205–216.

²⁴ P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paryż 1971.

na które jeszcze wcześniej wskazywał Claude Bremond²⁵, ale ciągle napotyka na przeszkody, które utrudniają jej postęp, czy raczej sprawiają, że historia posuwa się naprzód po nieoczekiwanych i niezbadanych ścieżkach, z rąk niekonsekwentnego narratora, który zarządza rozproszoną logiką własnej opowieści. Jak choćby w tym fragmencie: „Już wyobrażałem sobie nową rozmowę z Altmayerem na ten właśnie temat, po rozmowie, którą odbyliśmy poprzedniego dnia – do której ta historia wkrótce dojdzie, jak sądzę...” (s. 19). Redo podjął pewne zobowiązanie i stara się je wypełnić, nawet jeśli jest nowicjuszem i nie potrafi do końca odnaleźć sensu własnej opowieści, która wymaga od niego weryzmu, do którego nie jest przyzwyczajony i który sprawia mu trudność: „Jestem świadomy mojej obietnicy przepisania rozmowy z Altmayerem, którego właśnie spotkaliśmy na progu własnego domu, pochmurnego i ubranego z pruską elegancją; ale moja niedoskonałość w konstruowaniu opowieści tak długiej i pełnej wędrówek zaprasza mnie do zamrożenia go tam...” (s. 21). To nie tyle brak umiejętności uniemożliwia mu skonstruowanie długiej opowieści, jak Redo uparcie twierdzi, ale umiejętność Vicentego Luisa Mory, który przerywa opowieść, by sam Redo mógł szczegółowo zrelacjonować drobny szczegół, który nasuwa mu się na pierwszy plan: „Nie chciałem pominąć tych faktów, ponieważ w tej historii liczby i szczegóły są istotne. Możemy więc teraz wrócić do momentu, w którym sparaliżowaliśmy burmistrza Altmayera, i ożywić go tak, by mógł wyrażać się do woli” (s. 22). Wszystko jest kwestią optyki. W ten sposób nasza powieść rozwarstwa się na różne płaszczyzny narracji, różne tony, staje się coraz bardziej intymną rozmową autora, autora domniemanego i narratora z coraz bardziej zaskoczonym czytelnikiem, zmuszonym do refleksji i współodczuwania, a także do rewidowania swoich interpretacji w procesie aktywnego, „nieuległego czytania”. Bowiem, jak już zauważył Franz Kermode:

Podatność narracji na uleganie pragnieniom tej czy innej psychiki, niekoniecznie oznaczająca zdradzanie potencjału sekretów, daje się z grubsza przedstawić jako dialog między opowieścią a interpretacją. Dialog ten zaczyna się wtedy, gdy autor zasiada z piórem do kartki, a trwa przy każdym po prostu nieuległym czytaniu²⁶.

Rytm prozy, kontrolowanej i kontrolującej zarazem, napięcie języka, tempo i focalizacja wewnętrzna współlistnieją w tej opowieści perfekcyjnie, unaoczniając czytelnikowi, jakim oszustwem staje się nie tylko wybieranie punktu wyjścia, ale i selekcjonowanie opisywanych wydarzeń, a pomijanie innych, stopniowo wymazywanych z historii i z pamięci. Narrator przeczuwa, a nieuległy czytelnik uświadamia sobie, że scenariusz życia dopełnia się nie podczas kręcenia filmu pamięci, ale podczas montowania go w sceny wspomnień. Na płaszczyźnie narracji przeciwnikiem Redo jest wspomniana wcześniej „tłumaczka” jego pamiętnika, ze swoimi przypisami, w których koryguje i poddaje w wątpliwość informacje narratora, zmuszając czytelnika

²⁵ C. Bremond, *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 285–291.

²⁶ F. Kermode, *Sekrety i narracyjne sekwencje*, przeł. P. Czapliński, „Pamiętnik Literacki” 1993, nr z. 2, s. 177.

