

## „Jeżeli nie wierzycie, to popatrzcie tu, na mój talerz”<sup>1</sup>.

### Prawda konfabulacji w prozie reportażowej Curzia Malapartego

#### Wstęp. *Culebra*<sup>2</sup> di Malaparte

Melchior Wańkowicz w krótkim – noszącym ironiczny tytuł *Wojna tych bezpiecznych* – tekście pisał:

„Do spekulujących na reportażu z wojny należy Malaparte, to jest Kurt Erich Suckert, korespondent wojenny obozu faszystowskiego, gość fetowany przez hitlerowców, który nagle opowiada o tym, że po dobrym obiadku gubernator Warszawy Fischer wraz z żoną, w towarzystwie eleganczyk pań i zebranych z obiadu gości, udaje się pod mury getta, bierze karabin z ręki żołnierza i strzela do żydowskiego dziecka – Malaparte szuka tanich efektów tylko po to, by epatować czytelników. Aby epatować czytelników, Malaparte nie waha się pisać bzdur o worze wyłupionych oczu ludzkich, które prezentuje czetnik, o posągach oblodowaconych (*sic!* – przyp. aut.) koni w jeziorze fińskim i tak dalej. (...) Recenzenci polemizują ze mną, kiedy wypowiadam się za poszerzeniem konwencji reportażu, za dopuszczalnością łączenia życiorysów kilku bohaterów w jeden życiorys ogniskujący: mimo że się zastrzegam, że wszystko tam ma być prawdziwe, że nie domalowane, że wszystko, cała mozaika, złożona z autentycznych kamyczków. Ale na takie chlapnięte domalowywanie Katonowie krytyki są niezuli”<sup>3</sup>.

Cierpkie słowa autora *Hubalczyków* odnoszą się do najśtywniejszej chyba książki pióra Curzia Malapartego – *Kaputt*. O tej samej pozycji, jeszcze w 1946 roku, poważany francuski krytyk starszego pokolenia – Robert Kemp – wypowiadał się w zgoła innym tonie:

„Malaparte przeobraża koszmarną rzeczywistość w Danteską grozę. Tak, to pisarz tej samej rasy, co tamten Toskańczyk... Książka, która przetrwa wieki... Nie sądzę, by ktoś kiedykolwiek umiał lepiej poprowadzić w jednym zaprzęgu humor, okrucieństwo, sprawiedliwość i ironię w tak piekielnym tempie...”<sup>4</sup>.

Przytoczone cytaty, poświęcone jednemu z dzieł włoskiego pisarza, dziennikarza, korespondenta wojennego, dyplomaty i reżysera, ukazując, jak skrajne reakcje towarzyszyły recepcji jego wojennego tomu prozy reportażowej, sięgają jednocześnie samego zarzewia kontrowersji narosłych wokół problemu definicji literatury *non-fiction* – a więc napiętej relacji pomiędzy reżimem *Wahrheit* a porządkiem *Dichtung*.

<sup>1</sup> C. Malaparte, *Skóra*, tłum. J. Mikołajewski, Wrocław 1998, s. 319.

<sup>2</sup> Z hiszpańskiego – wąż. Słowo tabu. Nie należy wypowiadać go głośno. Jest problematyzowane w jednym z dialogów w *Kaputt* (s. 356–367). Po polsku podtytuł ten brzmiałby *Culebra* Curzia Malapartego.

<sup>3</sup> M. Wańkowicz, *Wojna tych bezpiecznych* [w:] idem, *Wojna i pióro*, Warszawa 1983, s. 318–320.

<sup>4</sup> Cyt. za: J.W. Borejsza, *Posłowie* [w:] C. Malaparte, *Kaputt*, tłum. J.W. Borejsza, Warszawa 2000, s. 555.

„Kiedy Curzio Malaparte uchodził za króla reportażu, standardy etyczne nowoczesnego dziennikarstwa dopiero miały zostać określone, bo samo nowoczesne dziennikarstwo dopiero się wówczas określało, w dużej mierze poprzez doświadczenie II wojny światowej. (...) Co sprawiło, że Malapartemu dawano wiarę? Czyżby sześćdziesiąt lat temu ludzie byli łatwowierni? A może szok wojenny sprawił, że wierzyli we wszystko? (...) Dziś takiego tekstu (*Kaputt* – przyp. aut.) nie przyjęłby żaden wydawca, a fakt, że ta książka długo uchodziła za ważny literacki dokument wojenny, jest jednym z dowodów na to, jak ogromne zmiany kształtów pamięci o II wojnie światowej zaszły w ciągu ostatnich 30 lat”<sup>5</sup>

– z lekceważeniem pisał, w jednej z nielicznych publikacji poświęconych autorowi *Skóry*, które powstały w ciągu ostatnich dwóch dziesięcioleci w Polsce, Paweł Majewski.

Zastanawiające w przypadku pisarza tak utytułowanego jak twórca *Sodomy i Gomory* milczenie rodzimych badaczy, a także liczne przewartościowania, które wyłoniły się z (wciąż trwającej) dyskusji dotyczącej specyfiki gatunku reportażu, traktującej o wzajemnych napięciach pomiędzy porządkami prawdy oraz nieskrępowanej kreacji literackiej w tekstach niefikcyjnych, dają asumpt do tego, by raz jeszcze podjąć temat kontrowersyjnej twórczości Malapartego, by zgłębić technikę stosowania i – być może – dociec sensu<sup>6</sup> wykorzystywania rzeczonych „tanich efektów” w jego tekstach, o których ze wzburzeniem pisał cytowany wcześniej Melchior Wańkowicz<sup>7</sup>. Jednakże zanim poruszony zostanie wątek problematyczności paktu referencjalnego, zawieranego z czytelnikiem przez włoskiego pisarza, konieczne wydaje się – choćby szkicowe – zarysowanie sylwetki tego twórcy. Biografia autora *Kaputt* rzuca bowiem światło na jego teksty, pozwalając lepiej pojąć ich specyfikę<sup>8</sup>.

### „Wygrać wojnę to wstyd”<sup>9</sup>

„Dlaczego Malaparte?” – „Musiałem, Buonaparte było już zajęte”<sup>10</sup>. „Skąd ten pseudonim?” – „Ponieważ ja przegram pod Austerlitz, ale wygram pod Waterloo”<sup>11</sup>, odpowiadał indagowany pisarz. Z tych lakonicznych wyjaśnień, w których snobizm i predylekcja do bufonady łączą się z ironią oraz brawurą, niemało można wynioskować na temat osobliwego szarmu roztrącanego przez autora *Skóry*. Dyplomata, dziennikarz, *bon vivant* słynący ze swoich koneksji wśród najstarszych oraz najbardziej wpływowych rodów włoskich, przyjmowany przez najważniejsze figury europejskiej polityki I połowy XX wieku, Kurt Erich Suckert urodził się pod Florencją w 1898 roku, w rodzinie

<sup>5</sup> P. Majewski, *Malaparte i ksero*, <http://kulturaliberalna.pl/2010/11/02/majewski-malaparte-i-ksero/> [dostęp: 1.08.2016].

<sup>6</sup> Sensu innego niż ten, przypisujący włoskiemu twórcy cyniczną manipulację, nastawioną na wizerunkowe i finansowe korzyści.

<sup>7</sup> Nie bez znaczenie pozostaje także aspekt wpływu, jaki twórczość Malapartego miała na pracę reporterską Ryszarda Kapuścińskiego. Zob. A. Domostawski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010, s. 533.

<sup>8</sup> Można tu postawić naiwną, poniekąd, tezę, że autor literatury niefikcyjnej niejako własną egzystencją gwarantuje „prawdziwość” swoich tekstowych twórców.

<sup>9</sup> C. Malaparte, *Skóra*, op. cit., s. 379.

<sup>10</sup> Cyt. za: W. Hope, *Curzio Malaparte: The Narrative Contract Strained*, Leicester 2006, s. 20.

