

Boom

MARCIN SARNA

Wokół nowej prozy
hispanoamerykańskiej

i
McOndo



Marcin Sarna – adiunkt w Katedrze Języka i Kultury Hiszpańskiego Obszaru Językowego Instytutu Neofilologii UP w Krakowie. Badacz i tłumacz literatury hiszpańskojęzycznej. Przełożył m.in. powieści: *Nocny bawół* Guillerma Arriagi, *Filmy mojego życia* Alberto Fugueta, *Trans w Hawanie* Leonardo Padury oraz narkoreportaż *Ja, transa* Cristiana Alarcóna i apokryficzną autobiografię *Fidel Castro (Prawdziwa historia i Władza absolutna, lecz niewystarczająca)* Norberto Fuentes.

Boom
i
McOndo

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne 793

Wokół nowej prozy
hispanoamerykańskiej

Boom

MARCIN SARNA

i

McOndo



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU PEDAGOGICZNEGO ■ KRAKÓW 2017

Recenzenci

prof. dr hab. Jerzy Brzozowski

dr hab. Ewa Nawrocka

© Copyright by Marcin Sarna & Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2017

redakcja, projekt typograficzny: Ewa Zamorska-Przyłuska

korekta: Anna Kijania

projekt okładki: Ewa Zamorska-Przyłuska, Janusz Schneider

łamanie: Jadwiga Czyżowska-Maślak

zdjęcia na okładce

Buenos Aires – plac Dorrego w dzielnicy San Telmo (góra)

Miasto Meksyk – widok z Torre Latinoamericana (dół)

fot. Marcin Sarna

ISSN 0239-6025

ISBN 978-83-8084-059-1

DOI 10.24917/9788380840591

Wydawnictwo Naukowe UP

30-084 Kraków, ul. Podchorążych 2

tel./faks 12 662-63-83, tel. 12 662-67-56

e-mail: wydawnictwo@up.krakow.pl

<http://www.wydawnictwoup.pl>

druk i oprawa: Zespół Poligraficzny WN UP

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział I W STRONĘ TEORII	9
Komparatystyka literacka: pytania o kształt dyscypliny	9
Boom i McOndo w ujęciu porównawczym	18
Rozdział II W STRONĘ BOOMU	29
Krajobraz przed boomem	29
Lata czterdzieste: początki nowej prozy	37
Borges	38
Onetti	41
Bioy Casares	43
Asturias	45
Marechal	47
Sábato	49
Carpentier	51
Lata pięćdziesiąte: kształtowanie się nowej prozy	53
Rulfo	54
Donoso	58
Fuentes	60
Rozdział III BOOM	65
Szalone lata sześćdziesiąte	65
Preludium: wokół rewolucji kubańskiej	65
Ożywienie kultury: Casa de las Américas	
i „Lunes de Revolución”	75
Z Ameryki do Europy	81
Barcelona	81
Paryż	99
Boom: początek, środek, koniec	106
Spojrzenie od wewnątrz	106
Spojrzenie z zewnątrz	113
Po boomie	119
Boom w oczach pisarzy hiszpańskich	123
Boom w oczach czytelników	129
Świat	129
Polska	134

Rozdział IV | W STRONĘ McONDO | 139

Lata osiemdziesiąte: między boomem a McOndo | 139

Proza kobiet | 142

Proza świadectwa | 145

Roberto Bolaño | 147

Crack | 159

Rozdział V | McONDO | 170

Kraina McOndo | 170

Prolog | 170

Alberto Fuguet i Sergio Gómez | 180

O czym pisze McOndo? | 187

Argentyna | 187

Boliwia | 191

Kolumbia | 193

Kostaryka | 195

Chile | 196

Ekwador | 199

Hiszpania | 200

Meksyk | 205

Peru | 211

Urugwaj | 212

Antologia *McOndo*: podsumowanie | 214**Rozdział VI | BOOM I McONDO | 218**

Od Macondo do McOndo: wymiana pokoleń | 218

Nurt i temat | 229

Czas boomu | 229

Czas McOndo | 233

Oblicza zaangażowania | 236

Kalendarium (wokół) boomu i McOndo | 248

Resumen | 252

Summary | 253

Bibliografia | 254

Indeks nazwisk | 271

Wstęp

Druga połowa XX wieku to dla prozy hiszpańskojęzycznej wywodzącej się z Ameryki Łacińskiej czas szczególny, zyskała ona wówczas nową jakość, wzbudziła zainteresowanie wydawców i podbiła czytelnicze serca. Nastąpił boom latynoamerykańskiej literatury, który odmienił jej postrzeganie i ugruntował pozycję pisarzy wywodzących się z tego regionu świata, zaś kolejne dekady tylko potwierdziły, że ich obecność na mapie literatury światowej jest jak najbardziej zasadna, a znaczenie niekwestionowane. Dowodem na to i jednocześnie ukoronowaniem przemian zapoczątkowanych w okresie, o którym mowa, było przyznanie latynoamerykańskim autorom między rokiem 1967 a 2010 pięciu literackich Nagród Nobla.

Kolejnym interesującym zjawiskiem, które stało się udziałem prozy powstającej w tej części świata, tym razem w ostatnim dziesięcioleciu XX wieku, było pozostające w bliskim związku z boorem i próbujące odzyskać dla siebie artystyczną przestrzeń – w reakcji na ukonstytuowany w międzyczasie szkodliwy stereotyp ograniczający swobodę ekspresji – McOndo. Postulat emancypacyjny, którego celem było tchnąć nowego ducha w literacką formę wyrazu, został wystosowany w prologu zbioru tekstów jego pomysłodawców, młodych i – jak należałoby mniemać – gniewnych pisarzy chilijskich.

Latynoamerykański boom nie wziął się jednak znikąd, dlatego też, aby lepiej zrozumieć ów fenomen, konieczne wydaje się spojrzenie wstecz i przeanalizowanie procesu historycznoliterackiego, który bezpośrednio poprzedza pojawienie się autorów i tytułów uznawanych z dzisiejszej perspektywy za klasyczne i do booru doprowadza. Jako że zapowiedź przyszłych zmian formalnych, nowej estetyki i redefinicji zadań, jakie stawia przed sobą literatura, widoczna jest już w hispanoamerykańskiej prozie począwszy od lat 40., a potem ewoluuje w latach 50., to właśnie ten czas stanie się punktem wyjścia dla dalszych rozważań. Następnie, w możliwie szerokim wymiarze, przy wykorzystaniu różnych spojrzeń i wielu głosów, uwaga zostanie przekierowana na samo zjawisko booru, przy zachowaniu pamięci o licznych kontekstach (historycznym, politycznym, społecznym, wydawniczym, czytelniczym), w jakich ten zaistniał, utrwalił się, aż wreszcie stopniowo wygasł. Zanim w dalszej części analizy na pierwszy plan wysunie się McOndo, zostanie przybliżony (choć w wymiarze ograniczonym ze

względu na podrzędność wobec wątków zasadniczych) także okres oddzielający oba zjawiska, analogicznie do czasu przed boomem, tak by przy zachowaniu porządku diachronicznego, ale i starając się wzbogacić prezentowaną treść, dopełnić wymogów przyjętej dyscypliny chronologicznej. Natomiast po wizycie w krainie McOndo oba zjawiska zostaną ze sobą zestawione i przeanalizowane w ujęciu porównawczym.

W świetle powyższych założeń zasadą organizującą rozważania będzie współczesna kulturowa teoria literatury oraz – jako że przedstawiane stanowisko niejako narzuca porównawcze ujęcie tematu – komparatystyka kulturowa. Obie metody badawcze pozwalają na dość znaczne poszerzenie obszaru, po którym można się poruszać, jak i umożliwiają sięganie po narzędzia znajdujące zastosowanie w analizie nie tylko tekstu, ale również kontekstu. Dla niniejszej książki jest to o tyle istotne, że właśnie kontekst: wokół nowej prozy hispanoamerykańskiej – odgrywa tutaj rolę dominującą i pozwala ukazać złożoność i wielowymiarowość omawianych zagadnień.

Dodatkowo też uwaga zostanie zwrócona na współczesne mechanizmy oddziałujące na przepływ i promocję dóbr kulturalnych – w tym przypadku literatury, rolę tak zwanych mediatorów, którymi mogą być zarówno instytucje, jak i osoby indywidualne, a także na proces tworzenia się pola kulturowego i sposób gospodarowania kapitałem symbolicznym, co nieuchronnie prowadzi do spojrzenia na literaturę w wymiarze socjologicznym. W końcu podniesiony zostanie też problem pokoleniowości, uzasadniony w odniesieniu do pisarzy boomu i McOndo – kolejnych, obok samych zjawisk, pierwszoplanowych bohaterów książki – i, przede wszystkim, twórców nowej hispanoamerykańskiej prozy.

ROZDZIAŁ I

W stronę teorii

Komparatystyka literacka: pytania o kształt dyscypliny

Komparatystyka literacka, odkąd znamy ją w formule zinstytucjonalizowanej, czyli zasadniczo od końca XIX wieku, kiedy zaczęły powstawać pierwsze wydziały i katedry uniwersyteckie w Europie i Stanach Zjednoczonych¹, musiała pokonać krętą drogę, zanim osiągnęła swą współczesną postać. Niemal od samego początku pojawiały się przy niej znaki zapytania i wymieniane co jakiś czas – w zależności od podlegającego nieustannym modyfikacjom repertuaru obowiązujących w danej chwili norm i konwencji literackich, moralnych i wzorów kultury – drogowskazy. Nieobce tej dyscyplinie są także spory wewnętrzne. Konflikt, będący wynikiem ścierania się ze sobą różnych stanowisk, wynika z niejednomysłności w zakresie metodologii używanej w porównaniu literackim. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o charakter i metody badań porównawczych to – można by rzec – cecha immanentna dyscypliny. Wszystko to razem wzięte doprowadziło do sytuacji, w jakiej komparatystyka literacka znajduje się dziś, niezbyt *de facto* odmiennej od tej sprzed ponad stu lat, przynajmniej gdy spogląda się na nią krytycznie. A jak wtedy, tak i dziś krytyków nie brakuje. Podobnie uważa Andrzej Hejmej (2013: 5): „rozprawianie się z kom-

1 Co do miejsc i dat nie ma zgody wśród komparatystów. Jak twierdzi Edward Kasperski (2011: 26), pierwsza na świecie Katedra Literatury Porównawczej została powołana na Uniwersytecie Warszawskim w 1818 r. Katedry francuskie i amerykańskie z przełomu XIX i XX w. są zatem późniejsze. Jako pierwszą zainicjowaną we Francji Kasperski podaje katedrę w Lyonie (wg niego powstała w 1896 r.). Również María José Vega i Neus Carbonell (1988: 14) twierdzą, że pierwszym przejawem instytucjonalizacji komparatystyki jest właśnie katedra w Lyonie (wg nich 1897 r.), następny zaś był wydział w Nowym Jorku (1910 r.). Badacze jednogłośni są, gdy wspominają o efemerycznej katedrze w Neapolu, powołanej przez Francesco de Sanctisa, która działała w dwóch krótkich okresach, najpierw w latach 1861–1865, następnie – po reaktywacji – w latach 1871–1877.

paratystyką – z pozycji sceptyka lub nawet przeciwnika jakichkolwiek projektów komparatystycznych – okazuje się dzisiaj powszechne, a w niektórych środowiskach wręcz modne”.

Komparatystyka literacka, nazywana też – co do tego akurat nie ma sporu – literaturą porównawczą lub porównawczym badaniem literatur, sięga korzeniami, jak uznano, do nauk przyrodniczych², ale jej pierwotna geneza jest znacznie wcześniejsza. Jak twierdzi Halina Janaszek-Ivaničková (1989: 13–14):

Na to, aby z komparatystyki, nazywanej tu najogólniej humanistyczną, mogła się wyłonić komparatystyka literacka, musiała najpierw powstać sama literatura pisana lub (początkowo) ustna, będąca „zewewnętrzny obszarem kultury”; zasady operacji umysłowych pozostawały jednak te same: polegały one na wyodrębnieniu pewnej grupy literatur – związanych z tradycją miejscową, której granice wyznaczał najczęściej ciężar etniczny lub język, później zaś również terytorium narodowe, państwowe lub cywilizacyjne – i zestawieniu ich z literaturą innego obszaru w tym samym celu: uchwycenia podobieństw i różnic; zdefiniowania tego, co je łączy ze sobą, a co dzieli i w ten sposób nie tylko głębszego wnikięcia w istotę rzeczy samej, lecz także twórczej percepcji obcych wzorów literackich.

Po ukonstytuowaniu się zatem jako odrębna dyscyplina, skupiająca uwagę na literaturze, i po dokonaniu wyboru pierwszych narzędzi, jakimi będzie się posługiwać, w wyniku ewolucji literatura porównawcza zwróciła się ku innym odmianom działalności artystycznej (jak sztuka i muzyka), stając się tym samym dziedziną interdyscyplinarną³, co skądinąd niejako *per se* stanowi o jej charakterze.

2 Halina Janaszek-Ivaničková (1989: 16–17) przywołuje jako pierwsze próby „budowania, na podstawie badań porównawczych, syntez przedmiotu” XVII-wieczną publikację z zakresu prawa Williama Fulbecka *A Comparative Discourse of Laws* (1602), późniejszą pracę Johna Gregory’ego *A Comparative Anatomy of Brute Animals* (1765–66) i „będącą równocześnie traktatem o walorach metody porównawczej w badaniach przyrodniczych” rzecz Georges’a Cuviera *Leçons d’anatomie comparée* (1800–1805).

3 Początki interdyscyplinarnych zainteresowań komparatystów datują się na lata 60. i 70. XX w. i, jak podaje Andrzej Hejmej, kojarzone są z kryzysem 1968 r. i jego konsekwencjami. Tego typu podejście do badań nie od razu wszystkich przekonało, w dowód czego Hejmej przywołuje raport Greene’a z 1975 r., w którym „sygnalizuje się takie możliwości niebezpieczeństwa (również ich ewentualną skalę), jak nieprecyzyjność refleksji, brak rygoru metodologicznego, wreszcie instytucjonalne skutki *rozluźnienia dyscypliny*” (Hejmej 2013: 26). Krytyczny wobec interdyscyplinarności jest także późniejszy, trzeci z kolei przygotowany dla AILC/ICLA (pierwszy był raport Levina z 1965 r.) raport Bernheimera z 1993 r., zarzucający takiej prakty-

Jeśli przyjąć, że u źródła wszelkiego typu porównań leży chęć przybliżenia sobie nieznanego i obcego, a następnie usytuowania go w kontekście własnych doświadczeń i wiedzy, można uznać, że nie inaczej rzecz się ma w przypadku literatury. Pierwsze próby porównań, stosowane w zakresie badań literackich, potwierdzają ową potrzebę poznawczą względem innych niż własna literatur. Jednak mimo wpisano w ich naturę zaciekawienia nowym, działania porównawcze na polu literatury paradoksalnie ujawniają też swoisty szowinizm, widoczny u zajmujących się nimi specjalistów. W spojrzeniu na małe literatury narodowe pojawia się chęć wykazania wyższości literatury własnej, jakby badający podmiot z góry zakładał dominowanie nad przedmiotem badań⁴. Dzieje się tak zwłaszcza w pierwszym okresie badań wpływologicznych – jednego z ważniejszych nurtów w historii literatury porównawczej – zainicjowanych przez francuskiego komparatystę Abła-François Villemaina, który spoglądając na literatury obce, doszukuje się w nich wpływów Francji i jej pisarzy. Nie oznacza to oczywiście, że wpływologia uprawiała jedynie taką formę porównań, czego dowodem jest niemal współczesna Villemainowskiej próba bardziej zobiektywizowanego spojrzenia, zaproponowana przez innego Francuza, Jeana Jacques’a Ampère’a, który badał stosunki łączące literaturę francuską z literaturami innych krajów. Oprócz tego Ampère był jednym z pierwszych, którzy zaproponowali poszerzenie zakresu zainteresowań dyscypliny i uczynienie z niej czegoś w rodzaju filozofii kultury (Janaszek-Ivaničkova 1989: 22). Wpływologia, rozwinięta potem przez Paula Van Tieghema⁵, ma – w takiej czy innej formule – dłu-

ce anachroniczność i zwrot ku historycznym podziałom wiedzy (Bilczewski 2010a: 137–148). Sam Hejmej (2012: 5), uprawiający m.in. komparatystykę interdyscyplinarną i badający także muzykę w literaturze, precyzuje: „chodzi o kwestie tak różne w swojej istocie, jak chociażby pozaliterackie, muzyczne inspiracje, pewne rodzaje ukształtowania językowego, formy tematyzowania muzyki, interpretowania struktur muzycznych w literaturze czy istnienie muzyczno-literackich konstrukcji intermedialnych”.

4 Tego typu podejście występowało najczęściej w konfrontacji literatur, które przynajmniej do połowy XX w. uznawano za tzw. wielkie (francuska, włoska, niemiecka, angielska, hiszpańska), z małymi (pozostałe).

5 Paul Van Tieghem prezentuje stanowisko wpływologiczne *par excellence*, definiując literaturę porównawczą jako badanie binarnych relacji zachodzących między dwoma literaturami lub dwoma elementami w tych literaturach (Vega, Carbonell 1988: 44). Sztandarowym tytułem wpływologii jest wydana przez niego w 1931 r. *La littérature comparée*. Przypomnijmy też, że Van Tieghem, przez wielu uznawany za „ojca założyciela” komparatystyki XX-wiecznej (Kasperski 2011: 77) lub jej „papieża” (Janaszek-Ivaničkova 1989: 18), jest inicjatorem nurtu badań tematologicznych (według niego *temat* to: motywy,

gą tradycję w badaniach komparatystycznych i dopiero zaawansowany wiek XX przyniesie kontestację tej metody.

Z pewnością przełomem w XIX-wiecznym spojrzeniu na komparatystykę jest pojęcie literatury światowej (*Weltliteratur*)⁶, wyprowadzone przez Johanna Wolfganga Goethego⁷, które przełamuje tradycyjne granice literatury zachodniej. Jak pisze Edward Kasperski (2011: 28), wraz z pojawieniem się nowej koncepcji patrzenia na literaturę

[u]torowała drogę komparatystyce tolerancja dla różnorodnych upodobań estetycznych (dla różnych odmian „smaku”) i form piękna. Umożliwiła ją oświeceniowo-romantyczna ekspansja idei narodu oraz odsłonięcie kluczowej roli narodowych języków, literatur, kultur i tradycji w kształtowaniu poszczególnych społeczeństw i ich historii.

Oprócz tego niewątpliwą zasługą Goethego jest to, iż jego idea wpłynęła na zmianę mentalności wielu badaczy, jak i ogólnego nastawienia wobec literatur znajdujących się w obszarze ich zainteresowań. Spoglądając zaś z perspektywy dzisiejszej, Goethemu można przypisać także to, że przyczynił się do wykreowania powszechnego obrazu komparatystyki postrzeganej jako dyscyplina kosmopolityczna, uniwersalna i tolerancyjna. Marta Skwara (2011: 145) wnosi,

że istnieją trzy znaczenia *Weltliteratur*: po pierwsze byłyby to wszelkie formy mediacji pomiędzy literaturami rozmaitych narodów, po drugie sposoby osiągnięcia wiedzy, zrozumienia, akceptacji i *umilowania* dla literatur innych narodów, po trzecie wreszcie *Weltliteratur* była dla Goethego ściśle związana z dziejami jego własnych tekstów tłumaczonych, omawianych i funkcjonujących w innych niż rodzimy kręgiach kulturowych.

Wspomniane zostało o głosach krytykujących literaturę porównawczą – nie brakowało ich w kolejnych latach rozwoju dyscypliny. Jednym z pierwszych najbardziej znanych jej krytyków był filozof Benedetto Croce. Można powiedzieć, że ukonstytuował on jedną z głównych linii ataku, przez długi czas wykorzystywaną przez przeciwników komparatystyki. Croce opublikował w 1903 roku tekst, w którym dowodzi, iż sama chęć porównywania nie wystarcza do ustanowienia odrębnej

miejsca, zwyczajnie, wątki); oprócz tego w ramach tak sprofilowanych badań wyróżniał: *typy* (postawy, zawody, losy bohaterów) i *legendy* (wydarzenia z udziałem bohaterów mitycznych, legendarnych, historycznych) (Skwara 2011: 172).