do ciągłej czujności. Choć, biorąc to wszystko pod uwagę, dezawuuujące stanowisko rzekomej tłumaczki nie jest aż tak zaskakujące, jako że sam Redo koryguje siebie jako niedoświadczonego narratora²⁷, kwalifikuje swoje dane, poddaje w wątpliwość swoje informacje, zaprzeczając nawet prawdziwości swoich twierdzeń, ale uznając tę postawę za cnotę, ponieważ bardzo wyraźnie odróżnia rzeczywistość od fikcji. I tak, przytaczając przemowę płynącą z ust Hansa, swojego przyjaciela rolnika, sam zastanawia się nad tym, czy te akurat słowa pasują do tej postaci, co prowadzi go do następującej konkluzji: „Może Hans nie wyraził się w ten sposób, ale mnie się to podoba. Lubię go pamiętać lub wyobrażać sobie, że tak mówi, a poza tym nie jestem dziennikarzem” (s. 37). Podobnie uzasadnia część tego, co pisze, swoje ewentualne błędy, przesady czy przekłamania tym, że nie miał wielu własnych doświadczeń, a jedynie te wysnute z lektury i własnej imaginacji: „[...] teraz, kiedy o tym myślę, nigdy nie widziałem lwa i znam je tylko z opisów i rycin w książkach. Jak prawie wszystko inne: widziałem mało świata, a dużo papieru” (s. 39). Współcześnie moglibyśmy zastąpić ryciny ilustracjami z wyszukiwarki Google czy filmami na ekranie, ale wnioski byłyby podobne.

Perspektywa czytelnika nieuległego i nieidealnego

Pamiętajmy, że Vicente Luis Mora to nie tylko pisarz o wielu twarzach, lecz również biegły prowokator, który pisząc powieść historyczną (lub, jak ją określa w wywiadach, archeologiczną²⁸), każe swojemu głównemu bohaterowi powiedzieć: „Niektóre rzeczy też wymyśliłem, z całą pewnością: krótkowidzowi trudno jest przypomnieć sobie szczegóły” (s. 175). Autor korzysta przy tym z każdej możliwej okazji, by stawiać czytelnikowi pytania, na które trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi: przydatność przeszłości jako narzędzia korygowania teraźniejszości, kwestia pisania jako sposobu konstruowania własnej tożsamości oraz dociekanie różnych części składających się na rzeczywistość, również w jej literackim wymiarze, to tylko niektóre z nich. Dlatego *Centroeuropa* to, biorąc pod uwagę багаż teoretyczny autora, swoisty traktat

²⁷ Na przykład w tym fragmencie (w moim tłumaczeniu): „Miałem zamiar zrelacjonować rozmowę Jakoba i Altmayera w dniu ekshumacji szesnastu ciał, ale trochę zboczyłem z tematu. Nie miejcie mi tego za złe, to niedoświadczenie początkującego narratora. Rozpraszają mnie zdania i wspomnienia i zapominam, że długi utwór pisarski, jak powiedział mi Jakob, musi mieć strukturę, jak budynek” (s. 66).

²⁸ Warto w tym miejscu zacytować fragment jednego z wywiadów, zatytułowany *Vicente Luis Mora: „La intención con Centroeuropa fue hacer una novela arqueológica”*, przeprowadzony przez Ignacio Romo González dla czasopisma „Colofón. Revista Literaria” (w moim tłumaczeniu): „– Mówi pan, że intencją nie było stworzenie powieści historycznej; co w takim razie było intencją?

– Stworzyć powieść archeologiczną. W przeciwieństwie do modelu powieści historycznej używam etykiety »powieść archeologiczna«, aby wyjaśnić, że czytelnik musi kopać i znaleźć pewne elementy przeszłości, które są prawdziwe, ale niekompletne, i stamtąd je zinterpretować i nadać im kontekst. Krótko mówiąc, chodzi o to, by zobaczyć, jaką spuściznę pozostawiła nam Europa Środkowa końca XVIII i początku XIX wieku, jakie znaczenie miała i ma do dziś tamten świat”.

Wywiad w wersji oryginalnej dostępny jest na stronie czasopisma: <https://www.colofon-revitaliteraria.com/vicente-luis-mora/> [dostęp: 15.06.2023].

narratologiczny w pigułce, pokaz technik narracyjnych w wykonaniu nieuchwytnego, zawodnego lub niewiarygodnego narratora, niepiśmiennego krótkowidza, a przy tym doskonała demonstracja narracyjnego suspensu. To fabuła, w której terażniejszość, przeszłość i przyszłość zbiegają się, unaoczniając moc fikcji do konstruowania świata przedstawionego i konstruowania siebie samej. Jest w tym zarazem rewindykacja potęgi fikcji i wyobraźni (co autor czyni również w swoich pracach teoretycznych i redakcyjnych), niestroniąca od dobrze znanych technik, jak pamiętnik z przypisami krytycznej tłumaczki na marginesach stron, gdzie kluczową rolę pełni impostura, a zarazem próba wyrażenia tego, co niewypowiedziane. Stąd rozliczenie z weryzmem, a także z realizmem, od którego powieść zaczyna dryfować w przestrzenie nieco bardziej skażone elementami fikcji, coraz bardziej odległe od powieści historycznej, której się spodziewaliśmy.