<sup>11</sup> Cyt. za: M. Serra, *Curzio Malaparte. Vies et legendes*, Paris 2011, s. 56.

austriacko-włoskiej. Nie żył długo – niespełna sześćdziesiąt lat. Wstąpił do Legii Cudzoziemskiej, został poparzony iperytem w okopach I wojny światowej, pełnił funkcję *attaché* kulturalnego w Warszawie na początku lat dwudziestych, wyznawał „religię Marksa”, wspomagał swym piórem włoski faszyzm, wziął udział w marszu na Rzym. Raz popierał, innym znów razem krytykował Mussoliniego, za co był na zmianę wynoszony przezeń na najwyższe urzędy i wtrącany do więzienia. Założył awangardowy periodyk „*Prospettive*”, w którym pełnił funkcję redaktora naczelnego. W tragicznym okresie 1939–1945 przemierzał z nadania Duce Europę jako korespondent wojenny. „Najpotężniejsze pióro faszyzmu”, grzmiało dumnie stronnictwo Czarnych Koszul. „Niebezpieczny karierowicz, oportunistą” – określał autora *Kaputt*, jeszcze przed wojną Antonio Gramsci<sup>12</sup>. Swoje zaangażowanie po stronie państw Osi Malaparte, w rozmowie z jednym z bliskich znajomych, podsumowuje dosadnie: „Włochy są kurwą, Mussolini jest kurwą (...), ja jestem kurwą”<sup>13</sup>. Pod koniec wojny przebywa w Italii, obserwuje, wciąż odziany w mundur wojsk Duce, klęskę faszyzmu. Po „inwazji” sił alianckich na Włochy zostaje aresztowany. Szybko jednak odnajduje się wśród żołnierzy państw sprzymierzonych jako oficer *Corpo Italiano di Liberazione*. Po wojnie powraca do idei komunizmu. Zafascynowany Mao Tse-tungiem podróżuje po Chinach. Tam dają też o sobie znać pierwsze symptomy śmiertelnej choroby Malapartego. Przewieziony do Rzymu umiera na raka płuc w 1957 roku<sup>14</sup>. Na łożu śmierci pisarz przyjmuje (jako protestant) – po licznych odmowach – ostatnie namaszczenie (Pius XII na temat strategii „nawracania” autora *Kaputt* na „słuszną wiarę” miał enigmatycznie stwierdzić: „Malaparte nie jest człowiekiem, którego należy wziąć strachem, jest duszą, którą należy ratować”<sup>15</sup>). Tego samego dnia twórca *Skóry* odbiera również legitymację Włoskiej Partii Komunistycznej. Swą słynną willę na Capri (Villa Malaparte) zapisał rządowi Chińskiej Republiki Ludowej<sup>16</sup>. Jeden z licznych przyjaciół Malapartego, włosko-żydowski pisarz Umberto Saba, w swym przejmującym liście poświęconym autorowi *Kaputt*, wspominał zmarłego, przywołując moment jednego z ich spotkań:

„Słuchaj, Curzio – powiedziałem – ty umiesz pisać i to dobrze. Próbował mi przerwać (...), ale nie pozwoliłem mu (...). Twoje książki – powiedziałem – są piękne. Trochę szkodzi im jednak to, że (nie zawsze, ale często) wydają się pisane po to, by oszołomić czytelnika i dzięki temu odnieść jeszcze większy sukces. I to udało ci się osiągnąć, i to znakomicie. Są jednak w tobie, Curzio – i ja to wiem – skrywane pokłady pokory, a również dobroci. Chciałbym, żeby – kiedy będziesz już stary, zmęczony i znudzony sukcesami – Bóg natchnął Cię do pisania, dzięki kunsztowi, który to On ci ofiarował, książki przeznaczonej do wydania dopiero po śmierci (bez sukcesu zatem, dla ciebie i na tym świecie), książki prawdziwej, w której napisałbyś prawdę, przynajmniej taką, jaka ci się objawiła: o ludziach, o czynach, o wydarzeniach, w których, jako aktor lub jako widz, wzięłeś

<sup>12</sup> E. Gentile, *Le metamorfosi di Malaparte*, <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-07-17/metamorfosi-malaparte-081537.shtml?uuid=Aa7lmpoD> [dostęp: 12.08.2016].

<sup>13</sup> Zob. T. Breza, *Spizowa brama*, Warszawa 1995, s. 181.

<sup>14</sup> Zob. E. Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano 1998, *passim*.

<sup>15</sup> T. Breza, *op. cit.* s. 187.

<sup>16</sup> G. Pardini, *op. cit.*, *passim*.

udział w ciągu swojego bogatego w przygody życia. Uwierz mi, mogłaby wyjść z tego wspaniała książka. Słuchał mnie długo, ponad godzinę. (...) Wiedziałem, o czym już wspomniałem, że (...) Curzio zachowywał pewien rys pokory, łączącej się z głęboką, nie wypowiedzianą potrzebą zrzucenia wszystkich masek i pancerzy, w jakie się uzbroił zapewne w obronie przed jedyną formą strachu mającą do niego dostęp<sup>17</sup>.

Wspomnienie to jest interesujące tym bardziej, im bardziej charakterystyka pisarstwa autora *Skóry* w nim zawarta traktuje o przewodnim w tym artykule problemie „prawdziwości”, „autentyczności” dzieł Suckerta.

Malaparte pozostawił po sobie bogaty i zróżnicowany zbiór tekstów, z których kilka wydanych zostało w milionowych nakładach, we wszystkich językach europejskich. Od artykułów i pamfletów politycznych (niejednokrotnie skażonych akcentami antysemitycznymi – dotyczy to prac powstałych we wczesnych latach zaangażowania pisarza w ruch faszystowski) przez pisma estetyczne publikowane w periodyku „*Prospettive*” po powieści, opowiadania i reportaże. Do najśłynniejszych dzieł Malaparte należą *Zamach stanu* – praca *par excellence* politologiczna, inspirowane *Księciem Machiavellego* studium technik przejmowania władzy i bronięcia jej w nowoczesnym, dwudziestowiecznym państwie<sup>18</sup>, a także wspomniane już *Kaputt* oraz *Skóra*. Na temat tych dwóch ostatnich pozycji znakomity polski tłumacz włoskiego twórcy, Jarosław Mikołajewski, pisał:

„O ile *Kaputt* prezentuje repertuar potworności wojny, opisywanych z perspektywy zdystansowanego obserwatora, pisarza i artysty, o tyle potworności *Skóry* wydają się przesiąknięte autentycznym uczestnictwem w cierpieniach Neapolu. I nie abstrakcja cierpienia, ale autentyczne obrazy, opis neapolitańczyków, ich miasta, ich boga Wezuwiusza, ich pogaństwa i chrześcijaństwa, stanowią najmocniejszą stronę powieści<sup>19</sup>. Brudnych i biednych neapolitańczyków końca wojny oraz pięknych i czystych Amerykanów, wpisanych w apokaliptyczny pejzaż. Opis biegnący ścieżkami wrażliwości, ambicji, budujących i niszczących pasji oraz wyobraźni dziwnego Włocha, który napisał przynajmniej dwie książki godne pamięci<sup>20</sup>.”

W dalszej części artykułu właśnie te „dwie książki godne pamięci” stanowią będą przedmiot dociekań nad specyfiką i powodami splotu faktów oraz konfabulacji w twórczości włoskiego pisarza, a także sposobem zawierania oraz łamania przez Malaparte go – konstytutywnego dla gatunku, jakim jest reportaż – paktu referencjalnego.

<sup>17</sup> U. Saba, *Portret Malaparte*, tłum. J. Mikołajewski, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 82, s. 67–68.

<sup>18</sup> Książka ta stanowiła niewyczerpane źródło inspiracji środowisk związanych z tak zwaną rewolucją konserwatywną i skrajnych ugrupowań lewicowych; według niektórych podań miała też być jedną z ulubionych lektur Mao Tse-tunga. G. Pardini, op. cit.

<sup>19</sup> Wylania się tu jeden z kluczowych problemów: na ile *Skóra* należy do literatury („bezprymiotnikowej”), beletrystyki, na ile zaś jest prozą reportażową. Podobne, choć nieco mniejsze wątpliwości budzi (zawsze ryzykowne, zwłaszcza w odniesieniu do gatunków literackich „z pogranicza”) klasyfikowanie *Kaputt*. Kwestie te zostaną podjęte w dalszej części artykułu.

<sup>20</sup> J. Mikołajewski, *Posłowie* [w:] C. Malaparte, *Skóra*, op. cit. s. 396.