6 *Weltliteratur* zasadza się na kontraście wobec literatury narodowej i jest narzędziem do walki z nacjonalizmem w badaniach nad literaturą.

7 George Steiner (2010: 514) podaje dokładną datę użycia neologizmu: 12 stycznia 1827 r.

dyscypliny naukowej, a jeśli już chceć porównywać, można to robić w ramach historii literatury, wobec której – konkluduje Croce – komparatystyka, nieposiadająca wystarczająco klarownej i samodzielnej metodologii, jest wtórna⁸. Podobnie twierdził Van Tieghem, uznający, że komparatystyka literacka jest gałęzią historii literatury, i jemu współcześni. Van Tieghemowi na taki zarzut odpowiada Janaszek-Ivaničkova (1989: 199):

Zauważmy jednak, że jest to bardzo szczególna gałąź, skoro obejmuje do-
słownie wszystkie dyscypliny literaturoznawstwa: poczynając od badań hi-
storycznoliterackich *sensu stricto*, poprzez badania porównawcze tekstów,
badania strukturalistyczne, badania z zakresu socjologii literatury, semio-
tyki, stylistyki, poetyki, badania nad metrum i wersyfikacją, nad przekła-
dem, badania nad funkcjonowaniem literatury w społeczeństwie maso-
wym, badania nad mitami, jakimi się ona posługuje, nad ideami, którymi
żyje, nad wzajemnym przenikaniem się sztuk w obrębie literatury, także
badania nad krytyką literacką, prądami i literaturą światową, powszechną,
ogólną itp.

i uznaje, utrzymując konwencję odniesień do biologii, że musiałaby to być gałąź przypominająca gęstwinię. Po czym rekapitułuje:

Komparatystyka literacka nie jest ani gałęzią historii literatury, ani gałę-
zią literaturoznawstwa. Ona bowiem obie te dziedziny przenika. Jest nie-
odzowna przy pisaniu każdej historii literatury, czy to narodowej (która,
aby została prawidłowo określona, musi uwzględniać kontekst międzyna-
rodowy), czy też powszechnej (w której komparacja jest podstawą wszel-
kiej systematyzacji epok, prądów, kierunków, gatunków i rodzajów). Czerpi-
ając swe soki z ogólnej wiedzy o literaturze, sama też wpływa na jej wyniki
(Janaszek-Ivaničkova 1989: 200).

W rozwoju komparatystyki znaczącą rolę odegrał podział na dwie
szkoły: francuską i amerykańską. Ci pierwsi, z René Etiemble⁹ jako
jednym z czołowych przedstawicieli, najogólniej mówiąc kontynuują

8 W 1918 r. Maurycy Mann zajął podobne stanowisko, twierdząc, że „zadanie literatury porównawczej [...] jest identyczne z zadaniem historii literatury. Jest to zupełnie ta sama dziedzina badań, te same środki i te same cele, nie ma przeto żadnej potrzeby używać osobnej nazwy [...]. Porównawcza histo-
ria literatury to jest właśnie prawdziwa, istotna historia literatury. Dodawanie przymiotnika «porównawcza» jest oczywistym pleonazmem, który nie da się usprawiedliwić» (za: Hejmej 2013: 27). Potwierdza to też o ciągłości krytyki – nieodłącznej historii literatury porównawczej.

9 Jego autorstwa jest esej pod tytułem *Comparaison n'est pas raison. Le Cri-
se de la littérature comparée* (1963), którego pierwszy człon – *Porównanie to
jeszcze nie dowód* – na przestrzeni lat stał się popularnym sloganem używa-
nym przez krytyków badań porównawczych (por. Etiemble 1968: 311–332).

dorobek XIX-wieczny i prezentują stanowisko pozytywistyczne. Wychodząc z założenia, że dzieło jest warunkowane dziejowo, uznają, że do jego zrozumienia trzeba zastosować klucz historyczny z istotnym udziałem tzw. związków faktycznych – *rappports de fait*. Stąd szkołę francuską powszechnie nazywa się historycznoliteracką. Szkoła amerykańska jest odpowiedzią na komparatystykę francuską i wyraża zgoła odmienny pogląd na porównanie. Jej postacie emblematyczne to między innymi René Wellek¹⁰ i Henry Remak¹¹. Amerykanie są więc, jako kontrpunkt dla Francuzów, antypozytywistyczni, ahistoryczni i antyfaktyczni oraz prezentują profil kulturowo-antropologiczny. Opowiadają się za przekraczaniem granic narodowych literatur.

Współczesna komparatystyka nie pozostaje obojętna na dynamicznie zmieniający się świat, co szczególnie widać, gdy spojrzemy na jej rozwój w drugiej połowie XX wieku. Jak pisze Tomasz Bilczewski (2010a: XVI):

Jej zakres poszerza się niesłychanie na skutek intensywnych migracji, obejmujących coraz to nowe populacje, rozwoju technologicznego i wynikającej zeń ułatwionej komunikacji, wytwarzającej wielokulturowe wspólnoty oparte często na mechanizmach kreolizacji i konieczności nieustannego przełączania kodów.

Widać to na przykładzie skomponowanej przez niego antologii, poświęconej angloamerykańskiej tradycji dyscypliny. Dokonuje on w niej klasyfikacji tekstów w nawiązaniu do wymienionych przemian, z zamiarem wyznaczenia okresu, jak pisze, „gdy komparatystyka wchodzi w fazę związaną z ekspansją wielokulturowości i dyskontuje osiągnięcia poststrukturalistycznego literaturoznawstwa, dowartościowuje problematykę przekładu i mierzy się z problemami globalizacji” (Bilczewski 2010a: LVII). Z jednej strony znajdujemy więc tutaj takie sekcje, jak: „Komparatystyka jako instytucja” czy „Komparatystyka jako obszar pamięci”, z drugiej: „Komparatystyka w dobie globalizacji”, „Komparatystyka i pleć” czy „Komparatystyka i/jako translacja”. Nie jest swoją drogą niczym nowym w historii kształtowania się kompara-

10 René Wellek jest autorem głośnej w swoim czasie i często przytaczanej – gdy mowa o kryzysie komparatystyki – książki *The Crisis in Comparative Literature* (1963). Zarzucał w niej m.in., że komparatystyka nie posiada własnego jasno określonego przedmiotu badań ani ścisłej metody, stąd nie można jej traktować jako poważnej nauki, która zarówno przedmiot, jak i metodę winna posiadać. Spór o to trwa poniekąd do dziś.

11 Henry Remak nazywany jest – analogicznie do Van Tieghema działającego na gruncie francuskim – „ojcem amerykańskiej komparatystyki” (Skwara 2011: 143).

tystyki, że śledzi ona procesy dokonujące się „na jej oczach”. Tak jak miało to miejsce niegdyś, kiedy – jak twierdzi George Steiner (2010: 517) – „większość powstałych programów lub wydziałów komparatystyki literackiej w amerykańskiej akademii wyrosło z marginalizacji, z częściowego wykluczenia społecznego oraz etnicznego”¹², tak i dziś znajduje się w dyscyplinie miejsce dla mniejszości. Wynika to z faktu – jak z kolei uważa Edward Kasperski (2011: 77) – iż „w profilu badawczym komparatystyki mieszczą się zarówno lokalne zjawiska literackie, artystyczne i kulturowe, usytuowane precyzyjnie w czasie i przestrzeni, jak i ogólne syntezy i rozważania teoretyczne”.

Dwudziestowieczne transformacje komparatystyki doprowadziły do nowych sposobów kategoryzacji dyscypliny. Jedną z ciekawszych jej odmian – z dzisiejszej perspektywy – proponuje Andrzej Hejmej (2011: 94), dokonując trójpodziału typów porównań w obrębie literatury. Są to: komparatystyka „tradycyjna”, komparatystyka interdyscyplinarna i komparatystyka kulturowa. Pierwsza oczywiście nawiązuje do szkoły francuskiej i podejścia filologicznego w badaniu tekstu literackiego. Druga obejmuje – jak częściowo zostało to wspomniane wcześniej – zjawiska wykraczające poza czysto literackie (chodzi m.in. o fenomeny międzyartystyczne, intermedialne, multimedialne) i zasadniczo znajduje się na przeciwnym biegunie niż propozycja Francuzów. Komparatystyka kulturowa¹³ natomiast, którą nazywa się także

12 Steiner opiera refleksję na doświadczeniach żydowskich imigrantów, wpływowych w rozwoju XX-wiecznej komparatystyki. Aby dopełnić obrazu, warto prześledzić dłuższy fragment wywodu amerykańskiego uczonego: „Nie jest tajemnicą, że uczeni żydowscy lub żydowskiego pochodzenia często odgrywali dominującą rolę w rozwoju komparatystyki literackiej jako pracy krytyczno-naukowej. Z pewnością odczuwalna jest pokusa utożsamienia wczesnej historii przedmiotu z kryzysem faktograficznym i nastrojem wywołanym przez aferę Dreyfusa. Jak się okazało, utalentowanego dwudziestowiecznego Żyda, posiadającego niezwykle talent językowy, zmuszonego do funkcjonowania jako *frontalier* (ponure szwajcarskie słowo określające tych, którzy przemieszczają się zgodnie z, i ponad, materialnymi oraz niematerialnymi podziałami), w naturalny sposób będzie pociągało porównawcze widzenie literatur świeccich, które wysoko cenił, choć w żadnej z nich nie czuł się całkowicie u siebie czy to za sprawą urodzenia, czy też «na mocy narodowego dziedzictwa». Skazani na wygnanie [...], mający szczęście dotrzeć do Ameryki Północnej Żydzi [...] przekonali się, że tradycyjne wydziały literatury, przede wszystkim wydział anglistyki, są dla nich zamknięte [...]. Dlatego komparatystyka literacka zawiera w sobie zarówno bogactwo, jak i ograniczenia określonego wygnania, intelektualnej diaspory” (Steiner 2010: 517).

13 Komparatystyka kulturowa zostanie szerzej omówiona w dalszej części tego rozdziału. Tutaj możemy jednak nadmienić, iż owa odmiana porównań literackich – analogicznie do wspomnianej wcześniej interdyscyplinarności –

„nową komparatystyką”, jest wynikiem przemian w teorii literatury i zwrotu kulturowego¹⁴. Polski badacz zaznacza jednak w innym miejscu, że takie spojrzenie na komparatystykę może budzić kontrowersje, ponieważ:

[...] nie wprowadza radykalnych rozstrzygnięć (czy – pożądaných przez wielu literaturoznawców – „wykluczeń”), które akcentowałyby przełomy w historii rozwoju komparatystyki, dynamikę i kierunki przekształceń (komparatystyka interdyscyplinarna zapowiada przecież komparatystykę kulturową i w jakiejś mierze współlistnieje z nią dzisiaj, jeśli uwzględnić chociażby nurt tzw. studiów intermedialnych) (Hejmej 2013: 12–13).

Wewnątrz tego ostatniego typu porównań – komparatystyki kulturowej – także wyszczególniają się osobne nurty. Przedstawiciel konstruktywistycznego¹⁵ podejścia do badań literackich Steven Tötösy de Zepetnek (2006: 351) wspomina, że „literatura porównawcza pozostaje dyscypliną problematyczną i atakowaną”, ale mimo to „wciąż jednak inspiruje ożywczy dialog między kulturami i literaturami, co jest jej cechą rozpoznawczą zarówno na poziomie teoretycznym, jak i w praktycznych zastosowaniach oraz w edukacji szkolnej [...]”. Jak podaje Jerzy Madejski (2006: 337): „Zepetnek traktuje literaturę jako jeden z systemów komunikacyjnych. Literatura nie jest więc autonomiczna, trzeba ją widzieć w połączeniu z innymi praktykami społecznymi, zwłaszcza zaś w porównaniu z teorią mediów, przekształceniami druku, innymi sztukami, historią instytucji”. Sam Zepetnek (2006: 373) formułuje swoje widzenie komparatystyki następująco:

jest pochodną zyskujących popularność począwszy od lat 60. XX w. studiów nad kulturą (*cultural studies*), które ze szczególną intensywnością rozwijały się na obszarze anglojęzycznym, najpierw w Wielkiej Brytanii, następnie w Stanach Zjednoczonych. *Cultural studies* to również dziedzina z natury inkluzywna, jej zakres sięga wielu obszarów nauk związanych z humanistyką, m.in. antropologii, postkolonializmu, feminizmu.

14 Więcej o tym pisze Anna Burzyńska (2010: 41–92). Do tej kwestii powrócimy jeszcze w późniejszych rozważaniach.

15 Konstruktywizm zakłada określony sposób myślenia, według którego – jak pisze Mieczysław Dąbrowski (2011: 219) – „nasza wiedza jest świadomie konstruowana na podstawie określonych przesłanek rodzinnych, środowiskowych i wreszcie społecznych oraz filozoficzno-estetycznych”. Tym samym dodać należy – o czym wspomina także Zepetnek w eseju *Nowa Literatura Porównawcza jako teoria i metoda* (1998; wyd. pol. 2006) – że konstruktywistów nie interesuje ontologia, to znaczy nie pytają oni, „co” tworzy rzeczywistość, lecz badają, „jak” to się dzieje; przywołując słowa Dąbrowskiego (2011: 219), które tłumaczą to stanowisko: „możemy jedynie zastanawiać się nad wzajemnym usytuowaniem bytów i ich funkcjonowaniem w odpowiednich systemach”.

Podstawowa definicja Literatury Porównawczej zawiera – oprócz tradycyjnych sposobów „porównywania” tekstów w różnych językach i kulturach – także badania tekstów literackich w odniesieniu do obszarów pozaliterackich (takich jak socjologia, historia, ekonomia, przemysł wydawniczy, historia książki, geografia, biologia, medycyna *etc.*) oraz innych sztuk *etc.*

Komparatystyka przełomu wieków XX i XXI bywa także nazywana „dyscypliną nomadyczną” (Hejmej 2013: 15). Wynika to z owej niestabilności – immanentnej cechy dyscypliny – i nieprzystawalności do jednej definicji. Jest ona poniekąd jak narzędzie – to już własna refleksja autora tych słów – którego można użyć do przypisanego mu celu, albo wykorzystać w sposób niestandardowy¹⁶. Krótko mówiąc, jest ona formą metaliteraturoznawczego działania, które, jak twierdzi Hejmej¹⁷ (2013: 15),

nie zyskało – wbrew wysiłkom paru pokoleń komparatystów, podejmowanych w dwóch ostatnich stuleciach – ani stabilnego instrumentarium, ani też niezbędnego ugruntowania metodologicznego, by można było mówić o autonomicznej dyscyplinie (nierzadko zresztą uważana za „naukę pomocniczą” czy to literaturoznawstwa, czy to dzisiejszych studiów nad przekładem, za „dyscyplinę poza dyscypliną” czy wręcz kontrnaukę).

Powyższa próba zarysowania obrazu komparatystyki jako dziedziny badań nad literaturą pokazuje, że istotnie mamy w jej przypadku do czynienia z nieustającymi próbami samookreślenia, nierzadko przerywanego ogłaszaniem kolejnego kryzysu, i konsekwentną próbą wytyczania nowych kierunków.

Aby owo spojrzenie „od przeszłości do terażniejszości” uczynić bardziej kompletnym, zobaczmy na koniec, jak na literaturę porównawczą zapatrywali się polscy badacze i wybierzmy dwoje z nich, przyjmując za kryterium porządek chronologiczny, w którym opinie na ten temat zostały wyartykułowane. I tak Henryk Markiewicz (1976: 419) widział cele i badania komparatystyki w następujący sposób:

16 Posiłkując się niewyszukanym przykładem, moglibyśmy powiedzieć, że np. młotek może posłużyć nie tylko do wbijania gwoździ.

17 W szczególności za przykład „nomadyczności” współczesnej komparatystyki Hejmej (2013: 17) podaje komparatystykę kulturową, w przypadku której, jak twierdzi, „trudno o jakiegokolwiek próby ustalenia zakresu badań czy nawet najbardziej ogólnych formuł badawczych, bowiem idzie o reguły o indywidualnie, w jakiejś mierze jednorazowo zakreślonej perspektywie – w zależności od interpretowanego tekstu (interpretowanych tekstów) i doświadczenia interpretującego podmiotu”.

Obiektami porównawczych badań literackich są utwory literackie (wraz z tekstami krytyczno- i historycznoliterackimi), które należą do literatur różnojęzycznych oraz jednojęzycznych, lecz różnorodnych [...]. Stosunki te mogą być rozpatrywane w różnych aspektach, a mianowicie jako: 1. kontakty interliterackie, 2. paralelizmy interliterackie, 3. filiacje, 4. homologie, 5. analogie... Najszerze uogólnienia, będące rezultatami badań porównawczych w aspekcie paralelizmów i analogii, stają się pojęciami systematycznymi i twierdzeniami ogólnymi wiedzy o literaturze, a więc częścią składową teorii literatury.

Halina Janaszek-Ivaničkova (1989: 200) z kolei proponuje na definicję komparatystyki literackiej spojrzeć w kategoriach płaszczyzny, perspektywy i funkcji:

Płaszczyzną badań porównawczych są utwory danej literatury (lub kilku literatur) rozpatrywane w kontekście innych literatur. Perspektywa, z jakiej te utwory są rozpatrywane, winna być perspektywą międzynarodową, to jest taką, która uwzględnia tendencje literatury na całym świecie. Badania porównawcze nad literaturą są funkcją ogólnej wiedzy o literaturze (tj. teorii literatury i krytyki literackiej).

Boom i McOndo w ujęciu porównawczym

Proponowane tutaj spojrzenie na boom i McOndo w sposób naturalny zachęca – a może nawet zmusza – do tego, by zastosować ujęcie porównawcze. Zazwyczaj to z porównaniem właśnie wiąże się – lub jest jego konsekwencją – zestawienie albo przeciwstawienie sobie dwóch obiektów, przedmiotów czy elementów większej całości. Jeśli dodatkowo przyjmiemy, że w pierwszej kolejności interesuje nas nie tyle ścisła analiza poszczególnych dzieł literackich, ich struktura, forma czy język, ile szerszy kontekst, w jakim one występują (przede wszystkim kulturalny i społeczny), uzasadnionym wyborem wydaje się skorzystanie z najnowszych osiągnięć komparatystyki, w szczególności zaś komparatystyki kulturowej.

Według Mieczysława Dąbrowskiego (2011b: 211) za podstawową definicję komparatystyki w takim właśnie ujęciu uznać można tę wyartykułowaną przez Henry'ego Remaka:

Komparatystyka literacka to badanie literatury wykraczające poza granice jednego poszczególnego kraju i badanie związków między literaturą a innymi dziedzinami wiedzy i świadomości, takimi jak sztuka (na przykład malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka), filozofia, historia i nauki społeczne (na przykład polityka, ekonomia, socjologia), nauka, religia itp.

z drugiej strony. Krótko mówiąc, jest to porównywanie jednej literatury z inną albo innymi i porównywanie literatury z innymi sferami ekspresji humanistycznej.

Komparatystyka kulturowa oznacza zatem odejście od obowiązującego przez długi czas modelu poruszania się jedynie w obrębie literatury (wpływ, zależność, korespondencja) i otwiera się na inne dziedziny, choć jednocześnie nie odchodzi od swojej zasady, którą wciąż pozostaje literatura. Stanowi ona jednak punkt wyjścia do szerszej zakrojonych rozważań, a nie cel sam w sobie. Jak pisze Dąbrowski (2011b: 212), „komparatystyka kulturowa pozostaje w podstawowym wymiarze komparatystyką literacką, ale już nie literaturocentryczną (tym różni się od komparatystyki literackiej); głos literatury traktowany jest tu tylko jako jeden z wielu głosów w dyskursie powszechnym”.