W obliczu ciągłych wahań narratora i jego mozolnych wysiłków, by doprowadzić do końca opowieść, która na ostatnich dziesięciu stronach przybiera nieoczekiwane formułę numerowanych trzydziestu dwóch spostrzeżeń (s. 171–181), zrozumiała stanie się rosnąca konsternacja czytelnika wobec książki, która – chociaż trzyma ją w dłoniach – nieustannie się mu wymyka. Pewnym kołem ratunkowym może znowu okazać się tutaj paratekst, a raczej ten obszerny jego wymiar, zwany epitekstem, który nie zawiera się w fizycznych ramach książki, ale otacza ją i uzupełnia, w postaci rozmaitych wypowiedzi samego autora. Tym sposobem odkrywamy, iż co prawda Vicente Luis Mora niechętny jest gloryfikacji epitekstu, a w wywiadach najczęściej wymiguje się od wyczerpujących odpowiedzi, ewentualnie myli tropy, jak we wspomnianym cytacie dotyczącym powieści „archeologicznej” – to równocześnie okazuje szacunek odbiorcom, w całej ich różnorodności, uchylając się od narzucania czytelnikowi swojego punktu widzenia na własną twórczość. Jak sam mówi w jednym z wywiadów: „Staram się raczej otwierać horyzonty czytelnicze niż je zamykać”²⁹. Spytany o ukryte znaczenie powieści *Centroeuropa*, najpierw zaprzecza jego istnieniu, a potem dodaje:

Pozostawiam pewne luźne zakończenia i pewne warstwy znaczeniowe otwarte, a w nich filozofowie zobaczą pewne rzeczy, teoretycy literatury zobaczą inne rzeczy, historycy zobaczą pewne wskazówki, które mogą prowadzić do danych wniosków, ale nie ma idealnego czytelnika dla tej powieści³⁰.

Nieidealny i nieuległy czytelnik ma zatem prawo do własnych poszukiwań i roboczych konkluzji, z czego postaram się tutaj skorzystać. Ponieważ z mojej perspektywy, którą pragnę się tutaj podzielić, uzasadniając zarazem tytuł niniejszych rozważań, *Centroeuropa* Mory to niewątpliwie wielopłaszczyznowa powieść inspirowana przeszłością Europy Środkowej, ale przede wszystkim metapowieść o pisaniu i jego służebnościach, o uczeniu się wysławiania siebie i o tym, jak opowieść oswaja myśl i własną wyobraźnię,

²⁹ J.M. Martín, *Vicente Luis Mora: „Intento abrir los horizontes del lector en lugar de cerrarlos”*, „Diario de Córdoba”, 29.09.2020, <https://www.diariocordoba.com/cultura/2020/09/29/vicente-luis-mora-abrir-horizontes-35934724.html> [dostęp: 15.06.2023].

³⁰ Tamże.

pozostając równocześnie nieuchwytna. Metapowieść o słowie pisanym, o tekście, który podtrzymuje narrację, zawiadując zarazem każdą formą opowieści, przeobrażając się w procesie nieustannej (re)interpretacji. Aż wreszcie metapowieść o pisaniu historii, zarówno tej małej i jednostkowej, zwanej intrahistorią, jak i Historii zapisywanej wielką literą, która nigdy przecież nie wyraża się inaczej, jak już zauważyli choćby Roland Barthes³¹, Hayden White³² i wspomniany wcześniej Payl Veyne, niż poprzez struktury narracyjne i chwytły retoryczne. Bo jeśli wychodząc z perspektywy małego Szonden, zagubionego gdzieś między Berlinem a Kostrzynem, można zrekonstruować złożony i kompletny obraz całej epoki i jej mentalności, to tekst, który przepisuje historię anonimowych postaci i ich prywatne życie o kursie skrzywionym przez historię zbiorową Europy Środowej, można zasadnie zaklasyfikować jako tak zwaną powieść intrahistoryczną, specyficzny podtyp powieści historycznej. Luz Marina Rivas oferuje nam jej przybliżoną, ale trafną definicję:

Możemy zbliżyć się do konceptualizacji powieści intrahistorycznej jako fikcyjnej narracji historii z perspektywy społecznych subalternów, którzy, choć są ofiarami historii, nie są jej biernymi agentami; mają historyczny багаż poprzez tradycję rozumianą jako związek między przeszłością a teraźniejszością, nadany przez zwyczaj i tryby kulturowe przekazywane pokoleniowo. [...] Intrahistoria jest zatem wizją historii z marginesu władzy, a jej bohaterami są postaci, których napięcie między przestrzenią doświadczenia lub habituśu a horyzontem oczekiwań skutkuje subalterną świadomością przeszłości i przyszłości bardzo odległych od tych z oficjalnej historii³³.