## **„Pisałem prawdę, to, co widziałem, a patrzeć to już ja potrafię...”<sup>21</sup>**

Kwestia „autentyczności”, „dokumentaryzmu” prozy niefikcyjnej, do której są zaliczane (aczkolwiek nie bez kontrowersji<sup>22</sup>) *Kaputt i Skóra*, jest zagadnieniem kłopotliwym. Zostaje tu bowiem podjęty problem dotyczący cech dystyngujących, które pozwoliłyby odróżnić w przestrzeniach tekstu (idealizowany) „dyskurs prawdy”<sup>23</sup> od pokłosa nieskrępowanej niczym imaginacji pisarza. Jednym z istotnych wyróżników literatury reportażowej, jak już zostało stwierdzone, jest pakt referencyjny pomiędzy autorem a czytelnikiem. Paweł Zajas, w swej pracy zatytułowanej *Jak świat prawdziwy stał się bajką*, w następujący sposób przedstawił fenomen tego osobliwego układu:

„Proza niefikcyjna jest – najprościej rzecz ujmując – efektem pewnego sposobu pisania i lektury, które są rezultatem obustronnej umowy: umowy zawartej między autorem a czytelnikiem. Autor tekstów niefikcyjnych określa siebie jako realnie istniejącą osobę, mającą do tematu osobisty stosunek (jest obecny wśród swoich bohaterów jako reporter, kontaktuje się z informatorami, bada dane zagadnienie, studiując dostępne źródła). Czytelnik, biorąc do ręki jego książkę, posiada już często wstępną wiedzę o autorze. Jest to wiedza oparta na wcześniejszych pracach tego samego pisarza (...) lub też recenzjach (...). Dla czytelnika autor ten jest wytwórcą określonego typu tekstów i osobą społecznie odpowiedzialną. Definiowanie literatury niefikcyjnej przez czytelnika ma tę zaletę, iż uwalnia nas od trudnego (i [...] raczej niemożliwego) ustalenia wewnątrztekstowych form gatunku”<sup>24</sup>.

Istotę paktu referencyjnego, tego wzajemnego układu twórcy i odbiorcy, daje się więc uchwycić, przytaczając ironiczną uwagę Philipa Lejeune’a, dotyczącą prozy autobiograficznej: „Wszystko zależy od plakietki. W muzeum ludzie spędzają więcej czasu na czytaniu napisów niż na oglądaniu obrazów. Dozuje się swój podziw, dostosowuje spojrzenie w zależności od autora lub tematu”<sup>25</sup>.

Rodzi się tu pytanie, jakie elementy mogą stanowić taką „plakietkę”, konwencjonalnie odróżniającą fabulację od reportażowej „fotografii rzeczywistości”. Oprócz „wiarygodności” i renomy autora są to – między innymi – deklaracje („preambuły”) twórcy, podtytuły dzieł („reportaż”), nazwy serii wydawniczych, odsyłające (pozorne przynajmniej) do materialnego konkretnego zdjęcia opisywanych miejsc, bohaterów bądź dokumentów.

<sup>21</sup> Cyt. z Malapartego. Zob. W. Żukowski, *Przedmowa* [w:] M. Malaparte, *Kaputt*, tłum. B. Sieroszevska, Warszawa 1962, s. 6.

<sup>22</sup> By nie szukać daleko, lecz ograniczyć się do polskich rozpoznawców: Zbigniew Mikołajko traktować będzie prozę Malapartego jako „świadekstwo wielkie i przerażające zarazem” (idem, *Niewidomy w Jassach* [w:] idem, *W świecie wszechmogącym. O przemoc, śmierci i Bogu*, Warszawa 2009, s. 14). Andrzej Mańsica, w artykule zatytułowanym *Dreszcze przez skórę* (<http://www.opoka.org.pl/biblioteka/1/1L/skora.html> [dostęp: 12.08.2016]), pisze z kolei: „Znane z *Kaputt* posągi złodowaciących koni służą zatarciu śladów pomiędzy tym, co rzeczywiste i imaginowane. Książka nie będąc reportażem, nie jest przeciw powieści czy zbiorem opowiadań, ale swoistym literackim *capriccio*, rozsadzającym granice pomiędzy gatunkami twórczości, czymś zarazem więcej niż reportaż i mniej niż reportaż, niedo- i nadpowieścią, jednym i drugim równocześnie, i ani jednym, ani drugim w stopniu, który zadowoliłby literackich badaczy owadziach nóg”. Choćby tłumacz *Skóry* traktuje to dzieło jako powieść – i tak też ją, w przytaczanym wyżej posłowniu, nazywa.

<sup>23</sup> Powstaje tu cyniczne pytanie: czyjej prawdy? I wreszcie – jakże Piłatowe – „Co to jest prawda?”.

<sup>24</sup> P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej*, Poznań 2011, s. 26.

<sup>25</sup> P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, tłum. W. Grajewski, S. Grabowski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków 2001, s. 187.

„Prawda to najbardziej udana fikcja”<sup>26</sup> – pisał Odo Marquard. Gatunek, jakim jest reportaż, określany bywa jako „pograniczny”, a więc taki, w którym elementy czysto faktograficznego opisu łączą się z zabiegami charakterystycznymi dla prozy fikcjonalnej. Dotyczy to szczególnie fenomenu tak zwanego „reportażu literackiego”<sup>27</sup>. Wiele wskazuje na to, że dwie wybrane pozycje książkowe z bogatego dorobku Curzia Malapartego wpisują się w tę szeroką definicję – a jednak pytania o autentyzm przedstawianych przez autora wydarzeń i sytuacji, wątpliwości dotyczące dochowywania przezeń wierności paktowi referencjalnemu, zarzuty oczywistej blagi zawartej w jego tekstach, wciąż powracają<sup>28</sup>. Można stąd wysnuć wniosek, jakoby w odniesieniu do dorobku włoskiego pisarza, tworzącego w I połowie XX wieku, tezy o „pograniczności” gatunku reportażu, o oczywistym długu tego ostatniego względem literatury pięknej, wreszcie – White’owskie twierdzenia dotyczące specyfiki tekstów niefikcyjnych<sup>29</sup> traciły swą moc, ustępując pasji skrupulatnego rozliczania twórcy z zarzucanej mu predylekcji do konfabulacji<sup>30</sup>. Należy więc pochylić się nad tekstami Malapartego, zgłębić ich specyfikę, by odkryć, dlaczego literatura ta wywołuje i wywoływała tak skrajne emocje oraz oskarżenia o nadużycie zaufania czytelników. „Pisałem prawdę, to, co widziałem, a patrzeć to już ja potrafię”, chętnie mówił o sobie autor *Kaputt*. Trzeba postawić pytania – jaką prawdę i za pomocą jakich zabiegów utrwalił w swej „prozie reportażowej” Curzio Malaparte.

### „Zacząłem pisać *Kaputt* w lecie 1941 roku”<sup>31</sup>

„*Kaputt* jest książką okrutną. Jej okrucieństwo to najdziwniejsze ze wszystkich doświadczeń, jakie przyniósł mi widok Europy w latach wojny. A jednak wśród bohaterów tej książki wojna jest postacią zaledwie drugorzędną. Można by powiedzieć, że ma jedynie wartość pretekstu, gdyby nie to, że preteksty nieuniknione przynależą do sfery fatalizmu. Wojna pełni tu właśnie rolę fatum. W takim jedynie charakterze wkracza do tej książki. Powiedziałbym, że pojawia się tam nie jako postać działająca, lecz jako widz, w tym sensie, w jakim może być widzem krajobraz. Wojna jest obiektywnym pejzażem tej książki. Głównym jej bohaterem jest *Kaputt*, potwór radosny i okrutny. Żaden wyraz nie zdolałby lepiej, niż to twarde i tajemnicze niemieckie słowo *kaputt*, dosłownie znaczące złamany, skończony, zdruzgotany, przypadły, wyrazić tego, czym jesteśmy, czym jest w tej chwili cała Europa: stosem gruzów i odpadków. Ja jednak – podkreślam to z naciskiem – wolę tę Europę *kaputt*, od Europy wczorajszej, Europy sprzed dwudziestu, trzydziestu lat. Wolę świat, w którym wszystko trzeba budować od nowa, niż taki, w którym trzeba przyjąć wszystko, jako nieodwracalne dziedzictwo”<sup>32</sup>.

Słowa te pochodzą z przedmowy, którą Curzio Malaparte opatrzył tom swoich wojennych reportaży. Kilkustronicowe wprowadzenie, zwracające uwagę charakterystycznym

<sup>26</sup> O. Marquard, *Aesthetica i anaesthetica, Rozważania filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2007, s. 159.

<sup>27</sup> K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż – jak go napisać*, Warszawa 2004, s. 37–41.

<sup>28</sup> *Vide* – choćby przytaczane twierdzenia Melchiora Wańkowicza.

<sup>29</sup> Zob. H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki* [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. E. Domańskiej, M. Wilczyńskiego, Kraków 2000, *passim*.

<sup>30</sup> Zob. W. Hope, *op. cit.*, *passim*.