Zbliżony punkt widzenia na nowoczesne podejście do badań literackich – a komparatystyka kulturowa do takiego miana niewątpliwie aspiruje – prezentuje Edward Kasperski (2011: 82):

Komparatystyka przyjmuje [...], że historyczne otoczenie (zmieniające się środowisko kulturowe, kontekst literacki) jest nie tylko koniecznym warunkiem powstania utworu i uczestniczy w jego formowaniu, lecz że przynika ono także do jego „wnętrza” oraz kształtuje jego tożsamość i funkcje.

Metoda porównawcza ma więc na celu poprowadzenie w stronę możliwie kompletnej – na pewno zaś ukazującej wielowymiarowość poruszanego tematu – syntezy historycznoliterackiej i kulturowej.

Kiedy mówimy o boomie i McOndo, nieodłącznie odwołujemy się do dwóch zupełnie różnych od siebie momentów historycznych, w jakich oba zjawiska występują. W pierwszym przypadku są to lata 60. XX wieku z całym bagażem znaczeń, które ze sobą ów czas niesie (świat doświadcza wówczas przeobrażeń na wielu polach: kulturalnym, politycznym, społecznym); w drugim mamy do czynienia z pewnym symbolicznym domknięciem się nazwijmy to cyklu, jakim jest całe XX stulecie i wyniesione z jego przebiegu doświadczenie (nieodłączna wobec podobnej kulminacji jest podejmowana na rozmaite sposoby próba podsumowań i odniesień, przybierająca mnogie oblicza, również wyrażająca się – jak tutaj – w aktywności artystycznej i twórczej ekspresji, stanowiąca pewną summę). Oba okresy znajdują odzwierciedlenie w literaturze hispanoamerykańskiej drugiej połowy XX wieku. Po pierwsze, dostaje ona wraz z boomem szansę zaistnienia w kontekście szerszym niż lokalny, przesuując się z peryferii, gdzie zadomowiona trwała dotąd właściwie niezmiennie, i na skutek

wymiany międzynarodowej wkracza w obszar „Światowej Republiki Literatury”¹⁸; po drugie, w przypadku McOndo obrazuje stan ducha wyrażany przy pomocy twórczości literackiej, jaki dominuje w latyno-skim społeczeństwie (przede wszystkim dotyczy to samych autorów) u progu nieuchronnie zbliżającego się przełomu wieków.

W latach 60., w dużej mierze na skutek globalnej sytuacji politycznej, Ameryka Łacińska skupiła na sobie uwagę świata, z których to okoliczności skorzystała niewątpliwie pisana przez jej autorów literatura¹⁹. Autorzy boomu, poprzez symboliczną wymianę kulturową, zdobywają hiszpański rynek książki, a stamtąd ich sława rozchodzi się na świat. Jak pisze Anadeli Bencomo (2009: 34):

[...] aby wewnątrz szerokiego rynku hiszpańskojęzycznego i międzynarodowego mogło dojść do szczęśliwej konwersji produktów pochodzących z latynoamerykańskiej wioski, potrzebna była literaturyzacja albo, innymi słowy, naturalizacja, która unormowałaby twórczość literacką pisarzy latynoamerykańskich w szerszych ramach literatury iberoamerykańskiej, a tym samym wewnątrz określonych tradycji europejskiego modernizmu. Żeby się to udało, uruchomiony został osobliwy proces *intradukcji*²⁰. To znaczy taki, który zmierza do wdrożenia nowej fleksji języka i narracji dzieł boomu we wspólne ramy kulturowe.

18 Termin wysunięty przez Pascale Casanovę w nawiązaniu do idei *Weltliteratur* Goethego. Badaczka zwraca uwagę m.in. na uznanie, jakie pisarz zdobywa z chwilą, gdy jego twórczość wykracza poza granice własnego kraju. Jest to możliwe (głównie) za sprawą tłumaczeń jego dzieł, choć w przypadku pisarzy boomu, z uwagi na charakter hiszpańskojęzycznego obszaru geograficznego, odbywa się to w pierwszej kolejności poprzez zaistnienie – na niespotykaną wcześniej skalę – na rynku hiszpańskim. W ten sposób dzieła pisarzy z obszarów pozanarodowych podlegają swoistej nacjonalizacji i stają się częścią „Światowej Republiki Literatury”. Jak zauważa Marta Skwara (2011: 149), jest to rezultatem międzynarodowego charakteru literatury i jej rozwoju poza granicami kraju pochodzenia pisarza, ale także „jej rywalizacyjnej istoty i paradoksalnej jedności, która z tego wypływa. Każdy pisarz wkracza bowiem w międzynarodową przestrzeń literacką wyposażony w całą swoją literacką przeszłość, jest dziedzicem zarówno narodowej, jak i światowej literatury, która uczyniła go tym, kim jest”. Zob. także: Casanova (2001).

19 Ricardo Gullón (1993: 718) pisze: „Lata 60. to najwspanialszy okres hispanoamerykańskiej powieści w całej jej historii. Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar i Gabriel García Márquez stali się niekwestionowanymi bohaterami tego, co zostało nazwane boomem, a wraz z nimi inni, którzy – jak José Donoso czy Guillermo Cabrera Infante – byli włączani lub wykluczani, w zależności od zmiennych kryteriów stosowanych przez krytykę i samych pisarzy”.

20 Neologizm ten jest połączeniem dwóch słów: *introducción* (wprowadzenie) i *traducción* (tłumaczenie).

I konstatuje dalej:

„Najazd barbarzyńców” na hiszpański obszar literacki urzeczywistniał się poprzez rozmaite stosowane wybiegi, poczynając od *panhiszpańskiego* uznania dla powinowactwa między nowymi językami takich autorów, jak García Márquez, Cortázar czy Donoso oraz barokowego substratu pojemnego języka bliskiego literackiej społeczności transatlantycznej.

Oprócz oczywistej wartości artystycznej²¹ kolejnych książek wydawanych przez autorów boomu, ważny dla ich pozycji jako pisarzy i intelektualistów był aktywny udział w życiu publicznym oraz sprawozdawanie z własnej twórczości, której wartość podkreślali, pisząc między innymi eseje krytycznoliterackie (Fuentes, Donoso, Vargas Llosa)²² czy komentując i analizując swoje dzieła na łamach prasy. Podobny model pisarza, świadomego rywalizacji na światowym rynku literatury i pełniącego aktywną rolę agenta własnej twórczości, odpowiadałby konstatacji Pascale Casanovy, która opisuje reguły rządzące tym obszarem jako kumulację wielu czynników i twardą walkę o pozycję w mocno zhierarchizowanej przestrzeni²³.

21 O wielowymiarowym nowatorstwie powieści autorów boomu będzie mowa w dalszej części książki, tymczasem można przywołać – w nawiązaniu do słów przytoczonych powyżej – opinię Adriána Curiela Rivery (2006: 294), mówiącą o tym, że forma literackiej ekspresji pisarzy boomu, niezależnie od jej wartości samej w sobie, niemająca precedensów w historii literatury regionu, w istocie jest również swoistym wyzwoleniem, ponieważ „nim pojawiła się nowa powieść hispanoamerykańska, rzeczywistość [Ameryki Łacińskiej – M.S.] przebierana była w strój fałszywego języka”.

22 Mowa tu choćby o takich tytułach, jak: *La nueva novela hispanoamericana* (1969) Carlosa Fuentesa, *Moja osobista historia boomu (Historia personal del «boom»)*, 1972) José Donosa, *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971) Maria Vargasa Llosy. Więcej będzie można o tym przeczytać w dalszej części książki.

23 Casanova, pisząc o Goethem i jego *Weltliteratur*, wnioskuje, że niemiecki pisarz nieprzypadkowo rozwinął swoją ideę w chwili, gdy pozycja Niemiec w międzynarodowej przestrzeni literackiej stawała się coraz mocniejsza. On, jako początkujący twórca, zdawał sobie sprawę z francuskiej hegemonii i postulując konieczność otwierania się na świat oraz wychodzenia poza granice literatur narodowych, wynajdywał dla samego siebie miejsce w obszarze literatury światowej (zob. Casanova 2001). W podobnym duchu pisze Marta Skwara (2011: 150): „Literatura światowa nie jest czystym i harmonijnym fenomenem, nie jest też pokojową internacjonalną przestrzenią pozbawioną zależności historycznych i geograficznych czy dominacji politycznych i lingwistycznych. Jest rzeczywistością, choć nieformalną instytucją rządzącą się twardymi regułami wymiany, swoistych transakcji i rywalizacji”.

W istocie nie będzie przesadą powiedzieć, że po tym jak w 1967 roku ukazuje się *Sto lat samotności* (*Cien años de soledad*, wyd. pol. 1974) Gabriela Garcíá Márqueza, obraz hispanoamerykańskiej literatury nie będzie już taki jak wcześniej, a realno-magiczna estetyka kolumbijskiego pisarza odmieni – w oczach czytelników i wydawców – wyobrażenie Ameryki Łacińskiej jako regionu literackiego. Adrián Curiel Rivera (2006: 101) stwierdza na tę okoliczność:

[...] z początkiem drugiej połowy lat sześćdziesiątych odbiór krytyki hiszpańskiej (prasowej i/lub akademickiej, synchroniczny i diachroniczny) z trudem może badać ewolucję współczesnej powieści narodowej bez oglądania się na literaturę hispanoamerykańską. Pojawienie się w hiszpańskojęzycznej panoramie literackiej określonych pisarzy zagranicznych, pochodzących z krajów, które były hiszpańskimi koloniami, otwiera nowy, osobny rozdział w ocenie krytycznej transformacji powieści [...].

José Miguel Oviedo (2002: 300) podkreśla zaś, że:

Boom wyznacza punkt graniczny, począwszy od którego na zawsze zmienia się tworzenie, odbiór i obieg naszej literatury. Ale być może jego najbardziej trwały i szczególnie wymiar zasadza się na fakcie, iż będąc zaledwie chwilą, po której przeminieciu pisarze wydawali się skazani na to samo, dzieje się inaczej, oni literacko trwają, wykazując się zdolnościami do odnawiania tworzonej przez siebie literatury i stawiając przed sobą nowe wyzwania. Wielcy pisarze boomu piszą ważne powieści do dziś, a to według takich właśnie kryteriów oceniamy ponadczasowość tego, co czytamy.

W kontekście powyższych faktów przywołać można pojęcie pola literackiego, wysunięte przez Pierre'a Bourdieu²⁴, które wraz z pojawieniem się pisarzy boomu w odniesieniu do literatury hiszpańskojęzycznej ulega poszerzeniu. Pole literackie posiada własną autonomię i zasadniczo odnosi się do określonego typu dóbr symbolicznych,

24 Pole literackie to tylko jedno z pól (wchodzące w skład szerszej rozumianego pola produkcji kulturowej), które Bourdieu „definiuje jako «sieć obiektywnych relacji między pozycjami» zajmowanymi przez podmiot” (Burzyńska, Markowski 2006: 527). Szeroko rozumiana przestrzeń społeczna dzieli się zaś na niejednorodne pola (występują tu także m.in. pole ekonomiczne, pole polityczne, pole władzy), które wyznaczają jednostkom reguły instytucjonalnego działania. W obrębie pola toczy się rywalizacja o pozycję i realizację celów (Bourdieu 2001: 78–177), co nazywane jest „stawką w grze”. Bourdieu formułuje koncepcję pola literackiego w książce *Reguły sztuki* (1992) na przykładzie analizy *Szkoły uczuć* Flauberta (swoją drogą pisarza szczególnie bliskiego Mario Vargasowi Llosie, o czym można będzie przeczytać w rozdziale VI *Boom i McOndo*, s. 218).

którymi tutaj są dzieła literackie. Jest to jednak – jak się okazuje – koncepcja dość pojemna, ponieważ mimo wspomnianej autonomii pole literackie niewolne jest od zależności od innych pól, jak choćby ekonomicznego, czasami też politycznego²⁵. Tym samym oprócz idei przewodniej, jaką jest uprawianie w jego obrębie sztuki czystej i wolnej od wszelkich spekulacji, zmierzającej do gromadzenia kapitału symbolicznego, pole literackie przenikają reguły obowiązujące na rynku literatury (w szerszym rozumieniu – sztuki), tym zaś rządzi „prawa ekonomii, reklamy, koterii itd.” (Dąbrowski 2011: 220). Jak pisze Bourdieu (2001: 261):

[...] artysta tworzący dzieło sam jest tworzony, w obrębie pola produkcji, przez tych wszystkich, którzy przyczyniają się do jego „odkrycia” oraz konsekrowania jako artysty „znanego” i uznanego – krytyków, autorów przedmów, marszandów etc. Przedsiębiorca artystyczny (marszand obrazów, wydawca etc.) na przykład, nieuchronnie ten, kto wykorzystuje pracę artysty, handlując jego wytworami, kto rzucając na rynek dóbr symbolicznych – przez wystawienie, publikację, pokazanie na scenie – zapewnia produktowi wytwórczości artystycznej *konsekrację*, tym większą, im bardziej sam jest konsekrowany.

Znajduje to przełożenie na kontekst boomu, w obrębie którego znaczącą rolę odgrywają zarówno wydawnictwa, jak i nowa – w odniesieniu do obszaru literatury hiszpańskojęzycznej – figura agenta literackiego.

Wypracowany u progu drugiej połowy XX wieku przez pisarzy boomu kapitał symboliczny staje się z kolei udziałem autorów McOndo. Pewne elementy tego kapitału zaczynają jednak przeszkadzać jego depozytariuszom, odbierając im poczucie autentyczności. Dochodzi zatem do starcia tego, co zastane i skonsolidowane, z tym, co nowe – nie tylko za sprawą samych chęci nowych pisarzy, ale i zmiany, która dokonała się w kontekście otaczającym literaturę, w makrosystemie kultury. Rola i funkcje literatury zmieniły się w międzyczasie i nie można już od niej oczekiwać tego, czego w latach 60., kiedy nie miała

25 W ujęciu systemowym, przynależnym szkole konstruktywistycznej, zależność między tekstem a systemem widzi Siegfried J. Schmidt (2006: 210–211), który wspomina o „syndromie tekst–działanie” (nazywanym działaniem literackim) i wyróżnia cztery typy działań: produkcję, pośredniczenie, odbiór i przetwarzanie. Tak też: „System literacki jest częścią składową społeczeństwa pojętego jako system systemów tworzący własną hierarchiczno-holistyczną organizację; oznacza to, iż system literacki można rozumieć jedynie w kategoriach współzależności z innymi systemami działań społecznych, przy uwzględnieniu aktualnego etapu historycznego rozwoju danego społeczeństwa”).

ona takiej konkurencji w walce o rząd dusz, czy też o wyobraźnię zbiorową, jak ponad trzy dekady później. Zmienia się zewnętrzny kontekst określający możliwości literatury, a więc także jej możliwe cele, ambicje, realny zasięg. Jednocześnie jednak występuje pewna ciągłość systemu, instytucji literatury: mimo niewątpliwych zmian, istnieje chęć zachowania jej podstawowych wyznaczników.

Diana Palaversich (2005: 33–34) dostrzega analogię w procesie wprowadzania literatury boomu i McOndo na rynek i podobny w obu przypadkach mechanizm wymiany międzynarodowej:

Fakt, że *McOndo* zostaje opublikowane w Hiszpanii, a stamtąd zostaje *wyeksportowane* i jest rozpowszechniane w Ameryce Łacińskiej, zdaje się powielać drogę literatury boomu, która aby zyskać większą dystrybucję kontynentalną i uznanie w krajach pochodzenia autorów, musiała być opublikowana poza ich granicami.

Podobieństwo widoczne jest też gdzie indziej: pisarze boomu aktywnie udzielali się publicznie jako ambasadorzy własnej twórczości, podobną świadomość zasad obowiązujących w obrębie pola literackiego posiadli twórcy antologii *McOndo*, którzy wiedzą, przywołując słowa Bourdieu (2001: 349), że:

Tym, kto tworzy wartość *dzieła sztuki*, jest nie artysta, lecz pole produkcji jako uniwersum wiary, które tworzy wartość dzieła sztuki *jako fetyszu*, rodząc wiarę w moc twórczą artysty. Przyjmując, że dzieło sztuki istnieje jako przedmiot symboliczny obdarzony wartością tylko wtedy, jeśli jest poznane i uznane, czyli ustanowione społecznie jako dzieło sztuki przez obserwatorów wyposażonych w odpowiednią dyspozycję oraz kompetencję estetyczną, niezbędne do tego, by je poznać i uznać jako takie, nauka o obiektach kulturowych ma za przedmiot nie tylko materialną produkcję dzieła, lecz także produkcję wartości tego dzieła, czy też, co wychodzi na to samo, produkcję wiary w wartość dzieła.

Oznacza to, że z chwilą podjęcia decyzji o publikacji potrafią tę wiedzę wykorzystać, jak wtedy, gdy organizują pierwsze spotkanie promocyjne antologii w restauracji McDonald's w Santiago de Chile²⁶. Jako że zbiór opowiadań opiera się w głównej mierze na estetycznej antytezie wymierzonej w literaturę realno-magiczną, która – jak twierdzą antologięści – w oczach świata jest jedyną powstającą w Ameryce Łacińskiej od czasów boomu, Palaversich (2005: 35), patrząc przez pryzmat neoliberalnych zasad rządzących rynkiem, zauważa, że w swoim postępowaniu wykazują się oni wyjątkową przemysłowością:

26 Dokładna data wydarzenia to 11 września 1996 roku (Fuguet 2013: 408).

[...] nie wierzę w to, że Fuguet jest ignorantem w zakresie historii literatury kontynentu, sądzę, że jest raczej kimś sprytnym, kto potrafi manipulować prawdą w celu osiągnięcia korzyści własnej. Świadomy tego, że kulturalny rynek zachodni postrzega Amerykę Łacińską poprzez egzotykę i realizm magiczny, co ma niewiele wspólnego z heterogenicznym charakterem ekspresji artystycznej kontynentu, Fuguet wie, że jeśli chce być postrzegany jako oryginał i ikonoklasta, nie jest mu na rękę powielanie owego zachodniego konceptu, upraszczającego i mylnego, latynoamerykańskiej produkcji kulturalnej. Wie także, iż wraz z apoksem postmodernizmu i neoliberalizmu powinien dokonać dekonstrukcji prymitywnego Macondo i na jego ruinach wznieść McOndo, Fuguetowską wersję globalnej latynoamerykańskiej wioski.