Do tej przybliżonej definicji warto dodać kilka wyjaśnień dotyczących poetyki powieści intrahistorycznej, która zazwyczaj składa się z kombinacji następujących elementów: narracja historii zbiorowej z perspektywy tego, co anonimowe i prywatne, na marginesie władzy; metahistoria jako sposób na uzewnętrznienie świadomości historii; poszukiwanie indywidualnej i zbiorowej tożsamości poprzez rewizję historii z perspektywy naładowanej komponentami afektywnymi; materia historyczna karmiona tradycją i codziennością, rytuałem, życiem domowym i wewnętrznym, tak samo jak polityką, ekonomią czy wojnami; konstruowanie subalternalnych postaci fikcyjnych (często pełniących funkcję narratora w pierwszej osobie), poprzez które jest fikcjonalizowana historia życia codziennego; aż wreszcie przejawianie się języków i form pamięci poprzez gatunki intymności i marginesów, jak listy, pamiętniki,

³¹ R. Barthes, *Le discours de l'histoire*, [w:] *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, 1967, s. 163–177. Polskie wydanie: *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 225–236.

³² H. White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore – London, 1973; tenże, *Problem narracji we współczesnej teorii historycznej*, przeł. M. Wiewiórkowska, H. Ogryzko-Wiewiórkowski, [w:] *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski. Lublin, 1990, s. 25–61.

³³ L.M. Rivas, *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia 2000, s. 58.

świadczenia czy relacje autobiograficzne. Nietrudno zauważyć, że *Centroeuropa* w całej pełni wpisuje się w tę definicję.

Reasumując, *Centroeuropa* Vicentego Luisa Mory to powieść intrahistoryczna o człowieku szukającym swojej drogi w przełomowym momencie historii Europy, między XVIII a XIX wiekiem, w wymierających feudalno-absolutystycznych Prusach i dopiero rodzących się Prusach liberalno-kapitalistycznych, w embrionalnym i zmieniającym się społeczeństwie, gdzie normy ekonomiczne i polityczne nie zostały jeszcze w pełni skonstruowane, a kobiety nie są pełnoprawnymi członkiniami społeczeństwa. To historia grzebania w przeszłości, w wielu formach przeszłości, która uparcie nie chce zniknąć, ponieważ jej korzenie sięgają tak głęboko, jak i spotkanie z przyszłością, która opiera się na znalezieniu własnego głosu, który niepokoi i obala to, co ustalone. To zarazem wielopłaszczyznowa powieść o wojnach i pokoju, a także związanych z nimi okolicznościach i konsekwencjach politycznych, społecznych, ekonomicznych i ogólnoludzkich. I wreszcie opowieść o sercu kontynentu i pewnym miejscu na granicy, z perspektywy narratora, który sam znajduje się na granicy, niejednoznacznego bohatera, który tak naprawdę, co odkrywa przed czytelnikiem w ostatnich zdaniach swoich zapisków, czujnie korygowanych przez anonimową tłumaczkę, jest kobietą.

FORMULARZ CHARAKTERYSTYKI TYPOLOGICZNEJ

Vicente Luis Mora, *Centroeuropa*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2020

1. Paratekst

- a) **Okładka:** fragment obrazu *Das Eismeer* („Morze lodu”) autorstwa niemieckiego malarza romantycznego Caspara Davida Friedricha, sugeruje tematykę powieści (XIX-wieczne Niemcy).
- b) **Tytuł:** tematyczny, wskazuje na tematykę powieści i miejsce akcji (Europa Środkowa).
- c) **Paratekst wydawniczy** na okładce: biografia autora; inne tytuły z kolekcji wydawniczej; krótkie streszczenie – wskazuje na powieść historyczną, dziejącą się w pierwszych dekadach XIX wieku.
- d) **Inne elementy paratekstualne:** dwie dedykacje (Helena Cortés Gabaudan; Virginia); potrójne motto (Stendhal, Fontane, Goethe); brak przedmowy; spis treści, rozdziały numerowane; przypisy rzekomej tłumaczki; brak posłowania.
- e) **Incipit:** „Mężczyzna, Prusak, żołnierz husarii i zamarznięty”.