<sup>31</sup> C. Malaparte, *Kaputt*, *op. cit.*, s. 6.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 7.

dla autora kwiecistym, pełnym wyszukanych metafor stylem, jest o tyle istotne, o ile – po pierwsze – w myśl wcześniej przytaczanych ustaleń dotyczących strategii uwiarygodnienia treści tekstów uznawanych za niefikcjonalne w tym fragmencie, niejako „preamble” do całego tomu, zasadne byłoby poszukiwanie żarliwych deklaracji pisarza, dotyczących „prawdziwości” opisywanych w dalszej części książki zdarzeń. Zamiast tego Malaparte buduje kunsztowne figury stylistyczne, zaledwie sugerujące, że treść dzieła odnosi się do wydarzeń, które miały miejsce w rzeczywistości. Za swego rodzaju mglistą obietnicę autentyzmu uznać można passusy: „wolę tę Europę kaputt”, „wojna jest obiektywnym pejzażem tej książki”, „żaden wyraz nie zdołałby lepiej niż (...) kaputt, wyrazić tego, czym jesteśmy”. Druga kwestia sprawiająca, że wstęp do dzieła Malaparte stanowi intrygujący dokument, to ukryty cel całego wprowadzenia. Przedmowa włoskiego pisarza, w której ton tragizmu miesza się z pełnymi nadziei frazami o oczyszczającej perspektywie „budowania wszystkiego od nowa”, nosi tytuł „Dzieje pewnego rękopisu”. W obszernych partiach tekstu Malaparte rekonstruuje powstawanie *Kaputt*. „Rękopis *Kaputt* ma swoją historię i wydaje mi się, że trudno byłoby znaleźć dla tej książki odpowiedniejszą przedmowę niż dzieje jej rękopisu”<sup>33</sup> – rozpoczyna swą „preambulę” twórca *Skóry*. Następnie pisarz skrupulatnie przedstawia, gdzie był podczas tworzenia swego dzieła. Wylicza: Rosja, Szwecja, Ukraina, Finlandia, Rumunia, Polska, Włochy. Deklaracja Malaparte odnosząca się do tego, że podczas prac nad *Kaputt*, przebywał w miejscach, które opisał w swojej książce, stanowi wyraźny sygnał próby uwiarygodnienia stworzonego przez niego tekstu. Nie to jest jednak najistotniejsze. Za powstaniem „Dziejów pewnego rękopisu”, wprowadzenia do *Kaputt*, a więc książki zdecydowanie – co wyniknie w dalszej części artykułu – antynazistowskiej, stoi jeden jeszcze zamysł. W celach autowizerunkowych Malaparte – jak dobitnie wykazał to William Hope<sup>34</sup> – „antydatował” proces powstawania tomu. „Zaczęłam pisać *Kaputt* w lecie 1941 roku”, deklaruje pisarz w pierwszych liniach wprowadzenia. W rzeczywistości prace nad „antynazistowskim” dziełem zainaugurował dopiero po stalingradzkiej klęsce wojsk III Rzeszy. Pragnąc wykazać, że jego niechęć do poczyniń reżimu Hitlera nie jest powodowana konformizmem, Malaparte, korespondent sojuszniczych wojsk Duce, postanowił nieco nagiąć niewygodne fakty.

Można zaryzykować tezę, że już sam ten wstęp daje pewne pojęcie zarówno o metodzie tworzenia wojennych relacji, jak i o specyfice stylu Curzia Malaparte. Jest to proza niezwykle bogata w warstwie językowej, o frazie długiej, pokrętej, ciężkiej od metafor, przeładowanej wręcz przymiotnikami. Warto tu przytoczyć jeden (zaczepnięty z partii traktującej o szwedzkich doświadczeniach narratora) z niezliczonych, nacechowanych oszałamiającą plastycznością, opisów krajobrazu, zawartych w tomie: „Po ulicach skąpanych w błękitnym świetle, pod niebem z białego jedwabiu, pod niebem rozjaśnionym białymi refleksami domów chodziły kobiety podobne do niebiesko-złotych komet”<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>34</sup> W. Hope, op. cit., s. 176; zob. J. W. Borejsza, op. cit., s. 555–557.

<sup>35</sup> C. Malaparte, *Kaputt*, op. cit., s. 20.

Kompozycja poszczególnych sekwencji opisywanych w tekście oddawać ma szlak, który przemierzał Malaparte jako korespondent wojenny. Pisarz opowiada wojenną Europę (Finlandia, Ukraina, Polska, Rumunia, Chorwacja, Rosja, Włochy) za pośrednictwem narracji pierwszoosobowej. *Kaputt* składa się z szeregu przytaczanych przez Malapartego rozmów, opisów odbytych spotkań, obserwacji i relacji dotyczących wojennych niebezpieczeństw, na które był narażony jako korespondent. Autor bohater (występujący pod swoim nazwiskiem), wplatając w opis (przynajmniej teoretycznie) faktograficzny swoje obserwacje i refleksje, z pietyzmem oraz brawurą kreując swój autoportret na tle największej katastrofy dwudziestego wieku, ani na chwilę nie przestaje dominować nad przedstawianymi wydarzeniami. Dzieje się zaś wiele, a sugestywność, z którą Malaparte oddaje poszczególne sekwencje swych wojennych wojaży i niemal ciągłe epatowanie czytelnika niezwykle drastycznymi obrazami, nierzadko niebezpiecznie przybliża narrację pisarza do estetyki kiczu.

Korespondent przytacza między innymi swoje rozmowy ze szwedzkim księciem Eugeniuszem Bernadotte, zarządzającym Generalną Gubernią Hansem Frankiem, gubernatorem Warszawy – Fischerem, wspomina spotkania z wodzem ustaszów, Ante Pavelicem, i Heinrichem Himmlerem, opisuje pogrom Żydów w Jassach oraz własną wędrówkę po warszawskim getcie. Tym, co zwraca uwagę czytelnika, jest między innymi upodobanie pisarza do mnożenia dosadnych, ocierających się o nieprawdopodobieństwo, sekwencji:

„Czy to dalmatyńskie ostrygi? – zapytałem poglawnika. Ante Pavelic zdjął pokrywę z kosza i ukazując owe *frutti di mare*, tę śliską żelatynową masę ostryg, powiedział z uśmiechem, z tym swoim dobrym, znużonym uśmiechem: – To podarunek od moich wiernych ustaszów: dwadzieścia kilo ludzkich oczu”<sup>36</sup>;

„Jezioro wyglądało jak ogromna płyta białego marmuru, w której tkwiły setki głów końskich. Wydawały się ścięte wprawnym, precyzyjnym ciosem katowskiego topora. Same tylko łby wystawały ponad lodową skorupę. I wszystkie zwrócone były ku brzegowi. W szeroko rozwartych oczach płonął jeszcze biały płomień trwogi. Tuż przy brzegu kłębowisko zaciekłe walczących koni zdawało się wyrwać z lodowego więzienia”<sup>37</sup>.

Przytoczone powyżej fragmenty to przykłady tych partii tekstu, które tak wzburzyły cytowanego na początku artykułu Melchiora Wańkowicza. Lecz ten barokowy styl i obsesyjne niemal kreowanie niezwykle sugestywnych – niekiedy do granic pretensjonalności – obrazów składały się właśnie na specyfikę tworzonych przez Malapartego tekstów. Włoski pisarz z morderczą ironią odmalowuje scenę, w której zetknął się z Himmlerem w saunie:

„Niemcy nadzy są zadziwiająco bezbronni (...). Wśród golasów siedzących na dolnej ławce był jeden, który wydał mi się znajomy. (...) Czoło trzymał wysoko, w pozycji znamionującej pychę i zuchwałość; raz po raz odrzucał głowę do tyłu, a przy tym nagłym i gwałtownym ruchu z wglębnienia oczu, z nozdrzy i uszu wypływały mu strumyki potu, jak gdyby jego głowa była pełna wody. Ręce złożone miał na kolanach potulnym gestem skarconego uczniaka. Spomiędzy rąk wycierał miękkimi,

<sup>36</sup> Ibidem, s. 367.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 70.



wypukły, różowy brzuch o mocno wystającym pępku, który na tym bladoporóżowym tle wyglądał jak pączuszek różany – dziecięcy pępuszek pośrodku starczego brzucha. (...) To był Himmler<sup>38</sup>.

Z emfazą daje świadectwo, znajdującemu swe ujęcie w muzycznej pasji, szaleństwu Hansa Franka:

„W sąsiednim pokoju, widocznym przez uchylone drzwi, Frank siedział przy fortepianie (...), z głową schyloną na piersi. Blade jego czoło lśniło od potu, na pełnej pychy twarzy malowało się głębokie cierpienie i jakby upokorzenie. Oddychał z wielkim wysiłkiem, przygryzając dolną wargę. Oczy miał zamknięte i widziałem drżenie jego powiek. To chory człowiek – pomyślałem<sup>39</sup>.”