Boom i McOndo to w pierwszej kolejności zjawiska literackie, ponieważ na literaturze się zasadzające. Stąd też punktem wyjścia dla dalszej części niniejszych rozważań jest literatura, to o niej w zasadniczej części książki będzie mowa. Biorąc jednak pod uwagę możliwości, jakie daje komparatystyka kulturowa, możliwe będzie poszerzenie pola badań o dodatkowe aspekty okołoliterackie. Podobny typ porównania zapewne nie mógłby mieć miejsca bez zwrotu kulturowego²⁷,

27 Dla porządku wspomnieć należy o wcześniejszych przełomach i zwrotach w teorii literatury XX w. Zaczniemy od tych pierwszych. Anna Burzyńska (2010: 41–49) wymienia dwa zasadnicze przełomy: pierwszy, antypozytywistyczny (tzw. lingwistyczny), oddzielający humanistykę od nauk przyrodniczych, nadaje dziełu literackiemu autonomię; i drugi – poststrukturalistyczny, podważa ową autonomię (pytając o status wiedzy o literaturze, o teorię literatury i teorię interpretacji). Zwroty teorii były natomiast następujące: zwrot lingwistyczny, który ukształtował teorię nowoczesną (charakteryzującą się autonomią, obiektywnością, uniwersalnością i ponadhistorycznością, całościowością i poszukiwaniem właściwości systemowych, neutralnością języka teoretycznego) i został zdominowany przez formalizm i strukturalizm; zwrot pragmatyczny, eliminujący pytania o istotę literatury i zastępujący je pytaniami o sposoby jej działania; zwrot etyczno-polityczny, postulujący związki między tekstem a kontekstem historycznym, społecznym i kulturowym; zwrot narratystyczny, traktujący teorię jako bliską samej literaturze, nie jak dotąd należącej do języka pojęć; zwrot kulturowy, sumujący wszystkie wcześniejsze tendencje. Jako że zwrot kulturowy w kontekście wybranej metody interesuje nas szczególnie, przytoczmy w całości definicję Anny Burzyńskiej (2010: 87): „Przyniósł on teorii literatury konieczne i pożądane otwarcie na całość praktyk uniwersum kulturowego, z którymi w oczywisty sposób powiązane są również praktyki pisania i czytania literatury. Zwrot ten znacznie poszerzył przede wszystkim horyzonty interpretacji, uruchamiając różnicowane konteksty kulturowe, w jakich uczestniczy tekst literacki. W szczególności doszły wówczas do głosu nowe języki interpretacji związane z teoriami antropologicznymi, feministycznymi, etnicznymi, postkolonialnymi, rasowymi, a także z badaniami spod znaku gender i queer”.

jaki dokonał się w badaniach nad literaturą w latach 90. XX wieku, kiedy to – jak podaje Anna Burzyńska (2010: 70) – wiedzą o literaturze zawładnęły wcześniej pomijane aspekty i problemy polityki, ideologii i szeroko rozumianej kultury oraz „coraz powszechniejsze stało się przekonanie o konieczności zmiany opcji poetyki: z estetycznej na polityczną”²⁸. Burzyńska przywołuje moment, kiedy ów proces transformacyjny został zainicjowany, i wymienia Vincenta B. Leitcha²⁹ jako jednego z pierwszych, który na gruncie amerykańskiego literaturoznawstwa (bo to właśnie w Stanach Zjednoczonych należy szukać korzeni zwrotu kulturowego) dostrzegł fakt, iż badania literackie stają się częścią szeroko pojętych badań nad kulturą, a krytyka literacka to coraz bardziej krytyka kulturowa.

Można zatem przyjąć w interesującym nas przypadku zestawienia obok siebie boomu i McOndo, że komparatystykę kulturową rozumie się jako metodę, którą posługujemy się w ramach tego, czym jest kulturowa teoria literatury. Wychodząc od tej drugiej, używamy tej pierwszej. Jest to możliwe, ponieważ teoria kulturowa to, jak pisze Burzyńska (2010: 74),

teoria, w ramach której, niejako wbrew jej nazwie, na plan pierwszy wysuwa się nie tyle teoretyzowanie, ile rozmaite praktyki interpretacji uruchamiające zróżnicowane konteksty kulturowe, w jakich uczestniczy tekst literacki. Tworzy ona zwarty zbiór różnych, zmiennych historycznie i kulturowo języków interpretacji, dzięki którym dokonują się rekontekstualizacje tekstów literackich,

sama zaś nie posiada, w odróżnieniu od innych szkół teoretyczno-literackich w XX wieku, „ani sprecyzowanego przedmiotu, ani wyraźnej metody [...]”. Przedmiotem tym nie jest bowiem literatura jako taka, lecz szeroko rozumiana kultura, zaś jedną metodę zastępuje konglomerat cząstkowych strategii poświęconych jej badaniu” (Burzyńska, Markowski 2006: 521).

Komparatysta – szczególnie zaś ten kierujący uwagę na kulturowe ujęcie porównania – z chwilą gdy decyduje się na badanie tematyki,

²⁸ Anna Burzyńska (2010: 74–75) wywodzi ukształtowanie się kulturowej teorii literatury od wczesnych badań nad kulturą (także ma ona czerpać z doświadczeń innych dwudziestowiecznych teorii), zaś źródła tychże widzi już na początku XX w. w pracach Maxa Webera, który „stał na stanowisku, że zjawiska społeczne nie są uzależnione tylko od czynników ekonomicznych, lecz także od rozmaitych idei”, a także Györgya Lukácsa, Karla Mannheim’a i Antonia Gramsciego.

²⁹ Leitch zawarł swoją koncepcję w książce *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism* (1992).

która go interesuje, posiada (lub nie posiada) tę przewagę nad badaczami orientującymi się na teorię bardziej sformalizowaną, że dysponuje dość dużym obszarem, po którym może się poruszać. Edward Kasperki (2011: 83–84) mówi, że „decyzja o tym, «co się z czym porównuje», nie zależy wyłącznie od zastanego kontekstu realnego, lecz także od badacza. Jest więc w pewnej mierze subiektywna i arbitralna. Subiektywna «wola porównania» nie zna ani teoretycznych, ani praktycznych regulacji czy ograniczeń”. Podobnego zdania jest Halina Janaszek-Iwańczkova (1989: 200), która w odniesieniu do literatury porównawczej w ogóle rozstrząsa:

Komparatystyka literacka nie posiada swojej specyficznej metodologii (wyjąwszy zasadę porównawczą, na której się opiera), korzysta bowiem absolutnie ze wszystkich metod wypracowanych w obrębie współczesnego literaturoznawstwa i dzieli ich los (jedne są mniej, inne bardziej progresywne, czy też odkrywczе i sprawne). Ambicje komparatystyki są uniwersalne, interdyscyplinarne i integracyjne [...]. Innymi słowy pragnie ustalać w oparciu o porównawcze badania literatur ogólnе zasady rozwoju literatury, wskazywać wspólne tendencje rozwojowe i odrębności między poszczególnymi (elementami, zespołami literatur) a tymi treściami, które one przekazują.

Oczywiście nie oznacza to, że swoboda jest tutaj całkowita, od porównania wymaga się wszak, by niosło ze sobą – jak określa to Kasperki (2011: 84) – poznawczy efekt i musi ono mieć „oparcie w naturze rzeczy [...], przywołać jasno i wyraźnie określony *tertium comparationis*, czyli określać wspólną płaszczyznę, na jakiej dokonuje się zestawienia zjawisk literackich (utworów), ewentualnie literatury – z innymi dyskursami artystycznymi i pozaartystycznymi”.

Boom i McOndo co prawda przynależą do jednego regionu, którego wspólne korzenie łatwo wywieść, ale spoglądając z perspektywy XXI wieku trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że region ten stanowi monolit. Nie jest tak dziś, być może nigdy tak nie było. Spuścizna postkolonialna jest tutaj zaledwie jedną z wielu części składowych. Pozostałe elementy to już tylko różnice: geografia, tradycje i kultura (wynikające z przeszłości prekolumbijskiej) oraz silne poczucie odrębności względem sąsiadów i mocna tożsamość narodowa – mimo że próby zdefiniowania siebie samych wobec świata są nieobce mieszkańcom wielu krajów, a sam problem tożsamości to jeden z ulubionych leitmotivów hispanoamerykańskiej literatury. Wreszcie sam język, który przecież nie wszędzie jest taki sam, choć mogłoby się wydawać inaczej. Myśląc o hiszpańskojęzycznej Ameryce Łacińskiej (i Karaibach),

zwłaszcza zaś o jej literaturze, przy próbie porównania zakrojonego na tak szeroką skalę trzeba o tym wszystkim pamiętać. Wszystko to razem wzięte stanowi bowiem o obrazie hispanoamerykańskiej prozy, tej liczącej sobie już kilka dekad całkiem przyzwoitej żywotności, jak i tej powstającej w Latynoameryce obecnie.

ROZDZIAŁ II

W stronę boomu

Krajobraz przed boomem

Zanim boom literatury latynoamerykańskiej rozpocznie się w latach 60. na dobre, a pisana przez autorów pochodzących z Ameryki Łacińskiej proza – dotąd na literackiej mapie świata obecna co najwyżej śladowo, niepopularna na tak masową skalę, jak stanie się to wraz z pierwszymi sukcesami rynkowymi i czytelnickimi boomowych powieści – zyska na znaczeniu w wymiarze bardziej międzynarodowym, opublikowane zostają tytuły autorstwa pisarzy, którzy bezpośrednio poprzedzają ów fenomen bez precedensów w historii literatury regionu. Znamionują szybko zmiany w obrębie pola literackiego, dlatego też przyjrzenie się im samym, jak i procesowi historycznoliterackiemu – temu wcześniejszemu i następującemu bezpośrednio przed boomem – który doprowadził do zainteresowania pisarzami z krajów latynoamerykańskich na tak szeroką, ogólnoswiatową skalę, będzie komplementarne dla oglądu wszystkiego, co wydarzy się później¹.

Z chwilą, gdy pod koniec XIX wieku naturalizm i realizm zostały na gruncie hiszpańskojęzycznym w Ameryce zakwestionowane przez estetykę modernistyczną², której pełnia ekspresji – w przypadku twórców z Latynoameryki – osiągnięta została przede wszystkim na gruncie poezji, powieści pisane przez ówczesnych autorów formalnie kultywują

1 Termin „literatura latynoamerykańska” używany jest tutaj, co zrozumiałe, w odniesieniu do dokonań autorów hiszpańskojęzycznych, a to z kolei oznacza, iż „latynoamerykański” należy rozumieć synonimicznie do „hispanoamerykański”. Uzasadnieniem dla takiego użycia terminów jest także występowanie obu w literaturze przedmiotu, stosowane w podobnym kontekście przez badaczy zarówno z Hiszpanii, jak i Ameryki, oraz samych pisarzy.

2 Wskazanie dokładnej daty nastęca trudności, gdyż specjaliści pozostają w sporze, czy pierwsze zapowiedzi latynoskiego modernizmu czytelne są już ok. 1875 r. w tekstach José Martíego, czy na przykład dopiero dekadę później, wraz z ukazaniem się zbioru wierszy *Azul* (1888) Rubéna Darío (zob. także: Sabido Vicente 2001: 1–41).

raczej tradycje XIX-wieczne i rzadko decydują się burzyć mimetyczny porządek świata przedstawionego; nie próbują naruszyć trwałej konstrukcji, o buncie przeciw obowiązującemu *status quo* nie wspominają³. Aspiracje takich autorów jak Federico Gamboa czy Mariano Azuela z Meksyku, Enrique Rodríguez Larreta z Argentyny, Rómulo Gallegos z Wenezueli, José Eustasio Rivera z Kolumbii czy Ricardo Güiraldes z Peru – by wymienić tylko nazwiska, które, jak pokazała historia literatury regionu, uznać można za literacko najbardziej znaczące – nie wykraczają tematycznie poza lokalne granice i miejscową problematykę, choć prawdą jest, iż nie sposób odmówić im zaangażowania w palące problemy bieżące bądź to kraju – każdego z osobna, bądź kontynentu widzianego jako całość. Należy jednocześnie dostrzec chęć niektórych twórców, by potraktować podejmowany temat w sposób oryginalny. W takich dziełach, jak *Santa* (Święta, 1903) Gamboi, *La gloria de don Ramiro* (Chwała don Ramira, 1908) Larrety, *Doña Barbara* (*Doña Bárbara*, 1929, wyd. pol. 1964) Gallegosa, *Gniew* (*Los de abajo*, 1915, wyd. pol. 1973) Azueli, widać próbę nowatorskiego uchwycenia rzeczywistości oraz zmierzenia się z powieściową materią w sposób wykraczający poza obowiązujący kanon⁴. Podobnie rzecz się ma w przypadku późniejszych tytułów – np. *Wiru* (*La vorágine*, 1924; wyd. pol. 1985) Rivery czy *Don Segundo Sombra* (*Don segundo sombra*, 1926; wyd. pol. 1977) Güiraldesa.

3 Wraz z nastaniem hispanoamerykańskiego modernizmu rośnie wśród pisarzy z tego obszaru zainteresowanie literaturą gatunkową, w szczególności zaś fantastyką (obecną już w piśmiennictwie XIX-wiecznym, lecz na mniejszą skalę). Jest to wynik m.in. niepokojów towarzyszących człowiekowi w ogóle – bez względu na miejsce pochodzenia – na przełomie wieków XIX i XX, a także rezultat zwątpienia w naukę, postęp i siłę intelektu. Tym samym zainteresowania zostają przekierowane w stronę wszelkiej maści irracjonalności, niesamowitości, grozy czy zdarzeń niewytłumaczalnych, wymykających się poznaniu rozumowemu. To niszone jeszcze wówczas zjawisko przybiera na sile wraz z pojawieniem się takich autorów, jak Horacio Quiroga, Felisberto Hernández (obaj z Urugwaju), Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández czy wreszcie Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo i Jorge Luis Borges (wszyscy z Argentyny).

4 Za przykład może posłużyć *Gniew* Azueli, powieść uznawana za arcydzieło realizmu, gdzie autor, oprócz „naukowej” analizy rzeczywistości i próby „fotograficznego” relacjonowania zdarzeń (zob. Shaw 2005: 20), zrywa z linearnością opowieści, intencjonalnie manipuluje składnią języka, „gmatwa koncepty i wyrażenia w celu osiągnięcia efektu nowości” (Shaw 2005: 20). Także José Eustasio Rivera, w późniejszej o dekadę powieści *Wir*, przedstawianą historię wpisuje w strukturę klasycznego mitu, gdzie bohater, rozpoczynający inicjacyjną wędrówkę, błądzi, by na koniec odnaleźć właściwą drogę do celu.

Mimo wyraźnych oznak poszukiwania oryginalności nie da się jednak w przypadku wymienionych pisarzy mówić o świadomym podejmowaniu przez nich próby formalnego eksperymentowania. Wspomniane powieści łączy umiejętne posługiwanie się konwencjonalną techniką narracyjną i trafna obserwacja opisywanego świata. Owszem, zdarza się, że dynamiczny proces historyczny narzuca autorom konieczność bardziej przenikliwego przyglądania się rzeczywistości, spojrzenia nierzadko poddającego ową rzeczywistość krytyce czy denuncjującego wszelkiego typu nadużycia, lecz nie są to z formalnego punktu widzenia powieści eksperymentalne *sensu stricto*. Tak więc w treści dzieł pisanych w pierwszej połowie XX stulecia można czytać o odwiecznym Sarmientowskim konflikcie cywilizacja – barbarzyństwo (*Doña Barbara*), ambiwalentnej moralności rewolucji meksykańskiej (*Gniew*), determinującej działania i życie mieszkańców Amazonii (*Wir*), czy też srogiej gauchowskiej codzienności (*Don Segundo Sombra*). Sprawia to, że owa literatura w istocie nie wykracza poza literackie granice regionu⁵, a przynajmniej nie w takiej mierze, jak będzie to mieć miejsce później, czyli w drugiej połowie XX wieku, wraz z pojawieniem się na literackiej mapie i wydawniczym rynku nowych nazwisk, które ukonstytuują hiszpańskojęzyczną prozę latynoamerykańską na dalsze dekady.

Jak zauważa Donald L. Shaw (2005: 22), decydujące dla powieści latynoamerykańskiej w pierwszej połowie XX wieku są dwa okresy: druga połowa lat 20. i początek lat 40. W tym pierwszym trzeba zwrócić uwagę na rok 1926, gdy ukazuje się *Don Segundo Sombra* Ricarda Güiraldesa, oraz rok 1929, kiedy wydane zostaje dzieło *Doña Barbara* Rómula Gallegosa. To wraz z tymi dwoma tytułami, zaliczanymi do klasycznych „powieści o ziemi” (*novela de la tierra*), autorzy osiągają gatunkowe apogeum i konwencja wyczerpuje się. Przy okazji godny odnotowania jest fakt, iż – jak podaje Shaw (2005: 22) – *Doña Barbara*, do czasu ukonstytuowania się pozycji Borgesa, a później spektakularnego sukcesu *Stu lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza, jest najlepiej sprzedającym się i opracowanym krytycznie dziełem literackim napisanym przez autora pochodzącego z Ameryki Łacińskiej.

Nie oznacza to, że powieść, która za sceneryjnie przyjmuje prowincję, za temat centralny zaś życie wiejskie, przestaje powstawać, a zainteresowanie ową tematyką wśród samych pisarzy maleje. Przeciwnie, pojawiają się autorzy – jak choćby peruwiańscy neoindygeniści: José María

5 Ewa Nawrocka (2010: 20) wspomina o okresie obejmującym lata 1920–1940 jako o zjawisku tzw. wielkiego regionalizmu.

Arguedas, Ciro Alegría czy później Manuel Scorza – którzy poświęcają niemal w całości swoje utwory problematyce prowincji i relacjom między tężą a centrum, zachodzącym w krajach, z których się wywodzi. Pisarze ci spoglądają na rzeczywistość w sposób niepozbawiony mitycznego klucza, ukazują lokalne tradycje i dokonują rewindykacji praw rdzennej społeczności w istocie marginalizowanej.

Wskazany przez Shawa okres drugiej połowy lat 20., pojawienie się wówczas powieści Güiraldesa i Gallegosa, zamykających pewien etap w podejściu do dzieła literackiego, związany jest z jednoczesnym zaistnieniem wśród hispanoamerykańskich pisarzy nowych tendencji, widocznych najdobitniej u twórców pochodzących z regionu La Platy. To przede wszystkim w kosmopolitycznym i otwartym na nowe Buenos Aires trwał – o ile nie główny, to z pewnością jeden z najbardziej intensywnych – spór o kształt współczesnej literatury. Zasadniczo toczył się on między dwiema zantagonizowanymi grupami Florida i Boedo⁶, które oprócz tego, że stały po przeciwnych stronach estetycznej i społecznej barykady, opowiadały się nie tylko za różnymi kierunkami, w których powinna podążać literatura, lecz wręcz swoje postulaty ucieleśniały, bądź to postawą, bądź pochodzeniem współtworzących je członków⁷. Kosmopolityczna Florida pod przewodnictwem Jorge Luisa Borgesa⁸ i duchowym patronatem Ricarda Güiraldesa – jedna

6 W skład Grupo de Florida, tworzonej zarówno przez literatów, jak i malarzy, wchodził m.in. Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Conrado Nalé Roxlo, Raúl González Tuñón, Eduardo González Lanuza, Ricardo Güiraldes. Czasopisma redagowane przez grupę, w których pisarze publikowali swoje teksty, to: „Martín Fierro” (ukazywało się w latach 1924–1927) i „Proa” (od 1922 r.). Członkowie Grupo de Boedo to z kolei: Leonidas Barletta, Nicolás Olivari (*de facto* członek obu grup), Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque. Z czasem różnice między członkami obu grup zatarły się, przedstawiciele Grupo de Florida zaczęli wykazywać coraz większe zaangażowanie społeczne, zaś ich adwersarze z Grupo de Boedo nie mieli oporów, by korzystać z osiągnięć artystycznych kolegów z awangardowej Floridy.

7 Stanowisko estetyczne i polityczne grup Florida i Boedo odpowiada geografii miasta Buenos Aires i położeniu ulic, od których wzięły one swoje nazwy. Florida to reprezentacyjny deptak (i przyległe kwartały) w centrum miasta, z pasażami, galeriami handlowymi, kinami i kabaretami, a nieformalna siedziba grupy znajdowała się na rogu z ulicą Tucumán, w redakcji czasopisma „Martín Fierro”. Członkowie grupy spotykali się także w kawiarniach, m.in. „Richmond” i „Tortoni”. Boedo natomiast to nazwa robotniczej podwójnie części miasta, zamieszkałej przez uboższe warstwy społeczeństwa. Na miejsce spotkań grupa wybrała kamienicę pod numerem 837 przy alei Boedo.

8 Ciekawy jest fakt, iż sam Borges w rozmowie z Osvaldo Ferrarim kwestionuje istnienie owego podziału. Pisarz wyznaje: „Byliśmy skrepowani przez geografę, a nawet topografię: pamięta pan zapewne te dwie iluzoryczne grupy,

kowoż piewcy argentyńskiej pampy i jej mieszkańców – stawiała na literacki postęp, zwracała się w stronę Starego Kontynentu i śledziła awangardowe tendencje europejskie, by móc twórczo z nich korzystać. Grupa Boedo z kolei, światopoglądowo lewicująca i sympatyzująca z klasą robotniczą, wykazywała się zaangażowaniem społecznym i za główny cel literatury uznawała realny udział w polityce, odnajdywała sens w rewolucji bardziej proletariackiej, aniżeli estetycznej. Formalnie jej członkowie wykazywali się znacznym konserwatyzmem, pisząc według ugruntowanych schematów naturalizmu i mimetyzmu.