Wymienione elementy paratektu wskazują na powieść historyczną, inspirowaną przeszłością Europy Środkowej.

2. Fabuła:

- a) **Krótkie streszczenie fabuły:** Fabuła rozgrywa się pod koniec XVIII i na początku XIX wieku, w Prusach, w okresie przełomowych zmian politycznych w Europie, będących następstwem rewolucji przemysłowej i rewolucji francuskiej. W retrospektywnej relacji narrator Redo Hauptshammer powraca do momentu, gdy postanowił pochować żonę Odrę na swojej ziemi

w Szonden nad Odrą, a następnie podejmuje próbę opowiedzenia w pamiętniku historii swojego życia przed przyjazdem do Oderbruch i tego, co go spotkało na miejscu, począwszy od wykopywania zwłok żołnierzy z wiecznej zmarzliny.

b) **Cechy fabuły:**

- oparta zarówno na faktach, jak i wyobraźni autora;
- autobiograficzna (pamiętnik narratora); skupiona na głównym bohaterze (Redo Hauptshammer) na tle bohatera zbiorowego (społeczność Szonden);
- problematyczny profil społeczny głównego bohatera (impostor, a zarazem pierwszy wolny rolnik i pełnoprawny obywatel Szonden; syn prostytutki, który okazuje się być kobietą).

3. **Narracja**

- a) **Narracja monodiegetyczna** (narrator krótkowidz i, początkowo, analfabeta) w pierwszej osobie liczby pojedynczej, konsekwentnie w rodzaju męskim aż do przedostatniej strony (180).
- b) **Narrator homodiegetyczny:** jest bohaterem własnej historii.
- c) **Narrator intradiegetyczny:** obecny w świecie przedstawionym dzieła.
- d) **Typ fokalizacji:** wewnętrzna (subiektywna perspektywa bohatera krótkowidza, pełnego wahań).

4. **Struktura czasowa:**

- a) Czas pisania to druga dekada XXI wieku, czas narracji to połowa XIX wieku, czas świata przedstawionego to przełom XVIII i XIX wieku.
- b) Fabuła dotyczy przełomu XVIII i XIX wieku.
- c) Czas teraźniejszy autora przejawia się w utworze poprzez refleksje narratora i jego przyjaciela, historyka Jakoba Moltkego.

5. **Poetyka powieści:**

- a) **Rodzaj powieści** ze względu na formę: strumień świadomości i zapis myśli narratora, liczne retrospekcje.
- b) **Gatunek powieści:** problematyczny, ze względu na niejednorodny zakres tematyczny: powieść społeczno-obyczajowa i powieść historyczna z elementami fantastyki i grozy, wątki sensacyjne.
- c) **Dominanta stylistyczna:** brak wyraźnej dominaty stylistycznej (konkretna konkuruje z symboliczną; realistyczna z fantastyczną).
- d) **Różnorodność stylistyczna** – mimo pozornej jednorodności.

6. **Mimesis:** Początkowo realizm i weryzm, duże prawdopodobieństwo w konstruowaniu świata przedstawionego, rozsadzane stopniowo przez kolejne elementy burzące konwencję.

7. **Metanarracja:** liczne elementy metaliterackie i metanarracyjne, komentujące sam proces prowadzenia narracji (ciągłe wahania i komentarze narratora), a także dystansujące się wobec niego (przypisy rzekomej tłumaczki, paratekst allograficzny).

8. **Metahistoryczność:** obecność eksplicytnego dyskursu na temat Historii, problematyzacja konstruowania narracji historycznej.

9. **Ideologia:** obecność wątków ideologicznych bądź opiniotwórczych, różnorodnych, wyrażających odmienne opinie, w tym punkt widzenia autora, którego *porte parole* bywa jedna z postaci, historyk Jakob Moltke.
10. **Cel i strategie:** powieść oferuje swoisty traktat narratologiczny w pigułce, a zarazem skłania czytelnika do refleksji nad mechanizmami pamięci oraz konstruowania opowieści o przeszłości. Fikcyjny pamiętnik narratora, z komentarzami krytycznymi rzekomej tłumaczki, który przepisuje historię anonimowych postaci i ich prywatne życie wypaczone przez historię zbiorową Europy Środkowej, tworząc złożony i kompletny obraz całej epoki i jej mentalności.