W komicznej (choć osobliwie gorzki to humor) sekwencji uroczystości na zamku w Krakowie przedstawia w sposób karykaturalny gubernatora Generalnej Guberni, kreując się jednocześnie na nieustraszonego polemistę i krytyka polityki III Rzeszy:

„– Jestem królem, *der König*, rzekł *Reichsminister* Frank, *Generalgouverneur* Polski, rozkładając szeroko ramiona i wodząc po współbiedniakach wzrokiem pełnym pychy i zadowolenia.

– Niemiecki król Polski, *der deutsche König der Polen* – powtórzył Frank.

Przeglądałem mu się z uśmiechem.

– Czemu pan się uśmiecha? Nie widział pan nigdy króla? – zapytał mnie.

– Rozmawiałem z wieloma królami i z wieloma jadłem obiad w ich zamkach i pałacach (...), ale żaden z nich nie mówił mi nigdy: jestem królem<sup>40</sup>.”

„Polacy są szlachetną rasą – zauważyłem. Istotnie – zgodził się Frank – co do mnie, nie robię żadnej różnicy między księciem Radziwiłłem a dorożkarzem.

I nie ma pan racji – powiedziałem<sup>41</sup>.”

„Rad bym usłyszeć pana zdanie o Hitlerze.

– Jest niemal człowiekiem – odpowiedziałem<sup>42</sup>.”

Reportaże wojenne Curzia Malapartego cechuje wyraźna subiektywizacja narracji. Autor ani na chwilę nie pozwala zapomnieć tego, z czyjej perspektywy przedstawiane są wydarzenia. Jak zostało już wcześniej zaznaczone, bardzo często opis konkretnych faktów ustępuje *passusom* traktującym o wewnętrznych odczuciach i przemyśleniach narratora – a nawet o snach, które miał rzekomo opowiadać swym wysoko postawionym w żołnierskiej i dyplomatycznej hierarchii rozmówcom (za przykład może posłużyć, „nawiązujący” najprawdopodobniej do myśli Fryderyka Nietzschego, majak senny, który rzekomo został przedstawiony księciu Eugeniuszowi Bernadotte):

„Proszę mi pozwolić (...) opowiedzieć sobie pewien dziwny sen. Jest to sen, który często zakłóca moje noce. Wychodzę na plac pełen ludzi, wszyscy patrzą w górę, ja także podnoszę oczy i widzę wznoszącą się tuż nad placem wysoką, stromą górę. Na samym jej szczycie stoi wielki krzyż. Z jego ramion zwisa ukrzyżowany koń (...) Ofiara Chrystusa-konia, tragedia zwierzęcej golgoty. (...) Czy ta śmierć Chrystusa-konia nie może być wyrazem śmierci wszystkiego, co jest w człowieku

<sup>38</sup> Ibidem, s. 441–443.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 193.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 93.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 82–83. Fragmenty rozmowy Malapartego i Franka, a także sekwencja przyjęcia na Wawelu zostaną później twórczo wykorzystane w *Łaskawych* Jonathana Littella, która to książka wiele zawdzięcza Kaputt.

czyste i szlachetne? (...) Umiera wszystko, co Europa ma szlachetnego, miłego, czystego. Nasza ojczyzną jest koń"<sup>45</sup>.

Wizerunki swoich interlokutorów, spotykanych niekiedy w mało prawdopodobnych sytuacjach (vide scena w saunie z Himmlerem), kreśli Malaparte z wielkim rozmachem, przerysowując je, wynaturzając, demonizując. W słynnym tekście zatytułowanym *Eichmann w Jerozolimie*, Hannah Arendt stawiała tezę o banalności zła, ukazując naczelnego „inżyniera” Holokaustu jako przeciętnego, wplątanego w złowrogi, korumpujący system człowieka<sup>44</sup>. Eichmann robił na niej wrażenie „błazna” („Wbrew wszystkim wysiłkom oskarżenia, każdy mógł się przekonać, że ten człowiek nie jest potworem, jednak doprawdy trudno się było oprzeć wrażeniu, że jest błaznem”<sup>45</sup>). Wizja Malapartego jest biegunowo różna. Historyczni oprawcy są u niego hiperbolizowani, kreowani na podobieństwo mitycznych monstrów, to znów opisywani w sposób karykaturalny, pomniejszani, zniekształceni. Ich defekty fizyczne – co łatwo dostrzec choćby w znamienym opisie brzucha Himmlera – są przejawskrawiane. Kaci mają budzić przerażenie, odrzucać. Muszą być szaleni, psychopatyczni, odrażający, to znów niepokojąco piękni. Zło Malapartego nie jest banalne. Od teź Arendt bliżej włoskiemu twórcy do ujęcia fenomenu faszyzmu/nazizmu, jakie w latach siedemdziesiątych dwudziestego wieku zaproponował Klaus Theweleit – a więc faszyzmu pojmowanego jako pochodna nie w pełni ukształtowanego, psychotycznego męskiego ego jednostek<sup>46</sup>. Malaparte chaos wojny zamienia, rzecz można, w efektowny spektakl, z wyrazistymi kreacjami aktorskimi, z samym sobą w głównej roli – wszystko zaś w sztafażu stylizacji rodem z najstynniejszego dzieła Dantego. *Kaputt* to tekst, w którym estetyzacja (pomimo makabryczności poszczególnych opisów, tłumionej niejako przez kunszt językowy autora i zwracające uwagę przerysowanie poszczególnych scen) niewyobraźalnej katastrofy lat 1939–1945 zostaje posunięta niemal do ekstremum.

### **„W Neapolu były to dni zarazy”<sup>47</sup>**

W *Kaputt* Curzio Malaparte budował wiarygodność swego tekstu, czyniąc jego bohaterami realnie istniejące postaci, opisując historyczne wydarzenia. Dodatkowy gwarant niefikcyjności tego dzieła stanowić miała postać samego autora – słynnego korespondenta wojennego, dyplomaty, który pod własnym nazwiskiem pojawia się na kartach dzieła (jako twórca faktycznie powstałych prac, takich jak choćby *Zamach stanu*). Oczywiście, po wydaniu rzeczonoego tomu pojawiały się liczne głosy zarzucające autorowi przejawskrawianie opisywanych wydarzeń czy wręcz ich wymyślanie. Charakterystyczne w tym kontekście jest świadectwo Alceo Valciniego, który towarzyszył Malapartemu podczas opisywanej przez tego ostatniego „wędrownki” po warszawskim getcie:

„Kiedy pod koniec wojny mogłem przeczytać *Kaputt* i przebiec niemal trwożliwie stronice na temat getta warszawskiego, to znaczy historię jednego z najstraszliwszych epizodów II wojny światowej,

<sup>43</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>44</sup> Zob. H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o banalności zła*, tłum. A. Szostkiewicz, Kraków 1998.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 72.

<sup>46</sup> K. Theweleit, *Męskie fantazje*, tłum. M. Falkowski, M. Herer, Warszawa 2015, *passim*.

<sup>47</sup> C. Malaparte, *Skóra*, op. cit., s. 7.

spozregłem z wielkim zdumieniem, że Malaparte w swoim fresku figur i cieni, w amalgamacie salo nowego humoru i egzaltowanej cynicznej prawdy, zafatsował kronikę owego poranka w warszawskim getcie, choć w tym wspaniałym solfeżu przeplatany niemyzną wskrzeszał echa psalmodii ze Starego Testamentu. Wszystko było fałszywe, ale też wszystko było prawdziwe. (...) Zdołał skomponować fantastyczną historię, posługując się elementami autentycznymi i zamykając je w to, co stanowić miało literacką kompozycję<sup>48</sup>.