W roku 1926 ukazuje się powieść *El juguete rabioso* (Wściekła zabawka) Roberto Arlta, jednego z bardziej oryginalnych i rozpoznawalnych autorów epoki, którego zainteresowania, skierowane na doraźną problematykę społeczną, jak i metafizyczną, charakteryzuje fantastyczna niesamowitość w duchu Edgara Allana Poe. Arlt już w swoim pierwszym dziele opisuje przygody wchodzącego w dorosłość Silvia Astiera, którego perypetie, godne bohatera powieści łotrzykowskiej, mają miejsce na mapie miasta – jest to topografia Buenos Aires – co umożliwia autorowi ukazanie życia metropolii i zamieszkujących ją warstw społecznych. Sam bohater doświadcza wszelkiego typu konsekwencji bycia imigrantem w drugim pokoleniu, próbuje odnaleźć się w otaczającej rzeczywistości i społeczeństwie, pozwalając jego członkom wpływać na ukształtowanie swojej osoby. Powieść umiejętnie łączy wyrafinowany humor oraz ironię z troskami codziennego życia. Arlt tworzy oryginalny rodzaj powieści miejskiej, a portretując mieszkańców argentyńskiej stolicy, traktuje o bólu istnienia w wymiarze indywidualnym, co, jak twierdzi Shaw (2005: 23–24), już wtedy stanowi zapowiedź zmian, w stronę których niedługo skieruje swoje zainteresowania literatura kontynentu.

Ameryka Łacińska pierwszej połowy XX wieku nie pozostaje głucha ani obojętna na wpływy z zewnątrz. Modernistyczna wymiana myśli oraz idei odbywająca się na przełomie wieków XIX i XX, europejskie prądy i tendencje pierwszych dziesięcioleci nowego XX stu-

o których teraz uczy się na uniwersytetach: grupę Florida i grupę Boedo – tak naprawdę one nigdy nie istniały. To był pomysł Roberto Marianiego i Ernesto Palacia, którzy pamiętali, że w Paryżu organizowano koła literackie, polemiki artystyczne. I pomyśleli, że byłoby dobrze, gdyby coś takiego istniało też tutaj. Wymyśleli więc te dwie grupy i następnego dnia powiadomili mnie o tym, a ja powiedziałem: Cóż, ulicę Florida znam aż nadto dobrze, chciałbym, żeby włączono mnie do Boedo, której nie znam wcale. Ale nie zgodzili się: stwierdzili, że podział został już dokonany” (Borges, Ferrari 2007: 311).

lecia⁹ są absorbowane przez intelektualistów i pisarzy subkontynentu i z zapalem, i selektywnie, nie należy bowiem zapominać, że hispanoamerykańska wersja modernizmu to nie jedynie odtwórcze naśladownictwo tego, co dzieje się równolegle w Europie, lecz prąd, który sam z siebie ma sporo do zaoferowania. Proces modernizacji społeczeństw oraz idąca za tym zmiana podejścia do kwestii zasadniczych, takich jak miejsce jednostki w świecie, reinterpretacja systemu wartości i przeobrażenie modelu życia, odbywają się zarówno po jednej, jak i drugiej stronie oceanu.

W związku z otwarciem na wpływy z zewnątrz należy wspomnieć o roli, jaką odegrał – najpierw w literaturze, a potem w innych dziedzinach sztuki – surrealizm, którego ślad w twórczości hispanoamerykańskich autorów jest nieoceniony. Potwierdza to dorobek literacki kolejnych innowatorów literatury latynoamerykańskiej, takich jak Miguel Ángel Asturias, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier. Sami pisarze zabie-

9 Nie sposób nie wspomnieć o równoległych procesach zachodzących w Brazylii, gdzie Tydzień Sztuki Nowoczesnej (*A Semana de Arte Moderna*) zorganizowany w lutym 1922 r. w São Paulo inicjuje tamtejszy modernizm. Do jednych z czołowych jego przedstawicieli należy Oswald de Andrade (1890–1954). Debiutuje jako krytyk teatralny stosunkowo wcześnie, bo mając zaledwie dziewiętnaście lat, w 1909 r. Niemal równocześnie rozpoczyna przygodę z malarstwem, które, choć bez spektakularnych sukcesów, towarzyszyć mu będzie przez resztę życia. Jako syn właścicieli ziemskich miał możliwość prowadzenia życia kosmopolity już od najmłodszych lat. Wiele podróżował, w pierwszych dekadach XX w. odwiedzał Europę, przede wszystkim Włochy i Francję. Artystyczny ferment dziejący się w Trieście czy Paryżu lat 20. wpłynął w sposób zasadniczy na jego wrażliwość. Ponieważ był bezpośrednim świadkiem tworzenia się i oddziaływania awangard europejskich: futuryzmu, ruchu dada, później surrealizmu, jego spojrzenie na sztukę nie mogło pozostać obojętne wobec tych wpływów. Eksperymenty formalne wyraźnie widoczne są zwłaszcza w twórczości dramatycznej Brazylijczyka. Jego dramaty zdecydowanie lepiej można zrozumieć, pamiętając o dokonaniach pisarskich Jena Cocteau czy wizjonerskim teatrze okrucieństwa Antonina Artauda. *Manifest Poezji Pau-Brasil*, zaproponowany przez de Andrade w 1924 r., zawiera postulaty renowacji poezji od strony formalnej – na poziomie konstrukcyjnym i językowym – oraz światopoglądowej, przejawiające się w zastąpieniu fascynacji obcym przez zwrócenie się ku brazylijskości. Obok Oswalda de Andrade pod manifestem podpisali się tacy artyści epoki, jak: malarz Tarsila do Amaral (prywatnie życiowa partnerka Oswalda), pisarze Alcântara Machado czy Mário de Andrade. Rok później wychodzi zbiór wierszy *Pau-Brasil*, gdzie w praktyce Oswald de Andrade realizuje wcześniejsze propozycje. Był to początek radykalizowania się tendencji w sztuce brazylijskiej trzeciej dekady XX w., aż do osiągnięcia najpełniejszego wyrazu w *O Manifesto antropófago* z 1928 r. – tam m.in. pojawia się wymowne, sparafrazowane zapytanie brazylijskich artystów o siebie samych: *Tupi or not tupi, that is the question*.

rając głos w temacie, potwierdzają znaczenie surrealizmu w ich życiu i twórczości. Kubańczyk Carpentier przyznaje w 1964 roku: „Surrealizm znaczył dla mnie niezmiernie dużo, pozwolił dostrzec warstwy i aspekty życia Ameryki, jakich wcześniej nie widziałem, gdy zalewała nas fala natywizmu wzbudzana przez Güiraldesa, Gallegosa czy José Eustasia Riverę” (za: Shaw 2005: 19). Znamienne pozostają też słowa Sábato: „Zacząłem przestawać z surrealistami. Tym sposobem, myślę, rozpocząłem ostatni, najbardziej autentyczny etap swojej egzystencji” (za: Shaw 2005: 19). Miguel Ángel Asturias tylko potwierdza te opinie: „Surrealizm oznaczał odnalezienie w nas samych nie europejskości, lecz indiańskości, tego co amerykańskie, i dał nam możliwość pisania o tym. Jeśli chodzi o mnie, za przykład niech posłużą *Legendy gwatemalskie*, mieszczące się w stylistyce zachodniej, i przede wszystkim *Caculcán*, powstały z legend, które stanowią temat całkowicie rdzenny” (za: Shaw 2005: 78–79).

Końcówka lat 30. i nowy porządek polityczny w Hiszpanii po zakończonej wojnie domowej i upadku Republiki sprawia, że wielu hiszpańskich intelektualistów – wśród nich pisarze, wydawcy, profesoro- wie uniwersyteccy – jest zmuszonych udać się na emigrację. Wielu wybiera jako kierunek Amerykę Łacińską. Dla takich miast jak Buenos Aires czy Meksyk, które hiszpańscy emigranci odwiedzają w pierwszej kolejności, oznacza to dodatkowy ważny bodziec dla rozwoju działalności kulturalnej. Często to właśnie emigranci – a w przypadku wydawców są to takie postacie, jak José Bergamín¹⁰ czy Gonzalo Losada¹¹ – wpływają na kształt rynku i gusta czytelników. To oni w dużej mierze sprawiają, że w niedalekiej przyszłości obecność autorów latynoskich,

10 José Bergamín (1895–1983) – poeta, pisarz, eseista kojarzony z hiszpańskim Pokoleniem 27, po triumfie gen. Franco w wojnie domowej wyemigrował z Półwyspu Iberyjskiego. W Meksyku założył pismo „España peregrina” (Hiszpania wędrowna), w którym publikował wiersze poetów dzielących z nim los wygnańca. Były wśród nich takie nazwiska, jak Antonio Machado, Rafael Alberti, nieżyjący już wtedy Federico García Lorca czy Luis Cernuda oraz autorzy latynoscy, m.in. César Vallejo. Później Bergamín założył wydawnictwo Editorial Séneca.

11 Gonzalo Losada (1894–1981) – założyciel jednego z najbardziej wpływowych wydawnictw epoki Editorial Losada, które funduje w 1938 r. w Buenos Aires. Publikuje obłożonych zakazem druku we frankistowskiej Hiszpanii autorów, wśród których figurują Federico García Lorca, Antonio Machado, Rafael Alberti. Wydawnictwo ma wówczas w katalogu również innych wpływowych twórców, są wśród nich: Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Oliverio Girondo.

jak i przede wszystkim tych z Europy i Ameryki Północnej, w księgarniach krajów Ameryki Łacińskiej stanie się faktem.

Po II wojnie światowej w Ameryce Łacińskiej pojawia się też nowe pokolenie czytelników, dzięki którym zainteresowanie lekturą rośnie, a nawet – jak twierdzi Emir Rodríguez Monegal (1972: 14) – intensyfikuje się na tyle, że doprowadza do zdarzenia, które nazwać można „pierwszym boorem powieści latynoamerykańskiej”. Tenże boom przed boorem, przypadający na lata 40., ma charakter bardziej lokalny niż międzynarodowy i dochodzi do niego równocześnie w Meksyku, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montevideo, Santiago de Chile i Hawanie. Jako przyczynę takiego rozwoju zdarzeń podaje Rodríguez Monegal wspomniany napływ siły intelektualnej z powojennej Europy, co jest impulsem do ogólnego renesansu kultury – pojawiają się nowe tytuły prasowe, wydawnictwa, instytucje – prozy zaś w szczególności. Należy również pamiętać, że w związku z kryzysem druku książek w powojennej Europie i ich ograniczonym napływem na półkulę zachodnią, konieczne jest przejęcie inicjatywy przez rodzimych wydawców, co okazuje się dodatkowo stymulujące. Dlatego też dekadę lat 40. uznać można za wyjątkową, a wręcz rewolucyjną, jeśli chodzi o zmianę paradygmatu oraz podejście do dzieła literackiego na obszarze Ameryki Łacińskiej. O tym okresie pisze Ángel Esteban (2003: 52–53):

Dekada lat czterdziestych jest przełomowa, bez niej nie sposób wyjaśnić owego pierwszego planu, na który wysuwa się literatura hispanoamerykańska i gdzie pozostanie na długi czas, do końca lat siedemdziesiątych, początku lat osiemdziesiątych. W szczególności dotyczy to prozy przynależnej boomowi. Jest to dziesięciolecie, w którym widać próby wyznaczenia osobnego światopoglądu, języka literackiego, nowych technik; wykorzystania wkładu wniesionego przez inne literatury (osiągnięcia wielkich fundatorów nowej prozy światowej, takich jak Kafka, Proust, Thomas Mann, Dos Passos, Joyce, Faulkner, Virginia Woolf, Hemingway i całe północnoamerykańskie *stracone pokolenie*), a nawet przez literatury własne, które podpowiadały odmienną estetykę. Dobrym przykładem są choćby powieści Valle-Inclána. Uwaga została zwrócona ku fantazji, rzeczywistości magicznej i elementom mitycznym. Dlatego też występuje dialektyczna zależność asymilacji, transgresji i transformacji wpływów na materiał własny, tworzy się całkowicie nowy dyskurs. Regionalizm oddaje pole konstruowaniu mitu albo wymyślaniu go na nowo, pozostawiając miejsce dla rozproszonego, niejednoznacznego i symbolicznego uniwersum.

Esteban, przywołując kluczowe dla tego okresu nazwiska autorów pokroju Horacia Quirogi, Felisberta Hernándezza, Macedonia Fernándezza, Roberto Arlta, Jorge Luisa Borgesa, Pabla Nerudy, Juana Carlo-

sa Onettiego, Adolfo Bioy Casaresa, powołuje się również na słowa kubańskiego pisarza José Lezamy Limy, który potwierdza, iż począwszy od lat 40. w krajach kontynentu zaczyna powstawać literatura różna od tej pisanej wcześniej. Dokonując refleksji na ten temat, w 1957 roku Lezama stwierdza, iż nowa proza jest „fascynująca, obfita, ewokacyjna, przepełniona fantazją oraz inwencją”. Mówi też: „Wszystko trzeba będzie przebudować, na nowo wymyślić, a stare mity, ponownie przywołane, będą miały do zaoferowania nowe zaklęcia i tajemnice, które przybiorą nowe twarze. Fikcja mitów to nowe mity, wraz z nowym ich ciężarem i strachem” (za: Esteban 2003: 53).

Mnogość autorów, którzy debiutują w latach 40. lub tworzą przełomowe dla siebie i perspektywy historii literatury latynoamerykańskiej dzieła, jest równie imponująca, jak będzie to mieć miejsce jakiś czas później, w latach 60., wraz z pojawieniem się pierwszych tytułów boomu.

Przyglądając się owym nazwiskom i tytułom – nie wszystkim, lecz, co też pokazał czas, tym najważniejszym – końcówka lat 30. i cała dekada lat 40. przynoszą chociażby: *El pozo* (Studnia, 1939), *Tierra de nadie* (Ziemia niczyja, 1941), *Para esta noche* (Tej nocy, 1943) Juana Carlosa Onettiego; *Wynalazek Morela* (*La invención de Morel*, 1940; wyd. pol. 1975) Adolfo Bioy Casaresa; *Ogród o rozwidlających się ścieżkach* (*El jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941; wyd. pol. 1972), *Fikcje* (*Ficciones*, 1944; wyd. pol. 1972) i *Alef* (*El Aleph*, 1949; wyd. pol. 1972) Jorge Luisa Borgesa; *El Señor Presidente* (Pan prezydent, 1946) i *Hombres de maíz* (Ludzie z kukurydzy, 1949) Miguela Ángela Asturiasa; *Adán Buenosayres* (Adam Buenosayres, 1948) Leopoldo Marechala; *Tunel* (*El Túnel*, 1948; wyd. pol. 1963) Ernesto Sábato; *Królestwo z tego świata* (*El reino de este mundo*, 1949; wyd. pol. 1968) Alejo Carpentiera. Wiadomym stanie się *a posteriori*, że wymienione dzieła stanowią początek drogi w stronę nowego rozumienia literatury, zjawiska, które szybko w Ameryce zostanie określone terminem *nueva narrativa hispanoamericana*, czyli nowa proza hispanoamerykańska.

Lata czterdzieste: początki nowej prozy

Proponowane tutaj kryterium wyboru dzieł to ich innowacyjność formalna bądź treściowa, znaczenie dla literatur narodowych, a także wkład w dalszy rozwój literatury regionu. Kolejność przedstawiania tytułów (mających tu nadrzędne znaczenie względem sylwetek auto-

rów) wynika z chronologii i jest determinowana przez datę publikacji. Pierwszeństwo Jorge Luisa Borgesa, mimo iż jego opowiadania weszły do zbiorów opublikowanych kilka lat później aniżeli prezentowane w dalszym ciągu utwory Onettiego i Bioy Casaresa, wynika z faktu, iż niektóre jego krótkie formy prozatorskie zdążyły ukazać się wcześniej samodzielnie, choćby na łamach pisma „Sur”, a sam Borges jako prozaik debiutował w latach 30., inicjując estetykę, której kontynuatorem będzie w następnej dekadzie.

Borges

OGRÓD O ROZWIDLAJĄCYCH SIĘ ŚCIEŻKACH (*EL JARDÍN DE SENDEROS QUE SE BIFURCAN* 1941; WYD. POL. 1972), *FIKCJE* (*FICCIONES* 1944; WYD. POL. 1972), *ALEF* (*EL ALEPH* 1949; WYD. POL. 1972)

Chociaż ścisły początek literackiej kariery Jorge Luisa Borgesa (1899–1986) przypada na lata 20., w związku z publikacjami pierwszych tekstów poetyckich w awangardowych czasopismach literackich oraz wydaniem pierwszego zbioru wierszy *Fervor de Buenos Aires* (Gorączka Buenos Aires, 1923), to w kolejnych dekadach – latach 30., 40. i 50. – na literackiej mapie Argentyny w pełnej krasie objawia się Borges prozaik¹². Publikacja tomu prozy *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, włączonego później do zbioru *Fikcje*, oraz *Alef* znacząco wpłynęła na zmianę zapatrywań na dzieło literackie w Ameryce i sprawiła, że na gruncie literatury tworzonej w regionie nic już nie będzie takie jak wcześniej. Jorge Luis Borges przy okazji zapewnił sobie solidną pozycję w literaturze światowej, która ugruntuje się przy okazji powszechnego zainteresowania literaturą hispanoamerykańską w czasach boomu.

Wraz z twórczością Borgesa proza Ameryki Łacińskiej zrywa z konwencjami realizmu i zaangażowania społecznego, kierując się w stronę imaginacji, poszukuje nowej tematyki, sięga po nowe techniki pisarskie i środki wyrazu. Borges, pozostający pod dużym wpływem literatury europejskiej, w szczególności anglojęzycznej, od samego początku określa swój stosunek do dzieła literackiego, krytycznie odnosząc się i do powieści psychologicznej – skłaniającej się ku nieformalności, prowadzącej do chaosu, i realistycznej – wszak literatura

12 Pierwszy zbiór utworów prozatorskich *Powszechna historia nikczemności* (*Historia universal de la infamia*) ukazuje się w 1935 r. (wyd. pol. 1976), kolejne opowiadania, aż do czasu wydania następnego samodzielnego tytułu, publikowane są na łamach pisma „Sur”.

to nie rzeczywistość, lecz twór z definicji sztuczny¹³. Opowiadając się za autonomicznością dzieła, dowodzi wyższości logiki, precyzji i rygoru kompozycyjnego nad próbami zgłębiania obszarów z natury rzeczy niemożliwych do poznania. Z kolei istnienie przyczynowego procesu magicznego – przeciwstawione naturalnemu procesowi przyczynowemu – pozwala według pisarza na wyrażenie opinii o słuszności owego magicznego rozumienia świata, świadomość zaś jego niepoznawalności znajduje odzwierciedlenie w konstrukcji narracyjnej opowiadania lub powieści. Stąd też deklarowane przez argentyńskiego pisarza przy wielu okazjach preferowanie określonej przez wyraźne ramy literatury gatunkowej, takiej jak na przykład zdyscyplinowana kompozycyjnie powieść przygodowa, kryminalna czy fantastyczna.

Nowatorstwo zarówno formalne, jak i konceptualne w rozumieniu literatury skłania José Miguela Oviedo (2002: 15–16) do wydania takiego oto osądu:

Wielkość Borgesa polegała nie tylko na tym, że nauczył nas pisać w sposób, jaki wcześniej w Ameryce nie występował, lecz także na tym, iż doprowadził do *myślenia* i *wyobrażania* literatury z pozycji całkowicie nowej; zmiana taka stanowi autentyczną rewolucję – tyczy się to zarówno istoty rzeczy, jak i dyskrekcji, z jaką to robił, gdyż musiało upłynąć trochę czasu, zanim jego pogląd się przyjął – w języku tworzenia. Borges pokazał nam, że lektura i pisanie, pamiętanie i wyobrażanie, racjonalizowanie i marzenie, mogą połączyć się w jedno i osiągnąć zadziwiającą harmonię. Harmonia ta stanowi prawdziwy statut sztuki literackiej naszych czasów: *statut Borgesowski*, który jako niepodrabialny może być na nowo interpretowany i aktualizowany bez przerwy. Jest to świat nieskończonego wymyślenia, który zaprasza zarówno do zabawy, jak też do głębokiej refleksji, przeobrażając te dwie rzeczy w jedną. Borges nie tylko wynalazł nową literaturę: wymyślił książki, które ją tworzą, i wykreował siebie samego jako autora i czytelnika ich wszystkich.