Bibliografia

- Barthes R., *Dyskurs historii*, przeł. A. Rysiewicz, Z. Kloch, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 225–236.
- Barthes R., *Le discours de l’histoire*, [w:] *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris 1967, s. 163–177.
- Bremond C., *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 285–291.
- Cichocka M., *Estrategias de la novela histórica contemporánea. Pasado plural, postmemoria, pophistoria*, Frankfurt am Main 2016.
- Fernández-Prieto C., *La Historia en la novela histórica*, [w:] *Reflexiones sobre la novela histórica*, red. J.J. Morales, J. Jurado, Cádiz 2006, s. 165–184.
- Genette G., *Palimpsestes*, Paris 1982.
- Genette G., *Palimpsesty: literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014.
- Genette G., *Seuils*, Paris 1987.
- González García J., „Centroeuropa” (2020) de Vicente Luis Mora: una mirada al mundo femenino desde el modelo de la „nueva masculinidad”, „Revista Letral” 2023, n. 30, s. 5–19.
- Hutcheon L., *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York 1988.
- Hutcheon L., *Historiographical Metafiction. Parody and the Intertextuality of History*, [w:] *Intertextuality and contemporary American fiction*, eds. P. O’Donnell, R. Con Davis, Baltimore – London 1989, s. 3–32.
- Kermode F., *Sekrety i narracyjne sekwencje*, przeł. P. Czaplinski, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 2, s. 174–192.
- Lefere R., *La novela histórica: (re) definición, caracterización, tipología*, Madrid 2013.
- Martín J.M., *Vicente Luis Mora: „Intento abrir los horizontes del lector en lugar de cerrarlos”*, „Diario de Córdoba”, 29.09.2020, <https://www.diariocordoba.com/cultura/2020/09/29/vicente-luis-mora-abrir-horizontes-35934724.html> [dostęp: 15.06.2023].
- Menton S., *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979–1992*, México 1993.
- Mora V.L., *Ensayos a La Intemperie*, „Trama & Texturas” 2018, n. 36, s. 15–32, <https://www.jstor.org/stable/26524842> [dostęp: 15.06.2023].
- Mora V.L., *Centroeuropa*, Barcelona 2020.
- Rivas L.M., *La novela intrahistórica: tres miradas femeninas de la historia venezolana*, Valencia 2000.

Rodríguez D., *La revista „Quimera” juega a ser un ‘hoax’ de internet en papel*, „El País”, 24.09.2010, <https://blogs.elpais.com/trending-topics/2010/09/revista-quimera-hoax-papel.html> [dostęp: 11.11.2023].

White H., *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore – London 1973.

White H., *Problem narracji we współczesnej teorii historycznej*, przeł. M. Wiewiórkowska, H. Ogryzko-Wiewiórkowski, [w:] *Metodologiczne problemy narracji historycznej*, red. J. Pomorski, Lublin 1990, s. 25–61.

History from the ground up? Vicente Luis Mora and his *Centroeuropa* (2020) as an intrahistorical metanovel

Abstract

The purpose of the essay is to introduce the figure of a contemporary Spanish author, Vicente Luis Mora, and his novel *Centroeuropa* to the Polish literary researchers, as well as to analyze the special character of this novel in terms of reading agreement and the most adequate terminology concerning the literary genre, to which it belongs, based on the form of typological characteristics of a novel that includes ten essential points: paratext, plot, narration, time structure, poetics, the question of mimesis, the loyalty of history towards History, metatextuality, ideological character and the strategies used by the author. On the basis of these reflections it can be concluded that *Centroeuropa* by Vicente Luis Mora is a metanovel about a man who is looking for his way in a breakthrough moment in the history of Europe, between the 18th and 19th century, in the declining feudal-absolutist Prussia and the emerging liberal-capitalist Prussia, in the embryonic society, where economic and political norms haven't been fully constructed yet and women are not full-fledged members of society. *Centroeuropa* is a multi-dimensional novel inspired by the past of Central Europe, but – above all – a metanovel about writing and its servitude.

Słowa kluczowe: Vicente Luis Mora, paratekst, metapowieść, powieść historyczna, powieść intrahistoryczna

Key words: Vicente Luis Mora, paratext, metanovel, historical novel, intrahistorical novel