Druga wojenna książka Malapartego, *Skóra*, oddala się jeszcze bardziej od specyfiki klasycznie pojmowanej faktograficznej relacji. O ile w *Kaputt* dominowały sekwencje rozmów narratora autora z ważnymi postaciami tragicznych lat konfliktu, o tyle *La pelle* (w której to pozycji historyczne figury niemal nie występują) stanowi kunsztowny fresk zajętego przez wojska aliantów Neapolu, Florencji, Rzymu, ale też (w dygresjach) zburzonego Hamburga, wreszcie – ukraińskiego lasu, na którego drzewach rozpięte są ciała ukrzyżowanych Żydów. Jak pisał o tej powieści reportażu Milan Kundera –

„Czas akcji *Skóry* jest krótki, lecz uobecnia się w niej nieskończenie długa historia człowieka. To przez starożytne miasto Neapol armia amerykańska, najnowocześniejsza ze wszystkich, wkacza do Europy. Okrucieństwo wojny supernowoczesnej wydarza się na tle najbardziej archaicznych okrucieństw. Świat, który tak bardzo się zmienił, ujawnia zatem to, co pozostaje smętnie niezmiennie, niezmiennie ludzkie. I ludzie martwi. W latach pokoju wkraczają w nasze spokojne życie całkiem skromnie. W czasach, o których opowiada *Skóra*, martwi nie są skromni; zmobilizowali się; są wszędzie; zakłady pogrzebowe nie mają pojazdów, by ich przewozić, martwi zostają w mieszkaniach, w łózkach, rozkładają się, śmierdzą, przeszkadzają; wypychają się w rozmowy, do pamięci, w sen. *Nienawidziłem martwych. Byli obcy, jedyni prawdziwie obcy we wspólnej ojczyźnie ludzi żywych.* Chwila dobiegającej kresu wojny oświetla prawdę tyleż banalną, co podstawową, tyleż wieczną, co zapomnianą: wobec żywych martwi mają miążdzącą przewagę liczebną (...)”<sup>49</sup>.

W *Skórze* z jeszcze większą siłą niż w *Kaputt* powracają naturalistyczne, pełne ekspresji obrazy zniszczenia i agonii:

„Byli to ludzie ukrzyżowani. Ludzie przybici do pni drzew, z krzyżowo rozpiętymi rękami (...). Ukrzyżowani mężczyźni milczeli, słyszałem ich oddech, słyszałem syczące rżenie, zgrzytanie ich zębów, czułem ciężar ich wzroku, czułem, jak moją zalaną łzami twarz pałą ich rozognione oczy, jak przesywiają mi pierś”<sup>50</sup>;

„Poprzewracane na ulicach samochody i tramwaje utrudniały przemarsz niemieckich kolumn (...). Albowiem neapolitańczycy nie atakowali wycofujących się Niemców zza pleców, lecz bezbronię stawili im czoło. (...) Wiele trupów żołnierzy, które sam widziałem, nie pochowane jeszcze w dwa dni po wyzwoleniu Neapolu, miało zmasakrowane twarze i poprzegryzane gardła: i widać jeszcze było ślady zębów na ciałach. Wiele było pokiereszowanych nożycami. Wiele leżało w jeziorze krwi, z długimi gwoździami powbijanymi w czaszki”<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> A. Valcini, *Z Malapartem w warszawskim getcie*, tłum. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 1990, s. 17.

<sup>49</sup> M. Kundera, *Spotkanie*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2009, s. 164–165.

<sup>50</sup> C. Malaparte, *Skóra*, op. cit., s. 179–180.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 50.

Przerysowane, lecz zapadające w pamięć sceny, jak choćby wspomnienie poparzonych podczas bombardowania Hamburga bombami fosforowymi ludzi, którzy czekają na ratunek, zanurzeni po szyję w wodzie – jakikolwiek kontakt z powietrzem powodował natychmiastowy zapłon zabójczej substancji „wżartej” w ich skóry.

W drugiej wojennej książce Malaparte intensyfikuje proceder epatowania czytelników okrutnym naturalizmem. Wystarczy przytoczyć słynną scenę „spożywania syreny” podczas jednego z relacjonowanych w tomie przyjęć:

„Na środku tacy, na posłaniu z zielonych liści sałaty, otoczona różowym wieńcem odnóg koralowca, na wznak leżała dziewczynka, coś co przypominało dziewczynkę. (...) Mogła mieć nie więcej niż osiem lub dziewięć lat, choć tak była rozwinięta, tak już kobieca, że na pierwszy rzut oka wyglądała jak piętnastolatka. Pod skórą, tu i ówdzie popękana lub rozmiękczonej wskutek gotowania, zwłaszcza na barkach i biodrach, przez szczeliny i zmarszczki można było dojrzeć delikatne mięso (...). Pierwszy raz widziałem ugotowaną dziewczynkę, dziewczynkę wyjętą z ukropu i milczałem, milczałem ścięty świętym strachem”<sup>52</sup>.

W *Skórze* także zwraca uwagę jeszcze większa (o ile to możliwe) subiektywizacja relacji i dodatkowe (względem *Kaputt*) pomnożenie bogactwa środków stylistycznych, co przejawia się w mnogości metafor, eksklamacji, onomatopej. („Odwróciłem się, by popatrzeć na Wezuwiusz, tego ohydneho potwora o psim łbie, który ujadął w głębi horyzontu, wśród dymu i płomieni, i powiedziałem stłumionym głosem: – Litości, litości. Litości także dla ciebie!”<sup>53</sup>). Niemałą rolę w utworze odgrywają, obecne także w poprzednim dziele autora<sup>54</sup>, nawiązania intertekstualne – jak choćby, w opisie ukazującym atmosferę Neapolu u kresu wojny, tropy tekstowe odsyłające do obrazu zarazy, wykreowanego przez Boccaccia w początkowych partiach *Dekameronu* czy sygnały dialogu z tradycją biblijną, zadziwiająco łączące się w niektórych sekwencjach dzieła z bogactwem treści mitologicznych podań:

„Jack skierował wzrok ku leżącym we śnie mężczyznom, spojrzął na dziewczynę, która czesała włosy, przeglądając się w lustrze morza, na karmiącą kobietę. Chciałem powiedzieć: Bóg dopiero co ich stworzył, a przecież są to najstarsi ludzie na ziemi. To jest Adam, a to Ewa, przed chwilą zrodził ich chaos, przed chwilą wyszli z piekła, przed chwilą powstałi z grobu. Popatrz na nich, dopiero co się narodzili, a już wycierpieli wszystkie grzechy tego świata. Wszyscy ludzie, w Neapolu, we Włoszech, w Europie, są jak ci tutaj. Są nieśmiertelni. Rodzą się w bólu, umierają w bólu i zmartwychwstają czysti. To Boże Jagnięta, niosą na swoich barkach wszystkie grzechy i wszystkie cierpienia świata”<sup>55</sup>.

Wszystko to czyni ze *Skóry* gorzką medytację nad istotą, grozą i sensem cierpienia, które stało się udziałem milionów istnień podczas II wojny światowej. Pierwszoplanową rolę w tym tekście, złożonym z kwiecistych, pełnych hiperbol opisów historycznych faktów, śmiałych dywagacji natury moralnej, ryzykownych – jeśli chodzi o prawdopodobieństwo

<sup>52</sup> Ibidem, s. 246–248.

<sup>53</sup> Fragment ten występuje po opisie erupcji wulkanu (wydarzenie historyczne) – przypis autora; ibidem, s. 204.

<sup>54</sup> Dla przykładu – pierwszy rozdział *Kaputt* został zatytułowany „Strona Guerantes” (s. 15).

<sup>55</sup> C. Malaparte, *Skóra*, op. cit., s. 304.

– scen i porywających wizji krajobrazu odgrywa znów sam autor bohater, występujący (po raz kolejny) pod własnym nazwiskiem – Curzio Malaparte.

Nie powinno to budzić większego zdziwienia, jeżeli weźmiemy pod uwagę potencjał do kreowania autowizerunku, który dostrzegł autor *Zamachu stanu* w poprzednim tomie – *Kaputt*. Jednakże *Skóra* jest pod tym względem o tyle ciekawa, o ile w niej właśnie Malaparte, relacjonując przebieg przyjęcia, na którym był (miał być?) obecny pośród amerykańskich żołnierzy, sam niejako demaskuje (nie bez ironii) własną metodę pracy reporterskiej, której pokłosiem są tworzone przezeń teksty.