Mimo iż literacką działalność argentyńskiego pisarza można gatunkowo sklasyfikować bez większych problemów – uprawia on zarówno poezję, jak i krótką formę prozatorską oraz esej – uznanie Borgesa za autora określonego nurtu związanego z interesującą go tematyką jest już znacznie trudniejsze. Twórczość prozatorska, stanowiąca przedmiot naszego zainteresowania, w przypadku Argentyńczyka zazwyczaj nazywana jest fantastyczną, której to definicji wtórował zresztą

13 Wykładem noszącym znamiona traktatu teoretycznego na temat literatury jako takiej jest wstęp do książki Adolfo Bioy Casaresa *Wynalazek Morela*, gdzie, oprócz pochwał dla dzieła kolegi po fachu, wyklada Jorge Luis Borges swój własny pogląd prozaika na koncepcję powieści (zob. Borges 1975).

sam autor, często w taki właśnie sposób określając pisane przez siebie opowiadania. Tak więc prawdą jest, że Borges to autor poruszający w swoich dziełach tematykę fantastyczną, niemniej stwierdzenie to nie opisuje wyczerpująco treści pojawiających się w jego twórczości. Choć w znacznej mierze penetruje on obszar fantastyczny – niemal zawsze rozumiany w sposób specyficzny i autorski – nie cała tworzona przezeń fikcja zawiera motywy odpowiadające kryteriom „fantastyczności”. Oprócz opowiadań spełniających takie wymogi lub bliskich ich spełnieniu (wśród wiodących tytułów wymienić można: *Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*; *Koliste ruiny*; *Tajemny cud*; *Południe*¹⁴; a także *Nieśmiertelny*; *Powtórna śmierć*; *Zahir*¹⁵ oraz późniejsze: *Krążek*; *Utopia człowieka zmęczonego*; *Tamten*¹⁶) – występują również i takie, które należałoby uznać raczej za symboliczne (*Biblioteka Babel*), przygodowe i filozoficzne (*Ogród o rozwidlających się ścieżkach*) lub traktujące o historii i jej paradoksach (*Temat zdrajcy i bohatera*), teologiczne i mitologiczne (*Sekta feniksa*). Jakakolwiek jednak byłaby tematyka przez Borgesa podejmowana, w jego utworach niemal zawsze odnajdziemy próby ucieczki w stronę antyrealityzmu¹⁷. Jak zauważa Donald L. Shaw (2005: 43), próbując zanegować lub zburzyć porządek obowiązujący w otaczającej nas rzeczywistości, Borges wykazuje się całkowitym eskapizmem i – w kontekście latynoamerykańskim – reakcjonizmem, a przedkładając ponad wszystko metafizyczną abstrakcję, pozbawia swoją prozę pierwiastka ludzkiego.

José Miguel Oviedo (2002: 15) podsumowuje dokonania Argentyńczyka w następujący sposób:

Nie ma historii literatury, która byłaby zdolna objąć wszystkie aspekty, które są potrzebne do stworzenia spójnego i wiążącego obrazu pisarza [Borgesa – M.S.]; można jedynie podjąć próbę przybliżenia, naszkicowania, czym jest jego dzieło i postać oraz co znaczą one dla współczesnej literatury, tworzonej w każdym języku. Jednakże postępując w ten sposób, narażeni jesteśmy na ryzyko, iż dzieło precyzyjne i delikatne w operowaniu poszczególnymi elementami zostanie zubożone oraz nadmiernie uproszczone. Niemniej historykowi literatury trzeba podjąć to ryzyko

14 Tytuły te wchodzą w skład zbioru *Fikcje* z 1944 r., stanowiącego połączenie młodszego o trzy lata *Ogrodu o rozwidlających się ścieżkach* i nowych opowiadań.

15 Opowiadania oryginalnie wydane zostały w zbiorze *Alef* w 1949 r.

16 Zob. *Księga piasku*, zbiór wydany w 1975 r.

17 Obszernej analizy twórczości Jorge Luisa Borgesa jako twórcy fantastycznego dokonuje Tomasz Pindel w monografii poświęconej literaturze gatunku w Ameryce Łacińskiej (zob. Pindel 2004b).

i odesłać czytelnika do lektury licznych książek i tekstów, w których będzie mógł odnaleźć brakujące elementy.

Onetti

EL POZO (STUDNIA, 1939), *TIERRA DE NADIE* (ZIEMIA NICZYJA, 1941),
PARA ESTA NOCHE (TEJ NOCY, 1943)

Wśród pionierów nowej prozy powstającej w Ameryce Łacińskiej w pierwszej połowie XX wieku widnieje nazwisko Juana Carlosa Onettiego (1909–1994), którego pierwsza powieść *El pozo* ukazuje się w 1939 roku i stanowi swoistą preambułę do nadchodzących zmian.

Konsekwentną w zakresie poruszanej tematyki twórczość urugwajskiego pisarza otwiera książka, której bohater i narrator w jednej osobie, Eladio Linacero, przejawia symptomy nowej postawy wobec świata i życia – zdominuje ona epokę także w literaturze, obecna jest również w pisarstwie francuskich egzystencjalistów, a w szczególności Jeana-Paula Sartre’a, który w tamtym czasie pisze *La nausée* (1938), i Alberta Camusa, autora dopiero co wydanego *Obcego* (1936). O dziwo – co zauważa choćby Mario Vargas Llosa (2008: 33) w obszernym eseju poświęconym twórczości urugwajskiego autora – bardziej niż z wpływem mamy tu do czynienia ze szczególnym zbiegiem okoliczności, Onetti bowiem w chwili tworzenia *El pozo* nie mógł znać, co uodowodnili badacze jego dzieła, twórczości obu Francuzów. Oznacza to, że Urugwajczyk jako pierwszy autor latynoamerykański wykazuje egzystencjalną, bardziej niż w rozumieniu filozoficznym literacką wrażliwość, której ojczyzną jest Francja i której śladem podążać będzie odtąd przez kolejne lata artystyczny świat, również ten latynoamerykański.

Dominujące w *El pozo*, jak i w całej twórczości Onettiego, pesymizm, samotność, egzystencjalna udreka – które później staną się przymiotami innego bohatera stworzonego przez pisarza: Larsena – doprowadzają bohatera do skrajnego indywidualizmu, co sprawia, że alienuje się ze społeczeństwa, niejako na własne życzenie przechodząc na margines życia. Przed czytelnikiem zaś rysuje się niewidoczny dotychczas, a przynajmniej niewystępujący w rodzimej literaturze obraz ludzkiej duszy, która żywi się snem i fikcją, by móc sprostać realnemu życiu. Mario Vargas Llosa (2008: 35–36) z pełnym uznaniem wyraża się o nowatorstwie Onettiego:

Wydaje się wręcz niewiarygodne, by w 1939 r., gdy w Ameryce Łacińskiej literatura, rozumiana jako proza, nie wyszła jeszcze poza wrota regionalizmu i kostumbryzmu, poza kilkoma nielicznymi wyjątkami jak Roberto Arlt

i Jorge Luis Borges, młody, trzydziestoletni Urugwajczyk, który nie skończył nawet szkoły średniej, popełnił dzieło tak przebiegłe, które oprócz tego, że otwiera prozie w języku hiszpańskim drzwi do nowoczesności, ustanawia fundamenty osobnego świata powieściowego wzbogaconego przez późniejsze fikcje; by następnie przemienić go w małą balzakowską „komedię ludzką” albo miniuniwersum, przypominające Faulknerowskie hrabstwo Yoknapatawpha.

Druga w kolejności wydania powieść urugwajskiego autora, *Tierra de Nadie*, inspirowana jest dokonaniem pisarza północnoamerykańskich, w szczególności zaś Johna Dos Passosa, co samo w sobie stanowi *novum* na literackiej mapie regionu. Mamy tutaj do czynienia z mozaiką scen i zdarzeń z życia postaci niekoniecznie wybijających się na pierwszy plan, niepowiązanych ze sobą w żaden zobowiązujący sposób. Wszyscy uczestniczą w życiu miasta w pierwszych dniach II wojny światowej, co sprawia, że także Buenos Aires – bo tutaj toczy się akcja, stanowiąc swoisty habitat dla zachowań postaci – staje się jednym z bohaterów powieści. Jest to znamienne dla całej nowej prozy lat 40., dla której miasto będzie coraz większym źródłem inspiracji. Wcześniej podobne przemieszanie środowiskowe widoczne było już u Arlta, którego wpływ na Onettiego jest nie do przecenienia. Wiele w *Tierra de Nadie* odnajdziemy odniesień do dominujących w owym czasie tendencji politycznych; niewybijające się na pierwszy plan porzmiwiają tutaj echa faszyzmu, trockizmu, komunizmu, uosabiane w postaciach o wątpliwej moralności, raczej cynicznych, sfrustrowanych i przeciętnych, stawiających na eskapizm bardziej aniżeli na wyzywającą konfrontację z rzeczywistością.

Oryginalność kolejnego tytułu Onettiego, *Para esta noche*, przejawia się przede wszystkim w inspiracji północnoamerykańską powieścią kryminalną w wydaniu Chandlera i Hammetta oraz umiejętnym dozowaniu przez autora nastroju napięcia, jakiego nie powstydziłby się klasyczny thriller. Mroczne Buenos Aires staje się tym razem scenerią dla działań bohaterów stojących po dwóch stronach barykady: Ossoria i Morasána, uciekającego i ścigającego, partyjnego działacza i bezwzględnego stróża prawa, który nie ma skrupułów, by naginać wszelkie reguły gry. Mario Vargas Llosa (2008: 69), zachowując w swym eseju trzeźwe stanowisko krytyczne, dostrzega w książce Onettiego wpływy Faulknera, do których zresztą on sam, podobnie jak Urugwajczyk, zawsze się przyznawał:

Zachowany zostaje tutaj nastrój thrillera. Występują momenty napięcia i dramatyzmu, zwłaszcza w końcówce, ale książka jest przegadana i to jest

jej minus, retoryczna kurtyna, która zawisa między czytelnikiem a akcją, pozbawia książkę wigoru i spoiwa, segregując w akapity, czasami strony pełne werbalnego ekshibicjonizmu. To główny grzech, podskórny, a czasem nawet śmiertelny w twórczości Onettiego, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Faulknera. Ale w tej powieści daje się wyczuć, że Onetti obrał właściwy kurs, jest bliski odnalezienia własnego głosu, po tym, jak miał już za sobą próby powieściowe nie w pełni udane.

Choć za najwybitniejsze dokonania urugwajskiego pisarza krytyka uznaje powieści napisane później, między innymi *Martwy port* (*El astillero*, 1961; wyd. pol. 1975) czy *Kolekcjoner* (*Juntacadáveres*, 1964; wyd. pol. 1976), to właśnie książki powstałe w latach 40. dały początek konsekwentnej i nowatorskiej twórczości z punktu widzenia kontynentalnego, ale także w ujęciu uniwersalnym, o której z niekłamanym podziwem będą się wypowiadać kolejne pokolenia pisarzy latynoamerykańskich.

Bioy Casares

WYNALAZEK MORELA (*LA INVENCIÓN DE MOREL*, 1940; WYD. POL. 1975)

Jeśli przyjąć, że osiągnięcie przez powieść statusu „nowoczesnej” następuje wówczas, gdy w sytuacji kryzysu otaczającego świata przestaje się ona koncentrować na donoszeniu o stanie faktycznym, lecz przy udziale właściwych sobie środków wyrazu przechodzi na stronę krytyka i badacza rzeczywistości, to z sytuacją taką mamy do czynienia – jak twierdzi Eduardo Becerra (Fernández, Millares, Becerra 1995: 334) – w *Wynalazku Morela* autorstwa argentyńskiego pisarza Adolfo Bioy Casaresa (1914–1999). Tutaj dzieło literackie stara się przeobrazić w alternatywę dla świata realnego, będącego niczym więcej jak sumą ograniczeń. W zamian proponuje ono wymiar wirtualny, gdzie samorealizacja będzie możliwa. Wyobraźnia, przedstawiona w opozycji do racjonalnego spojrzenia na życie i udziału w nim ludzi, ukazana zostaje jako prawdziwa istota człowieczeństwa i stanowi możliwą drogę ucieczki z sytuacji bez wyjścia, w której znalazł się współczesny człowiek.

Moment pojawienia się tego konkretnego utworu Bioy Casaresa jest równoznaczny z uniwersalizacją hispanoamerykańskiej fikcji (Fernández, Millares, Becerra 1995: 344), która owszem, wciąż będzie mogła czerpać z przetwarzania tematyki autochtonicznej, jednak odtąd zasadniczo zwróci się ku obszarom właściwym nie tylko dla „homo latinoamericanus”, lecz również *homo universalis*.

Pozostający w bliskich kontaktach z Borgesem, który zalicza się do grona jego najbliższych przyjaciół, z Silvina Ocampo, która była

jego żoną, oraz ze środowiskiem intelektualistów i artystów zgromadzonych wokół pisma „Sur”, Bioy Casares zaproponował *Wynalazkiem Morela*, który bardziej niż powieścią można nazwać dłuższym opowiadaniem, dzieło literacko „perfekcyjne”, przynajmniej przez wzgląd na jego rygorystyczny konstrukcyjny¹⁸. Pozbawione innowacji narracyjnych, jest realizacją postulowanego przez autora modelu opowiadania klasycznego, nawiązującego do opowieści detektywistycznych i innych z gatunku niesamowitych, gdzie niepotrzebne są ani składniowe eksperymenty, ani leksykalne ozdobniki, ponieważ obszarom fantastyczno-naukowym, które *Wynalazek Morela* reprezentuje, odpowiada prosty styl opowieści. W treści natomiast mamy tutaj do czynienia, podobnie jak wcześniej u Arlta czy Onettiego, z bohaterem społecznie nieprzystosowanym, który w ucieczce przed ścigającym go – mniejsza o to czy słusznie – wymiarem sprawiedliwości znajduje schronienie na wyspie¹⁹, dodatkowo potęgującej alienację jednostki. Tam, nie dość, że musi nauczyć się radzić sobie z nowymi niełatwymi warunkami egzystencji, bierze chcąc nie chcąc udział w zaproponowanym przez tytułowego Morela eksperymencie, w którym człowieka zastępuje jego wizerunek.

Korzystając ze struktury wspomnianej powieści detektywistycznej, odsłaniając kolejne elementy tajemnicy, by w końcu ją wyjawić, autor jednocześnie realizuje skrupulatnie priorytetowe założenia dotyczące konstrukcji opowiadania, na które składają się klarowność narracji, prawdopodobieństwo, efekt zaskoczenia poprzedzony należytych przygotowaniami do jego realizacji, umiarkowanie w stosowanych środkach ekspresji²⁰. Nie korzysta przy tym ze zbędnych innowacji narracyjnych, zwraca się raczej ku klasycznemu modelowi konstrukcji fabuły, co można uznać za wyróżniający prozę tego autora element.

Twórczość Bioy Casaresa, mimo iż pozostająca w cieniu Borgeasa – a z oczywistych względów, towarzyskich oraz wynikających ze współpracy twórczej, postaci obydwo pisarzy są łączone – jest tyleż obszerna, co bogata w nowe treści i zróżnicowana. Uprawiał powieść, opowiadanie i esej. Jego dokonania na polu fikcji charakteryzują się,

18 Jako „perfekcyjny” określił utwór Bioy Casaresa we wstępie do tegoż Jorge Luis Borges (1975: 7).

19 Przy okazji można wspomnieć o podobieństwach, widocznych również w tytule i jak najbardziej zamierzonych, z powieścią H.G. Wellsa *Wyspa doktora Moreau* (1896), o czym również informuje Borges w prologu, o którym była mowa wcześniej.

20 Piszą o tym także Arturo García Ramos (1990: 770) oraz Tomasz Pindel (2004b: 184).

jak już zostało nadmienione, precyzją założeń konstrukcyjnych, charakterystycznym „własnym światem”, czerpaniem z tradycji gatunkowej, w tym przypadku z dokonań fantastyki anglosaskiej, bliskiej kanonom prozy niesamowitej. Odzierając swoje utwory z metafizycznych kostiumów, Bioy posługuje się fantastyką, by wskazać człowiekowi jego miejsce w świecie i życiu, a przy okazji jego proza zakłada produktywne, bo refleksyjne spędzenie czasu podczas lektury.

Asturias

EL SEÑOR PRESIDENTE (PAN PREZYDENT, 1946), *HOMBRES DE MAÍZ* (LUDZIE Z KUKURYDZY, 1949)

Pozostający pod wyraźnym wpływem trendów europejskich, przede wszystkim francuskich z surrealizmem w roli głównej, a jednocześnie zakorzeniony w kulturze Majów, z której bezpośrednio się wywodził, gwatemalski pisarz zaliczany jest do czołówki eksperymentatorów literatury latynoamerykańskiej pierwszej połowy XX wieku. Jeszcze przed napisaniem dzieł, które z racji powstania w latach 40. interesują nas najbardziej, stworzył załączki tego, co niedługo później w linii prostej skojarzone zostanie z realizmem magicznym, także przez niego samego²¹. W *Legendach gwatemalskich* (*Leyendas de Guatemala*, 1930; wyd. pol. 1979) – bo o tym debiucie prozatorskim mowa – pisanych w latach 1923–1928, a wydanych w Hiszpanii w 1930 roku, Miguel Ángel Asturias (1899–1974) demonstruje umiejętność łączenia treści z formą w sposób na tyle interesujący, iż od razu zyskuje uznanie krytyki, a jego „opowieści-sny-poematy”, jak nazwie je Paul Valéry, umiejscawiają go wśród wybitnych autorów latynoamerykańskich już na samym początku drogi twórczej, której ukoronowaniem będzie literacka Nagroda Nobla, przyznana pisarzowi w 1967 roku. Zwracając szczególną uwagę na aspekt językowy dzieła, stanowiący oczywiście nawiązanie do tradycji rdzennych mieszkańców Jukatanu i okolic, *Legendy gwatemalskie* z sukcesem próbują odnaleźć i wydobyć na światło dzienne atmosferę oraz istotę magicznego świata Majów, jego symbolikę, mitologię i widzenie świata całkowicie odmienne od tego istniejącego w tradycji europejskiej.

21 Miguel Ángel Asturias począwszy od lat 60. w wielu wypowiedziach deklaruje powinowactwo z realizmem magicznym, nawiązując do podejmowanych w kolejnych swoich utworach prób literackiego zapisu percepcji świata. Niektórzy krytycy, jak np. Seymour Menton (1998), uważali, że to, co gwatemalski pisarz rozumie jako „realizm magiczny”, faktycznie bliższe jest zdefiniowanemu przez Alejo Carpentiera terminowi *lo real maravilloso* (rzeczywistość cudowna).

Opublikowana w 1946 roku powieść *El señor presidente* oprócz tego, że zalicza się do książek zaangażowanych, jest ważna ze względów formalnych, ponieważ oprócz jakże istotnego w kontekście subkontynentu tematu władzy, z którego autor czyni w sposób szczególnie główną oś opowieści, ukazuje możliwości narratorskie, jakimi wcześniej się nie posługiwano. *El señor presidente* jest powieścią zaliczaną do nurtu literatury o władzy (*novela del dictador*), który wygenerował się wśród pisarzy latynoamerykańskich, a w szczególności o władzy rozumianej jako absolutna i o dyktatorze tę władzę sprawującym w miejscu świata zwanym Ameryką Łacińską.