„– Nie chce pan, żebyśmy uwierzyli (...), iż Malapartemu naprawdę przydarzyło się wszystko to, o czym pisze w *Kaputt*. Czy to możliwe, że właśnie jemu się wszystko przydarza? Mnie nigdy nic się nie przytrafia” – rzuca podczas posiłku jedzonego nieopodal zaminowanego obszaru jeden z biesiadników, przerywając drażnony wcześniej temat żołnierza, któremu wybuch nieodległej miny urwał dłoń. Jej poszukiwania okazały się bezowocne. Malaparte odpowiada:

„– Proszę mi wybaczyć (...), że czuję się zmuszony do tego, by zdradzić wam, iż przed chwilą, właśnie przy tym stole, przydarzyła mi się najbardziej zdumiewająca przygoda mojego życia. Nie zauważyliście tego, ponieważ jestem dobrze wychowanym gościem. Skoro jednak podajecie w wątpliwość prawdę opisywanych w moich książkach wydarzeń, to proszę pozwolić, bym opowiedział, co mi się przydarzyło przed chwilą, tutaj, w waszej obecności. (...) Spojrzałem na talerz i ostupałem z przerażenia. Zobaczyłem, jak z kaszy wystaje najpierw jeden palec, potem drugi, potem pięć palców, a w końcu ujrzałem całą dłoń, zakończoną bladymi paznokciami. Ludzką dłoń. (...) Była to dłoń tego biednego *goumier*, urwana przez wybuch miny i wrzucona do wielkiego, miedzianego garnka, w którym gotował się nasz *kouskous*. (...) Jestem dobrze wychowanym gościem – ciągnąłem – i to nie moja wina, że podczas gdy w milczeniu ogryzałem dłoń tego biednego *goumier*, uśmiechając się, żeby nie zmącić nastroju tak przyjemnego obiadu, wy popełniliście tę nieostrożność, by zacząć ze mnie żartować. Nigdy nie wolno żartować sobie z gościa, kiedy ten posila się właśnie ludzką dłońią. – Ależ nie, to niemożliwe! (...)

– Jeżeli nie wierzycie, (...) popatrzcie tu, na mój talerz. Widzicie kosteczki, to paliczki. A to, co leży na krawędzi talerza, to pięć paznokci. Zechciejcie wybaczyć, że pomimo dobrego wychowania nie byłem w stanie przełknąć paznokci”<sup>56</sup>.

Po tej przemowie następuje wielkie zamieszanie – istna *opera buffa* – amerykańscy żołnierze krzyczą, bledną, odbiegają od stołu. „Widziałeś, jak mi się udało ułożyć na talerzu te baranie kostki? – zwraca się Malaparte do swego towarzysza, Jacka Hamiltona – Przyznaj, że wyglądały, jak kości ludzkiej dłoni”<sup>57</sup>.

Jak można sądzić, ta pełna ironii, groteskowa scenka rzuca światło na kwestię balansowania autora *Kaputt* pomiędzy porządkami *Dichtung* i *Wahrheit*. Jeśli uznać tę sekwencję za żartobliwą „spowiedź” Malapartego reportażysty, należałoby dojść do wniosku, że efekt narracji, splecionej z konfabulacją w sztafazu autentycznych zdarzeń stanowił

<sup>56</sup> Ibidem, s. 316–319.

<sup>57</sup> Ibidem, s. 320.

dla niego nieskończenie istotniejszy cel niż bezwzględna – i niemal niemożliwa – wierność zaobserwowanym wydarzeniom<sup>58</sup>. Jednakże pytanie, dlaczego – jakby w kontrze do swej wrodzonej dezynwoltury – w wielu sytuacjach deklarował: „pisałem prawdę, to, co widziałem”, wymaga pogłębionego namysłu. Możliwe są tu bowiem również inne odpowiedzi niż te, w których Malaparte oskarżany jest o cyniczne kreowanie własnego wizerunku i manipulowanie faktami dla większego rozgłosu (a także większego sukcesu komercyjnego) tworzonych tekstów.

### **„Wrzask Wezuwiusza”<sup>59</sup> – mit przeciw chaosowi**

W reportażowej prozie wojennej Malaparte stworzył niezwykle sugestywny obraz czasów konfliktu, czasów, które jemu samemu jawiły się jako całkowite przekreślenie europejskiej tradycji, jej anihilacja, początek enigmatycznych „nowych czasów”. Nie bez przyczyny, w cytowanym już wstępie do zbioru *Kaputt*, pisał o Starym Kontynencie jako o „stosie gruzów i odpadków”. Włoski autor zaznaczał przy tym: „Wolę świat, w którym wszystko trzeba budować od nowa, niż taki, w którym trzeba przyjąć wszystko jako nieodwracalne dziedzictwo”. Ta postawa, charakterystyczna – co osobiwe – dla intelektualistów zaangażowanych w służbę państwu Osi (należy tu wskazać na przykład Ernsta Jungera i jego kontrowersyjny esej zatytułowany *Pokój*<sup>60</sup>), zakładała, że z chaosu wojny, z niezliczonych ofiar mężczyzn i kobiet, narodzi się całkowicie nowa rzeczywistość. Konflikt zbrojny lat 1939–1945 stanowił dla Malaparte czas, w którym rozpadły się wszelkie znane kategorie, czas przekreślający każde wartościowanie – czas absolutnego początku. Nie na darmo, opisując ocalałych z neapolitańskiej katastrofy rodaków, odwoływał się do biblijnej i mitologicznej metaforyki – „to jest Adam, a to Ewa, przed chwilą zrodził ich chaos, przed chwilą wyszli z piekła, przed chwilą powstał z grobu”. Jednakże – jak stwierdzał w swym monumentalnym dziele *Praca nad mitem* Hans Blumenberg – by jakkolwiek kultura mogła istnieć, niepokojący, wywołujący lęk chaos domaga się poskromienia<sup>61</sup>. Rodzi się tu pytanie – w jaki sposób to zrobić?

Żadna społeczność nie może istnieć w próżni, żadna też nie może się obejść bez mitu. Mit, w takim ujęciu, oznacza wtargnięcie języka, nazw w bezimienny chaos. Nie jest on przeciwieństwem logosu, lecz wywodzi się z niego. To opowieść, narracja, pozwalająca porządkować, strukturyzować rzeczywistość, położyć podwaliny umożliwiające wartościowanie poszczególnych postaw i ustanawianie prawa<sup>62</sup>. Malaparte dostrzegł w wojennej zawierusze bezład, z którego wyłania się nieokreślona, odarta z całego dorobku kultury przyszłość kontynentu. Jak można sądzić, jednym z celów powstania jego prozy – bolesnej, krzykliwej, bogatej w przerysowania, a jednocześnie głęboko

<sup>58</sup> W postawie tej znać też ślady słynnej formuły Fryderyka Nietzschego: „Fakty są głupie”. Nie ma w tym nic dziwnego, biorąc pod uwagę, jak żarliwym czytelnikiem niemieckiego filozofa był Malaparte. Zob. M. Serra, op. cit., s. 223.

<sup>59</sup> C. Malaparte, *Skóra*, op. cit., s. 288.

<sup>60</sup> Zob. E. Junger, *Pokój*, tłum. W. Kunicki [w:] idem, *Węzeł gordyjski. Esejstyka lat pięćdziesiątych*, Kraków 2013.

<sup>61</sup> H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, opr. tłum. K. Najder, M. Herer, Z. Zwoliński, Warszawa 2009, *passim*.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 32–33.

uduchowionej, pełnej żaru i moralizatorskiej pasji, było przekucie chaosu hekatomby II wojny światowej, chaosu *par excellence*, nie dającej się wyobrazić zawieruchy budzących groźę faktów, strasznych relacji, milionów traumatycznych doświadczeń spadających na miliony jednostek – w bolesną, ale dającą się zarówno zrelacjonować, jak i przyswoić opowieść. Jest w niej wszystko – okrucieństwo, cierpienia, rozpacz, ofiary, kaci i bohaterowie, lecz wszystko zarazem przybrało formę narracji, w której zbrodniarze są piętnowani, przedstawiani jako potwory i ujmowani w sposób karykaturalny<sup>65</sup>, w której oddawany jest gorzki hołd pomordowanym, w której wreszcie ukazywane są tak dosadnie, jak tylko to możliwe, barbarzyństwo i okrucieństwo ofiary składanej przez świat. Chaos ustępuje mitowi, Malaparte zaś, kreując wstrząsające (zapadające w pamięć, mimo że ocierają się niejednokrotnie o kicz) obrazy, kreśląc przejaszkawione portrety realnie istniejących postaci, narzucając swoją subiektywną narrację zamętowi wojny, łączy porządki *Wahrheit* i *Dichtung*, by umożliwić scalenie wizji katastrofy i ją samą poddać wartościowaniu. W beład wkroczyć miał język. Z drugiej strony – opisywanie wojennej hekatomby w sposób odsyłający do mitycznego chaosu (*vide*, niejako wieńczący zbrojny konflikt, wybuch Wezuwiusza, którego kilkudziesięciostronicowy opis stanowi zasadniczą partię *Skóry*), dodatkowo znamionuje wolę autora, by heterogeniczne, rozproszone relacje dające świadectwo katastrofie, poddać wielkiej, integrującej wszelkie historyczne fenomeny narracji. Jak pisał Carl Schmitt – „Mit zawsze operuje celniejszymi, dokładniejszymi formułami niż historia”<sup>64</sup>. Lecz żeby działanie to, wiodące ku *consolatio*, było skuteczne, Curzio Malaparte potrzebował osadzenia w faktografii. „Pisałem prawdę, to, co widziałem” – będzie powtarzał. W przeciwnym razie odebrałby swojej narracji moc porządkowania – w oczach swych czytelników – chaosu. Odwoływanie się do faktów, dat i realnie istniejących postaci jawi się jako to, co odróżnia współczesne mitologie od starożytnych<sup>65</sup>.