Poprzez nowatorskie ujęcie tematu dyktatury, a w szczególności wyjątkowe ukazanie terroru, dominującego zła i wszechobecnego strachu ogarniających społeczeństwo żyjące pod dyktatem wszechmocnego Pana Prezydenta, osiągnięty zostaje efekt uniwersalizacji tematyki i metaforyzacji stanu, w jakim znajduje się człowiek i człowieczeństwo w ogóle. Zasadnicza nowość zaproponowana przez gwatemalskiego autora polega na posłużeniu się przez niego coraz bardziej popularnym i dominującym w owym czasie w literaturze światowej *courant de conscience*, strumieniem świadomości, oczywiście pozostającym w związku z eksperymentami surrealistów, który niedługo stanie się również jednym z głównych środków artystycznego wyrazu u innych pisarzy latynoamerykańskich. Istotną rolę odgrywa też potraktowanie materii powieści jako wyzwania w sferze języka oraz całkowicie nowy sposób spoglądania na rzeczywistość (Menton 1998: 81). Mimo że pierwowzór postaci literackiej jest nietrudny do odnalezienia w konkretnej historii konkretnego kraju, Asturias dostosował realia historyczne i społeczne do potrzeb pisanej przez siebie powieści, z pełną świadomością przenosząc ciężar reprezentacji świata z obiektywnego ku magicznemu, a nawet fantastycznemu, zespalając obydwie niewidzialną strukturą odpowiadającą zasadom „magicznego” postrzegania rzeczywistości przez ludzi zamieszkujących opisywany obszar Ameryki.

W podobnym tonie zaangażowania, przy jednoczesnej próbie wprowadzania nowych środków wyrazu, utrzymana jest inna wydana w latach 40. powieść – *Hombres de matz*, gdzie siłę oddziaływania na czytelnika autor kumuluje w przeciwstawieniu sobie dwóch różnych mentalności indiańskich: tradycyjnej oraz tej nieco bardziej współczesnej, będącej rezultatem doraźnych okoliczności, w których przychodzi żyć bohaterom. Z jednej strony ukazany zostaje Indianin odczytujący rzeczywistość wraz z wypełniającymi ją w sposób mityczny elementami, wywodzący swe rozumowanie z wielowiekowej tradycji; z drugiej zaś strony mamy do czynienia z zachowaniem warunkowa-

nym przez rozumowanie nabyte wraz z postępującym rozwojem cywilizacji. Indianin myśli o bieżącej korzyści z uprawy kukurydzy bądź innych owoców ziemi, które tracą tym samym swój święty wymiar i zmieniają się w produkt – źródło dochodu. Porażka tych pierwszych – Indian tradycyjnych – w konfrontacji z drugimi – Indianami postępowymi powoduje przeobrażenie ofiar w legendę, tworzoną wskutek siły oddziaływania ludowej wyobraźni.

Twórczość Asturiasa balansuje rzecz można między realizmem magicznym, oniryzmem a surrealnym łączeniem faktów i zdarzeń. Przy niejednej okazji z prozy Gwatemalczyka emanuje poetyckość formy przedkładająca się ponad treść, gdyż właśnie opis tego, jak coś się dzieje, zdaje się często nadrzędny wobec tego, co się wydarza. W zależności od tytułu autor zbliża się na większą lub mniejszą odległość do jednego bądź innego nurtu; poddając szczegółowej analizie konkretne tytuły, można dostrzec, że często realizm magiczny traci swą siłę ekspresji w stosunku do oniryzmu, jak dzieje się np. w późniejszej *Niejakiej mulatce* (*Mulata de tal*, 1963; wyd. pol. 1977) – niezmiennie jednak podążając ku wyznaczonemu głównemu celowi artystycznemu, którym wydają się ożywienie świata kultury indiańskiej oraz pokazanie dziedzictwa kultury mieszkańców Jukatanu (w zasadniczej mierze jednak obszaru Gwatemali) i sięgając przy tym do znamienitej przeszłości i mitów, nierzadko wciąż aktualnych, pełniących w indiańskim społeczeństwie rolę nie mniej istotną niż wpływy narzuconych kultur: europejskiej i północnoamerykańskiej.

Marechal

ADÁN BUENOSAYRES (ADAM BUENOSAYRES, 1948)

Adán Buenosayres to pierwsza z trzech powieści argentyńskiego autora, znanego również z aktywności poetyckiej i przynależności do kręgu *martinfierristas*²². W chwili powstania powieść nie odniosła sukce-

22 *Martinfierristas* – termin wywiedziony od XIX-wiecznego poematu *Gaucho Martín Fierro* (*El gaucho Martín Fierro*, 1872; wyd. pol. 2015) autorstwa José Hernández, poświęconego postaci argentyńskiego gaucza i sławiącego jego postawę. Uznawany przez argentyńską krytykę za narodową epopeję, *Gaucho Martín Fierro* zyskał uznanie autorów wszelkiej proveniencji, zarówno tych nastawionych do twórczości literackiej tradycjonalistycznie, jak i eksperymentatorów. Za *martinfierristas* uznaje się zatem grono literatów współtworzących późniejsze grupy Florida i Boedo, z których wielu zaczynało przygodę z literaturą od publikowania w piśmie „Martín Fierro”, założonym w Buenos Aires w 1924 r. Ich głównymi postulatami było nowe spojrzenie w stronę tematyki narodowej i chęć renowacji obowiązujących stanowisk estetycznych.

su, a wręcz przeszła niemal całkowicie niezauważona – jak twierdzi Donald L. Shaw (2005: 44), jeszcze piętnaście lat po wydaniu setki egzemplarzy zalegały niewyprzedane w magazynach – i tak pozostało do czasu ukazania się drugiego tytułu autora, *El banquete de Severo Arcángelo* (Bankiet Seweryna Archaniola, 1965), którego popularność sprawiła, iż zwrócono uwagę również na wcześniejsze dokonania pisarza.

Tematem centralnym powieści, która z biegiem czasu miała stać się sztandarowym tytułem Leopoldo Marechala (1900–1970) oraz jednym z ważniejszych osiągnięć eksperymentalnych na drodze ku nowemu obliczu prozy hispanoamerykańskiej, jest postać głównego bohatera Adána, uwikłanego w szereg bolączek, wśród których nadrzędną rolę pełnią rozterki i wątpliwości natury religijnej i egzystencjalnej. Książka, o czym warto nadmienić, bogata jest też w liczne wątki poboczne, ich problematyka jest bardzo zróżnicowana: Argentyna jako państwo; jako problem, wobec którego staje jednostka; kwestia tożsamości, nie tylko indywidualnej, ale też narodowej – temat coraz częściej poruszany przez argentyńskich pisarzy; argentyńskość w ogóle; telluryczność w szczególności; miasto Buenos Aires i jego przedmieścia; społeczeństwo, postrzegane przez pryzmat poszczególnych środowisk oraz pojedynczych postaci; krytyka, satyra i parodia; ideologia, przede wszystkim nacjonalistyczna; kultura, a w szczególności jej literackie odbicie w latach 30.; oraz, na koniec, teoria poetycka tytułowego bohatera Adána (Shaw 2005: 45).

Dlaczego *Adán Buenosayres* jest książką, której nie sposób pominąć w kontekście wydarzeń literackich lat 40. w Ameryce? Otóż istnieją przynajmniej dwa powody, dla których powieść Argentyńczyka uznawana jest za ważną i godną odnotowania, a także nowatorską: po pierwsze, jako jedna z niewielu wówczas kwalifikuje się do tego, by określić ją ze względu na zawartość ideologiczną mianem „chrześcijańska”, a wręcz: „katolicka”. Po drugie, spora dawka humoru stanowi swoistą zapowiedź tego, co już za kilkanaście lat stanie się znamienne i charakterystyczne dla całej literatury hispanoamerykańskiej.

Zdania na temat wartości literackiej dzieła były od samego początku skrajnie podzielone. Wielu, jak choćby krytyk Luis Harss czy Julio Cortázar, zarzucało fabule brak spójności i chaotyczność, przekładające się na trudność w lekturze oraz – finalnie – jej konceptualne niepowodzenie. Inni, na przykład argentyński krytyk Adolfo Prieto, twierdzili coś dokładnie przeciwnego, uznając, że „powieść podąża obroną ścieżką, ograniczoną wewnętrznym rygiorem, i ukazuje świat według perfekcyjnie ustalonej skali wartości” (za: Shaw 2005: 45). Podkreślano

jednocześnie, że genealogię pomysłu na tego rodzaju przedstawienie problematyki wędrówki bohatera wywodzić należy bezpośrednio od Homera. W istocie trzy dni: czwartek, piątek i sobota nieokreślonego roku, czyli czas akcji, oprócz tego, że stanowią czytelną aluzję biblijną, poświęcone są zasadniczo – poprzez ukazanie osobliwej podróży faktycznej i wewnętrznej – poszukiwaniu odpowiedzi natury egzystencjalnej. Innymi słowy chodzi o drogę w stronę doskonałości. Czyli poruszony zostaje jeden z wiodących tematów powieści światowej połowy XX wieku.

O duchowym niepokoju bohatera stanowią, co Marechal (2006: 9–11) zaznacza w prologu do powieści, wyznania zgromadzone w szóstym rozdziale książki, zatytułowanym *Zeszyt w niebieskiej okładce*, gdzie krok po kroku możemy obserwować jego duchowy kryzys, prowadzący ku ucieczce w stronę poetyckiej i metafizycznej ułudy.

Warto też wspomnieć, że oprócz kwestii natury zasadniczej, z pogranicza ontologii i epistemologii, w tekście odnaleźć można polemiczne refleksje autora na tematy literackie, swobodnie wprowadzane między rozdziały, a także wysłuchać różnorodnego – ze względu na rejestr i potoczność – języka mieszkańców Buenos Aires, dodatkowo nadającego całości kuriozalny i jednocześnie nowatorski wydźwięk.

Sábato

TUNEL (*TÚNEL*, 1948; WYD. POL. 1963)

O czym sam pisarz zapewnia w zbiorze esejów *Pisarz i jego zmary* (*El escritor y sus fantasmas*, 1963)²³, wydanym wiele lat po opublikowaniu swojego pierwszego utworu *Tunel*, istnieją dla niego dwa typy powieści: pierwszy służy czystej rozrywce, drugi stara się zgłębić możliwie najpełniej ludzką duszę. I tak do pierwszej grupy zalicza się literatura gatunkowa, np. kryminał albo powieść płaszcza i szpady, a do drugiej literatura o charakterze metafizycznym lub psychologicznym (Shaw 2005: 55–56). Ernesto Sábato (1911–2011) z przekonania postanawia uprawiać ten drugi rodzaj pisarstwa, a na główne tematy swych dzieł wybiera życie intymne człowieka, niezdolność wzajemnego komunikowania się, zło. Ich zasadność potwierdza w wypowiedzi z 1977 roku:

23 W polskim przekładzie ukazał się wybór szkiców dokonany przez Rajmunda Kalickiego, zatytułowany tak jak oryginalny, szerszy zbiór – *Pisarz i jego zmary* (Sábato 1987); z kolei pierwsze wydanie po hiszpańsku ukazało się nakładem barcelońskiego wydawnictwa Seix Barral (*El escritor y sus fantasmas*, 1963).

Bez względu na to, czy moje pisarstwo jest dobre czy nie, próbuję przybliżyć towarzyszące człowiekowi dylematy ostateczne, do których zalicza się samotność i śmierć, nadzieja i rozpacz, pragnienie władzy, poszukiwanie absolutu, sens istnienia, obecność lub nieobecność Boga. Nie wiem, czy udało mi się wyrazić w moich książkach powyższe dramaty natury metafizycznej, wiem, że taki postawiłem przed sobą cel (za: Shaw 2005: 56).

Niewielka objętościowo powieść *Tunel* zdaje się potwierdzać owe założenia wobec literatury, a zwłaszcza wobec powieści, „która ze względu na swą hybrydalność znajduje się w pół drogi między ideą a namiętnością, ma na celu zespolić człowieka rozszczępionego przez myśl w czystej postaci, przeobrazić na nowo entelechię w byt z krwi i kości” (Shaw 2005: 56).

Opowiedziana tutaj historia malarza Juana Pabla Castela wyraża w pełni stanowisko pisarza wobec sztuki pisania i pesymistyczną wizję świata. Podejmując próbę zgłębienia ciemnej strony ludzkiej duszy i dokonując osobliwego studium szaleństwa Castela, który zabija swoją kochankę Marię, Sábato ukazuje stan rozkładu, w jakim znalazł się współczesny człowiek, bezradnie poszukujący sensu życia i absolutu. W wyniku podejmowanych przez niego działań dochodzi jedynie do przemiany miłości w nienawiść, życia w śmierć. Tytułowy tunel to miejsce ciemne i samotne, jak życie. Książka proponuje również ciekawe studium ludzkiego szaleństwa – które potem znajdzie kontynuację w powieściach *O bohaterach i grobach* (*Sobre héroes y tumbas*, 1961; wyd. pol. 1977) i *Abaddón, Anioł Zagłady* (*Abaddón, el Exterminador*, 1974; wyd. pol. 1978) – opowiedziane „od wewnątrz” przez doświadczającego go bohatera. Castel wie, że jedynym dla niego ratunkiem, ostatnią szansą na powrót do normalnego życia, jest María, a mimo to decyduje się ją zabić, podejrzewając, że także nią, tak jak nim samym, kierują niskie instynkty. Bohater dowodzi tym sposobem ogólnego absurdu egzystencji, polegającego między innymi na tym, że jako ludzie dajemy się uwieść duchowym mrzonkom, nie mogąc jednocześnie doświadczyć życia w pełni.

Wraz z *Tunelem* Ernesto Sábato stał się powszechnie rozpoznawalny, uznany za pisarza stawiającego zasadnicze pytania, którego twórczość przepełniona jest niepokojem. Zaproponowane przez argentyńskiego autora stanowisko egzystencjalne, bliskie wielu ówczesnym intelektualistom europejskim, sprawia, że również w literaturze latynoamerykańskiej znajduje się – po raz kolejny – miejsce dla manifestowania się procesów, które równolegle zachodzą w innych częściach świata.

Carpentier

KRÓLESTWO Z TEGO ŚWIATA (*EL REINO DE ESTE MUNDO*, 1949;
WYD. POL. 1968)

W przedmowie do *Królestwa z tego świata*, którą rok wcześniej kubański pisarz opublikował w formie artykułu, przedstawiona zostaje autorska – co jednak warto podkreślić, szybko znajdująca poklask u innych autorów i krytyków – koncepcja cudowności kontynentu amerykańskiego, którego naturalna potęga jest – jak twierdzi pisarz – nieoceniona. W ten sposób Alejo Carpentier (1904–1980) daje początek funkcjonowaniu pojęcia *lo real maravilloso americano* (rozumianego jako amerykańska rzeczywistość cudowna), którego konsekwentną realizację prezentuje zaraz potem na stronach swojej powieści. Zawarte w utworze punkt widzenia oraz koncepcja estetyczna w znacznej mierze odmieniają latynoamerykańską powieść, wyodrębniając w niej jeden z najbardziej charakterystycznych nurtów.

W przedmowie do *Królestwa z tego świata*, a później w samej powieści chodzi zasadniczo o przełożenie na teorię prywatnego i subiektywnego doświadczenia, które stało się udziałem pisarza podczas jednej z wypraw na Haiti. Tam, podziwiając zabytki, przyrodę oraz oddając się odczuwaniu niezwyklej atmosfery wyspy, zrozumiał, że oto przed jego oczami rysuje się rzeczywistość cudowna, do tego taka, która możliwa jest tylko tutaj, w tym rejonie świata, i która sprawia, że Ameryka jest miejscem wyjątkowym. Namacalne wręcz przeobrażanie się rzeczywistości z racjonalnej w odczuwalną, czego doświadcza Carpentier, ma siłę znacznie większą – bliższą wszak wierze – niż próba rekonstrukcji cudowności podejmowana w tamtym czasie na przykład przez surrealistów – ich próby odnalezienia absolutu poddane zostają w ten sposób krytyce. Kubańczyk twierdzi bowiem, że surrealizm przy pomocy naiwnych sztuczek literackich odtwarza coś, co już istnieje, a osiągnąć rezultat, mimo usilnych starań, nijak ma się do prawdy. Zdaniem pisarza, aby pisać o cudowności, trzeba najpierw przyjechać do Ameryki, następnie próbować prawdziwie ją odczuwać, by ostatecznie móc przeobrazić doznania w sztukę.

Nie należy jednak, z różnych względów, odczytywać przedmowy do książki jako rozprawy ściśle teoretycznoliterackiej – jak bowiem rozumieć ową cudowność, jak interpretować konieczność posiadania wiary przez twórcę, o której wspomina Carpentier? Chodzi raczej o to, by widzieć w niej swoisty manifest postawy wobec rzeczywistości, z której czerpany ma być materiał do tworzenia dzieła artystycznego, tutaj rozumianego jako dzieło literackie.

Fabula *Królestwa z tego świata* opowiada o wydarzeniach rozgrywających się na przełomie wieków XVIII i XIX na karaibskiej wyspie – o czym warto nadmienić, zarówno w opisie, jak i wyborze postaci przewijających się na kolejnych stronach pozostaje w zgodzie z prawdą historyczną. Autor w szczególny sposób zadbał o dokumentację, obficie czerpiąc z historii regionu w czasach rządów Henriego Christophe’a, wprowadzając do akcji takie postacie, jak François Mackandal i Boukman Dutty, przewodzący haitańskiej rebelii z początku XIX wieku, czy Paulinę Bonaparte, która w tamtym czasie gościła na Antylach. Nie daje się przy tym zwieść pokusie stworzenia dzieła dokumentalnego, przeciwnie, całość zostaje odpowiednio sfabularyzowana. Kompozycyjnie utwór podzielony został na cztery części-epizody, czasowo odpowiadające etapom życia głównego bohatera, czarnoskórego Ti Noëla. Kolejno przyglądamy się jego młodości – to w pierwszej części – kiedy służy w majątku jednego z haitańskich posiadaczy ziemskich i zaprzyjaźnia się z nowo przybyłym niewolnikiem z Afryki Mackandalem; w drugiej części, której akcja toczy się kilkanaście lat później, jesteśmy świadkami kolejnej rebelii na wyspie, teraz pod wodzą Boukmana; widzimy rzeź białych i gwałty dokonywane na ich kobietach, na naszych oczach chaos ogarnia wyspę, z której wraz z innymi buntownikami Ti Noël ucieka na Kubę. W trzeciej części, po powrocie z Kuby, wiekowy już Ti Noël zostaje zaciągnięty do pracy przez nowego pana i władcę wyspy, czarnoskórego Henriego Christophe’a, którego życie w przepychu może z sukcesem konkurować z tym, jakie wiedli wcześniej rządzący biali. W ostatniej, czwartej części Ti Noël alienuje się ze świata i po dotarciu do ruin posesji swojego dawnego pana żyje w wymyślanym królestwie, gdzie podlega wielu metamorfozom, między innymi przemieniając się w zwierzęta, nie przestając jednocześnie być człowiekiem.

Kolor skóry poszczególnych bohaterów jest o tyle istotny, że w centrum uwagi autora pozostają przede wszystkim afrykańscy niewolnicy, a to z kolei pozwala spoglądać na świat ich oczami i odczuwać jak oni. Obyczaje, wierzenia, wzajemne relacje czarnych pozostają dla mniejszości kontynentalnej niezrozumiałe. Siła rażenia opowiadanej historii możliwa jest zatem dzięki egzotyce dozowanej w świadomy i kontrolowany sposób oraz dzięki dokonaniu się postulowanego przez Carpentiera w przedmowie-manifeście „cudu”, którego racjonalność nie zostaje zachwiana, ponieważ dotyczy tylko jednej grupy uczestników lub odbiorców. Kiedy Mackandal zostaje schwytyany i w wyniku wymierzonej kary spalony, zgromadzeni na placu niewolnicy, wierzący w nadludzkie moce swojego przywódcy, są pewni, że uniknie on

śmierci. Odchodzą przekonani, że Mackandal ocalał, czemu biali egzekutorzy nie mogą się nadziwić. Dowodzi to zupełnie innej wrażliwości jednych i drugich, różnego postrzegania rzeczywistości i niemożności wzajemnego zrozumienia.