Malaparte, zwracając się ku przyszłości, mówi o świecie, który należy budować od nowa, świecie, który nie jest brzemienny całym, niekiedy wspaniałym, niekiedy haniebnym, dziedzictwem minionych wieków. A jednak opisując katastrofę wojny, odwołuje się wielokrotnie do języka charakterystycznego dla refleksji religijnej i etycznej, które przez tysiąclecia fundowały tradycję Starego Kontynentu. Pisze o ocalałych ludziach jako o tych, którzy „rodzą się w bólu, umierają w bólu i zmartwychwstają czysti”. Nazwie ich „Bożymi Jagniętami, niosącymi na swoich barkach wszystkie grzechy i wszystkie cierpienia świata”. „Litości, litości także dla ciebie” – szepcze, patrząc na plujący lawą i dymem Wezuwiusz. Twierdzeniem „wygrać wojnę to wstyd” zakończy swoją ostatnią książkę z lat 1939–1945. W narracji, egzorcyzmujące, ale i opisujące przerażający chaos wojny, implementuje

<sup>65</sup> Raz jeszcze – nie ma tu mowy o banalności zła – banalność zła niepokoi, rodzi się z przypadku, „z zewnątrz”, powstaje za sprawą systemów – na przykład politycznych lub gospodarczych. Teza ukazująca zło jako substancjalne, jako istotowe w kontekście II wojny światowej pozwala wartościować i piętnować, przywraca niejako porządek, ustala na nowo ład.

<sup>64</sup> C. Schmitt, *Die Geschichtliche Struktur des heutigen Welt-Gegensatzes von Ost und West. Bemerkungen zu Ernst Jungers Schrift „Der Gordische Knoten“* [w:] *Freundschaftliche Begegungen*, pod red. A. Mohlera, Frankfurt nad Menem 1955, s. 164 (tłum. autora).

<sup>65</sup> Zob. R. Barthes, *Mit dzisiaj* [w:] idem, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Warszawa 2008, s. 277: „Świat dostarcza mitowi rzeczywistości historycznej, określonej (...)”.

te wartości konającej kultury, które powinny stać się – w jego mniemaniu – podstawą nowej rzeczywistości. Już w bolesnym momencie narodzin Malaparte restytuuje Prawo<sup>66</sup>.

### **„Proszę pozwolić opowiedzieć sobie pewien dziwny sen...” Rekapitulacja albo raz jeszcze o pakcie referencjalnym**

Wojenna proza reportażowa Curzia Malaparteego nie przestaje budzić kontrowersji, raz wynoszona na piedestał jako wielkie i ważne świadectwo, to znów odrzucana przez krytyków, uznających ją za sztandarowy przykład reporterskich nadużyć. Być może jest to nieunikniony los dzieł ważnych pisarzy, którzy faktograficzny chaos poddali dyktatowi własnego *imaginarium*<sup>67</sup>. Jednakże, pozostawiając dywagacje i wątpliwości dotyczące „wierności” Curzia Malaparteego względem porządku „prawdy”, strategii tego autora nie możemy odmówić pewnej skuteczności. Ze swych wojennych relacji włoski pisarz stworzył zapadającą w pamięć, pełną etycyzującego żaru mitologię – narrację, która miała jednocześnie przedstawiać, strukturyzować i egzorcyzmować chaos oraz grozę lat 1939–1945. Naginanie faktów przy jednoczesnej deklaracji tworzenia prozy niefikcyjnej, śmiałość opisów, epatowanie okrucieństwem – wszystkie cechy prozy Malaparteego ujrzyć można jako czynniki, które – w zamiśle autora – potęgować miały moc oddziaływania tych tekstów, zapewnić siłę interioryzacji ich głęboko humanitarne-go przesłania. Włoski autor porzuca reżim *Wahrheit*, by tym skuteczniej nadać swoim pracom wyrazistość i ostrze moralitetu. Interioryzacja narracji Malaparteego stała się faktem. Można tu ograniczyć się do jednego przykładu – w przytaczanym na początku tego artykułu tekście Melchior Wańkowicz kpił z zawartej w *Kaputt* sceny, przedstawiającej Ante Pavelicia obok kosza pełnego wylupionych ludzkich oczu. Ten właśnie ustęp był później wielokrotnie cytowany w historycznych opracowaniach, traktujących o okrucieństwie serbskiego konfliktu – co znamienne – końca dwudziestego wieku<sup>68</sup>. „Terytorium nie poprzedza już mapy ani nie trwa dłużej niż ona. Od tej pory to mapa poprzedza terytorium”<sup>69</sup> – pisał Jean Baudrillard. Najbardziej kontrowersyjne – wedle Wańkowicza – fragmenty z Malaparteego, te nieszczęsne „chłapnięte domalowywania”, miały stać się „faktem”.

„Proza niefikcyjna jest – najprościej rzecz ujmując – efektem pewnego sposobu pisania i lektury, które są rezultatem obustronnej umowy: umowy zawartej między autorem a czytelnikiem” – stwierdza Paweł Zajas. Siła narracji Malaparteego, jego bolesnych, choć uwodzących wojennych historii, objawia się – jak można sądzić – w tym, że mimo oczywistych przekłamań, mimo mnogości świadectw podających w wątpliwość doniesienia

<sup>66</sup> Zob. W. Hope, op. cit., s. 98.

<sup>67</sup> Vide gorąca dyskusja dotycząca reportażu Ryszarda Kapuścińskiego. Zob. choćby A. Domosławski, op. cit., P. Zajas, op. cit.

<sup>68</sup> Zob. choćby P.J. Cohen, D. Riesman, *Serbia's Secret War*, Texas 1996, s. 206; A. LeBor, *Milosevic: a Biography*, Yale 2002, s. 4–5; J. W. Borejsza, op. cit. s. 557–558.

<sup>69</sup> J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005, s. 6.



włoskiego pisarza, mimo pokątnego przyznawania się tego ostatniego do konfabulacji, nadal – z inicjatywy odbiorców tych tekstów – pakt referencjalny nie został całkowicie „rozwiązany”. Tu objawia się potęga stworzonych przezeń mitów.

### Summary

#### **„If you do not believe, look up in here, at my plate”. The Confabulation of Truth in Curzio Malaparte’s Reportages**

The text concentrates on the war reportages by Curzio Malaparte, an Italian writer, journalist, diplomat and director. They were previously viewed as formally perfect works of reporting, but presently they provoke controversies, mostly because of considerable modifications of facts and the inclusion of strongly subjective fragments.

The article is an attempt at capturing the hidden sense of Malaparte’s confabulative text constructions beyond the strategies of autcreation and the author’s striving for commercial success. The article also deals with an important formal aspect of the reports, namely the issue of the permissible relation between the regimes of Wahrheit and the order of Dichtung.

The article makes use of the theories of Hans Blumenberg, Hannah Arendt, Klaus Theweleit, Paweł Zajas, Phillippe Lejeune and others.

Tekst poświęcony jest wojennym reportażom włoskiego pisarza, dziennikarza, dyplomaty i reżysera Curzia Malapartego. Twórczość tego autora, niegdyś postrzegana niemal jako ideał reporterskiej pracy, wywołuje dziś szereg kontrowersji, głównie ze względu na liczne zarzuty dotyczące wątpliwych faktograficznie, silnie zsubiektywizowanych fragmentów tej prozy. Artykuł stanowi próbę uchwycenia skrywanej celowości konfabulacyjnych konstrukcji tekstowych włoskiego pisarza, która wykracza poza przypisywane autorowi predylekcje do autokreacji i usilnego zabiegania o komercyjny sukces. Tekst podejmuje tym samym jeden z naczelných wątków w dyskusji o reportażowej formie – kwestię dopuszczalnej relacji pomiędzy reżimem Wahrheit a porządkiem Dichtung.

W artykule wykorzystywane są między innymi teorie Hansa Blumenberga, Hanny Arendt, Klause Theweleita, Pawła Zajasa i Phillippe’a Lejeune’a.

**Keywords:** Malaparte, reportage, myth, Dichtung, Wahrheit

**Słowa kluczowe:** Malaparte, Report, Mythus, Dichtung, Wahrheit



Mariusz Rutkowski, *Praca na wsi polskiej 5*, Facebook „Mariusz robi zdjęcia”