Poprzez zastosowanie określonych środków wyrazu i stylizacji, jak choćby posługiwanie się wykwintnym, bogatym językiem, użycie odpowiednich technik narracji, polegających na opisie zwykłych zdarzeń w sposób przydający im niesamowitości, Carpentier wzmacnia efekt cudowności w przedstawieniu karaibskiej rzeczywistości, którą ukazuje w sposób zamierzenie egzotyczny. Egzotyczne jest zatem wszystko: niewolnicy, ich kultura, wierzenia, opisywana wyspa, jej historia i krajobraz, co w rezultacie ukazuje celową niezwykłość i cudowność, przynajmniej w oczach i odczuciach człowieka przybyłego z zewnątrz, przynależnego do kultury Zachodu. Egzotyczne i jednocześnie nowatorskie jest też spojrzenie na przedstawiany świat albo świat przedstawiony, który według propozycji Alejo Carpentiera od teraz będzie nosił nazwę *lo real maravilloso*.

Lata pięćdziesiąte: kształtowanie się nowej prozy

Wraz z początkiem nowej dekady trwa aktywność literacka autorów dzieł powstałych kilka lat wcześniej. Kolejne książki wydaje Onetti: *Krótkie życie* (*La vida breve*, 1950; wyd. pol. 1979), *Pożegnania* (*Los adioses*, 1954; wyd. pol. 1974); Asturias pisze tzw. Bananową trylogię²⁴: *Huracán* (Huragan, 1950), *El Papa verde* (Zielony papież, 1954), *Los ojos de los enterrados* (Oczy pogrzebanych, 1960) oraz *Week-end en Guatemala* (Weekend w Gwatemali, 1956); ukazuje się *Podróż do źródeł czasu* (*Los pasos perdidos*, 1953; wyd. pol. 1963) Carpentiera, pierwsze poważniejsze próby literackie podejmuje Gabriel García Márquez²⁵, pisząc *Szarańczę* (*La hojarasca*, 1955; wyd. pol. 1977), jako

24 Pod takim umownym wspólnym tytułem ukazują się trzy niezależne od siebie utwory, które jednak z racji pewnych wspólnych wątków przewodnich – jak walka, skarga, rozpacz, a także bunt mieszkańców Gwatemali, nierządzących sobie z monokulturą, na którą nakładają się tradycja i przemiany ekonomiczne, postępujące wraz z wpływem czasu, przy stałym ucisku ze strony kapitału północnoamerykańskiego – często traktowane są jako trylogia.

25 Za pierwszy opublikowany utwór prozatorski autorstwa Garcíi Márqueza uznaje się *Trzecią rezygnację* (*La tercera resignación*), opowiadanie, które ukazuje się w bogotańskim dzienniku „El Espectador” w 1947 r. (zob. García Márquez 2004: 7–17). Jest to zarazem utwór, w którym po raz pierwszy

autor opowiadań objawia się również Julio Cortázar²⁶ w tomach: *Bestiarium* (*Bestiario*, 1951; wyd. pol. 1975), *Koniec zabawy* (*Final del juego*, 1956; wyd. pol. 1964), *Tajemna broń* (*Las armas secretas*, 1959; wyd. pol. 1967). Jednak to dokonania innych pisarzy, Meksykanów Juana Rulfa i Carlosa Fuentes, odegrają rolę nie do przecenienia dla kształtowania się prozy w Ameryce Łacińskiej piszącej po hiszpańsku w połowie XX wieku, bezpośrednio poprzedzając wysyp dzieł, który rozpocznie wraz z początkiem kolejnej dekady boom.

Rulfo

RÓWNINA W PŁOMIENIACH (*EL LLANO EN LLAMAS*, 1953; WYD. POL. 1971),
PEDRO PÁRAMO (*PEDRO PÁRAMO*, 1955; WYD. POL. 1965)

Pierwsza informacja, która pojawia się przy nazwisku Juana Rulfa (1918–1986) w tekstach krytycznych analizujących jego twórczość, jest taka, że to autor zaledwie jednej powieści i zbioru opowiadań. I zaraz potem dodawana jest opinia: że mimo tak nikłego ilościowo dorobku przeszedł on do historii literatury, nie tylko hispanoamerykańskiej, lecz także powszechnej, jako jeden z najwybitniejszych jej przedstawicieli. Oba wymienione tytuły Juan Rulfo wydał w latach 50. – najpierw ukazały się opowiadania zebrane w zbiorze *Równina w płomieniach*, następnie powieść *Pedro Páramo*.

Popularność meksykańskiego pisarza nigdy nie osiągnęła rozmiarów porównywalnych do tej, jaką poszczycić się mogli inni współcześni mu autorzy – także ci wchodzący w skład boomu, o którym w chwili pojawienia się Rulfa za wcześniej jeszcze mówić – ale niewątpliwie zyskał on spore grono wiernych czytelników.

Siła dokonań Juana Rulfa sytuuje się przede wszystkim w sferze oryginalnego przedstawienia życia meksykańskiej prowincji, gdyż taka właśnie tematyka zajmuje autora w szczególności. Kształtuje nowy styl w literaturze przynależnej nurtowi indygenistycznemu – zarówno w narracji, jak i opisie – który charakteryzuje radykalna wręcz lapidarność, nawiązująca do reportażowych technik stosowanych w powieściach o rewolucji meksykańskiej. Łączy przy tym punkt widzenia

pojawia się nazwa Macondo. Większym i samodzielny dziełem Garcíi Márqueza, opublikowanym jako pierwsze, jest natomiast *Szarańcza* z 1955 r.

26 Wcześniej Cortázar miał na koncie kilka opublikowanych tytułów, wśród nich tomik wierszy *Presencia* (Obecność, 1938), *Drugi brzeg* (*La otra orilla*, 1945) i sztukę teatralną *Los reyes* (Królowie, 1949). Faktycznie jednak to dopiero lata 50. są czasem, kiedy znaczenie argentyńskiego autora na literackiej scenie rośnie.

opisywanej rzeczywistości właściwy dla „człowieka napływowego” ze spojrzeniem lokalnym. Warto podkreślić, że nie sięga – jak robił to na przykład Miguel Ángel Asturias – w głąb duszy czy podświadomości bohaterów, by stamtąd wydobyć „egzotyczne” widzenie świata, lecz „wchodzi” w postać z krwi i kości, stojącą w obliczu doraźnych potrzeb i bolączek, oddając jej głos, co sprawia, że bohater przemawia w sposób wyjątkowo subiektywny i brzmi wiarygodnie, gdy mówi o nędzy codziennego życia, krzywdach i cierpieniach, które mimo obietnic nie odeszły wraz z rewolucją. Jednocześnie Rulfo ma świadomość, że mieszkańcy meksykańskiej wsi nie myślą całkowicie racjonalnie, w sposób, który można by uznać za naturalny, gdyż wynikający z logicznego rozumowania; działanie człowieka zamieszkującego meksykańską prowincję podporządkowane jest bowiem odwiecznym prawom znajdującym potwierdzenie w tradycji, zasadnym, bo ustanowionym przez bogów.

Bohaterowie krótkich opowiadań składających się na zbiór *Równina w płomieniach* to w głównej mierze prości ludzie wiodący niełatwy żywot w surowych warunkach geograficznych i trudnym klimacie, oprócz tego borykający się z problemami z pozoru błahymi, jak obojętność, a nawet wrogość lokalnych zarządców i polityków. Towarzyszą im codzienne ludzkie troski – oni także kochają i nienawidzą, cierpią i potrafią się cieszyć, działają na pograniczu prawa, nierzadko je naruszając, kradną, gwałcą, mordują. Pojmowanie świata, w którym żyją, jest dla nich dość proste i tak też ów świat wyrażają, żyją w zgodzie z pierwotnymi instynktami, a to z kolei oznacza, że ulegają żądom, pokusom, ich postępowanie prowadzi też do okrucieństwa. Żyją prymitywnie – nie w znaczeniu pejoratywnym, lecz rzeczywiście, postępując w zgodzie z naturą, przestrzegając ładu określonego przez wieki tradycji.

Nowatorskie w opowiadaniach Juana Rulfa jest zatem podejście do tematu, choć zapowiedzi tego były już zauważalne u tworców w Andach neoindygenistów – inspirowane dokonaniem autorów północnoamerykańskich (Faulknera czy Dos Passosa), cenionych przez meksykańskiego pisarza, skoncentrowane na fragmentaryzmie, oryginalnym potraktowaniu czasu i przestrzeni, posługiwaniu się wielopłaszczyznowymi technikami narracyjnymi i coraz bardziej powszechnym w latynoamerykańskiej prozie wykorzystywaniu monologu wewnętrznego do opisu świata zewnętrznego. Łącząc w opowiadaniach tradycyjną tematykę życia prowincji z nowoczesnością, Juan Rulfo tworzy zatem nową jakość.

Krytyka – a trzeba przyznać, iż *Pedro Páramo* jest dziełem wręcz wymarzoną, by zajmować się nim krytycznie – niejednokrotnie od-

syłała do realizmu magicznego, w którego kontekście należy rozpatrywać tę niewielką powieść. Podkreślane było również niespotykane dotąd na gruncie literatury latynoamerykańskiej nowatorstwo formalne, polegające, przypomnijmy, na zastosowaniu szczególnych środków wyrazu dla przedstawienia świata powieściowego, bardzo skądinąd specyficznego.

Zasadność pierwszego stwierdzenia, nawiązującego do realno-magicznych właściwości książki, znajduje uzasadnienie w połączeniu realizmu z elementami fantastycznymi. O nie mniej istotnym, lokalnym charakterze powieści świadczy z kolei przedstawienie konkretnej rzeczywistości Meksyku w określonym czasie i miejscu – tutaj realizm nabiera pełnego wyrazu – z całą gamą przekonań czy wyobrażeń właściwych współczesnym mieszkańcom konkretnego państwa, które odróżniają ich od ludności zamieszkującej inne regiony Ameryki. Scenerią dla wydarzeń opisywanych w *Pedro Páramo* jest położona w stanie Jalisco miejscowość Comala, która stanowi swoisty paradygmat meksykańskiej prowincji i gdzie występują typowe dla takiej rzeczywistości zjawiska. Na pierwszy plan wysuwa się charakterystyczna również dla innych krajów regionu odmiana rządów absolutnych, skupionych w rękach jednego, stojącego ponad prawem człowieka, który sprawuje rząd dusz nad lokalną społecznością. Tym sposobem poruszony zostaje problem „kacykizmu”, którego kulminacją jest rewolucyjny bunt ludowy przeciw bogaczom, zakończony eskalacją przemocy i niekorzystnym dla buntowników obrotem wydarzeń.

W warstwie fabularnej powieść można streścić następująco: do Comali przybywa Juan Preciado, narrator obecny w przeważającej części utworu, wysłany tutaj przez dokonującą żywota matkę w celu odnalezienia i spotkania się z ojcem. W niemal całkowicie wyludnionym miasteczku Juan spotyka jednak nie ojca, ale kilka osób zdających się ostatnimi ocalałymi z nieokreślonej katastrofy, jedynymi „żywymi”, którzy opowiadają mu o historii miejsca i losach jego mieszkańców. Niedługo potem bohater orientuje się, że ludzie ci są tak naprawdę zjawami (duchami? duszami? – autor pozostawia czytelnikowi pewną dowolność w interpretowaniu fabuły); zjawy okazują się dawnymi mieszkańcami, którzy zmarli w wyniku nieszczęść sprowadzonych na Comalę przez lokalnego wszechwładnego kacyka – nie kogo innego, jak ojca Juana, czyli tytułowego Pedra Páramo. Ów po śmierci swojego z kolei ojca przejął kontrolę nad okolicznymi ziemiami. Polityczna zręczność sprawiała, że przy wykorzystaniu różnych forteli zyskał władzę bliską absolutnej, podporządkowując sobie wszystkich, których potrzebował do osiągnięcia celu. Kiedy wybuchła rewolucja, skorum-

pował rewolucjonistów, żeby stanęli po jego stronie. Jako bezlitosny dyktator decydował osobiście lub pośrednio o losie i życiu wieśniaków – np. tolerując wybryki innego ze swoich synów, Miguela, hulaki, gwałciciela i mordercy. Na koniec, w wyniku osobistej bolesnej straty, tkwiąc w apatii po śmierci ukochanej, upośledzonej umysłowo Susany, decyduje o upadku Comali. Sam Juan Preciados też umiera. Dzieje się to w pewnym bliżej nieokreślonym momencie; kolejne głosy przejmują prowadzenie narracji. Pochodzą od pojawiających się wciąż nowych postaci, tworząc wymykające się chronologii epizody, które wymagają od czytelnika skupienia, jeśli chce ogarnąć skomplikowane losy mieszkańców Comali. Mimo to wraz z zakończeniem lektury pozostajemy w przekonaniu, że istnieje więcej niż jedno odczytanie dzieła. Autor daje czytelnikowi możliwość wyboru sposobu rozumienia tekstu.

Zasadniczą cechą powieści Juana Rulfa jest wyrafinowana konstrukcja formalna. José Carlos González Boixo (1995: 21), autor krytycznego opracowania utworu, stwierdza:

Dzięki zastosowanej technice czytelnik może głębiej wniknąć w rzeczywistość, która nie wydaje mu się jasna, bo taka nie jest; struktura taka pozwala wyeliminować rozróżnienie, jakie wprowadza nasz umysł między rzeczywistością a nierzeczywistością, aby, porzuciwszy logiczne pojmowanie tych pojęć, móc zbliżyć się w prawdziwszy sposób do fikcyjnego świata powieści, w którym kryją się esencjalne problemy ludzkiego istnienia²⁷.

Rozwiązaniom kompozycyjnym towarzyszy niezwykle świadome i oszczędne użycie języka, inne niż sugerowałaby tematyka celująca w magiczność. Jest on nieskomplikowany pod względem składni, ma niewiele wspólnego z barokowym rozbuchaniem widocznym choćby w dziełach Alejo Carpentiera czy José Lezamy Limy. Język używany przez Rulfa jest niezwykle prosty, wyzbyty zbędnych retorycznych ornamentów, przy okazji bogaty w naleciałości lokalne, meksykańizmy właściwe opisywanemu regionowi, co w zamierzeniu ma dodatkowo uwiarygodnić głosy bohaterów. Interpretacja mityczna utworu odsyła nas zarówno do tradycji judeochrześcijańskiej, jak i mitologii azteckiej, a także do powstałych w wyniku kontaktu kultury europejskiej z amerykańską nowych mitów społecznych. Krytykom udało się dostrzec w powieści nawiązania do mitu Odysa czy ziemi obiecanej, archetypicznego poszukiwania ojca (Juan Preciados wyruszający w nieznaną, by odnaleźć Pedra Páramo) oraz zakorzenionego głęboko w kulturze meksykańskiej mitu poszukiwania własnej tożsamości po doświad-

27 Cytat za: Pindel (2004: 289).

czeniu porzucenia i sieroctwa, które nastąpiły po konkwiście. Z treści *Pedra Páramo* zostały odczytane także inne uniwersalne mity – są to na przykład mit o Kainie, Adamie i Ewie czy Fauście (Łukaszyk, Pluta 2010: 371). Obecność czynnika mitologicznego powoduje, że świat przedstawiony zyskuje dodatkowy, specyficzny charakter, a wyraźnie obecny i odgrywający istotną rolę motyw śmierci ogniskuje w powieści elementy realizmu magicznego.

Donoso

CORONACIÓN (KORONACJA, 1957)

José Donoso (1924–1996) debiutuje jako powieściopisarz w chwili, gdy niejako przynależy już do grona młodych, obiecujących chilijskich autorów, dwa lata po tym, jak w 1955 roku opublikował zbiór zatytułowany *Veraneo y otros cuentos* (Wakacje i inne opowiadania). Nie od razu, bo dopiero po upływie ponad roku od ukazania się *Coronación* książka zaczęła być szeroko komentowana w lokalnej prasie, wywołując ożywioną debatę dotyczącą obrazu chilijskiego społeczeństwa, jaki został nakreślony przez autora. Jednocześnie krytycy dostrzegają nowatorskie rozwiązania formalne w sposobie ukazywania świata powieściowego. Stwierdzają między innymi, że oto przed czytelnikiem jawi się „powieść różna od tych, które możemy znaleźć na półkach księgarń”, która jest „pasjonującym dokumentem epoki i wartościowym świadectwem podejścia nowego pokolenia do sposobu oceny społeczeństwa, w którym żyje. Gorycz i rozpacz sięgają tutaj rozmiarów, które nie pozostawiają obojętnym, wpływając na gesty i zachowania bohaterów”, całość zaś stanowi „jedno z najbardziej dojrzałych dzieł powstałych w Chile, zarówno ze względu na poruszaną tematykę, jak właściwości techniczno-formalne” (Godoy Gallardo 1998: 222–223). W sprawie powieści zabierają również głos współcześni autorowi pisarze, należący do tego samego Pokolenia 50²⁸. Enrique Lafourcade prezentuje stanowisko zdecydowanie krytyczne, twierdząc, że chęci autora zmierzające do połączenia ze sobą dwóch światów, arystokracji

28 Pokolenie 50 (lub Pokolenie roku 50) – grupa chilijskich pisarzy, których twórczość charakteryzuje zdeklarowany sceptycyzm wobec świata, w którym żyją. Dostrzegają powszechny zanik wszelkich wartości i rosnące nierówności społeczne, wykazują niezdefiniowany niepokój o przyszłość, bunt wobec nieokreślonego wroga, a na polu działań artystycznych odrzucają dokonania wcześniejszych pokoleń twórców i charakteryzujący chilijską literaturę prowincjonalizm. Wśród najbardziej znanych przedstawicieli Pokolenia 50 są: Enrique Lafourcade, Jorge Edwards, José Donoso, Margarita Aguirre.

z plebsem, kończą się niepowodzeniem: „Donoso się to nie udaje. Do końca pozostaną od siebie oddzielne. Ponadto w ludowej atmosferze i kostumbryzmie pobrzmiwa sztuczność. Za dużo tu idiomów, zbyt silnych przerysowań, sprawiających wrażenie, jakby autor nie posiadał realnego doświadczenia świata, który opisuje”. Docenia jednak Lafourcade wartość formalną dzieła, mówiąc, że jest to „wspaniały przykład techniki powieściowej, łączący w sobie poetyckie przeobrażenie z czystej natury refleksją [...]. Pozostawia wolność bohaterom” (za: Godoy Gallardo 1998: 224–225). Jorge Edwards z kolei zestawia powieść z dokonaniem pisarzy północnoamerykańskich, Henry’ego Jamesa i Williama Faulknera, podkreślając, że dla Donosa również ważna jest nie tyle sama fabuła, co charaktery bohaterów: „Świadomie lub nie, stanowisko Donosa jest podobne, gdyż prawdziwa dynamika *Coronación* widoczna jest nie w akcji, lecz w stopniowym odsłanianiu moralnych konfliktów postaci”, co w efekcie prowadzi do „udanego ukazania rzeczywistości w szerokim wymiarze, inaczej niż robili to przedstawiciele kreolizmu” (za: Godoy Gallardo 1998: 225).

Fabułę *Coronación* tworzą uzupełniające się historie, których bohaterowie należą do trzech pokoleń Chilijczyków, reprezentując różne klasy społeczne. Ich losy przeplatają się ze sobą i konfrontują, w głównej mierze za sprawą ich własnych przeżyć, warunkowanych stanami emocjonalnymi, które wynikają z doświadczeń przeżywanych doraźnie albo przywoływanych w pamięci. W tym zabiegu formalnym, interioryzacji świata przedstawionego i retrospektywnych opisach, które rzucają nowe światło na postępowanie bohaterów, a przez to osobiście obrazują kondycję duchową mieszczan z Santiago oraz podziały obecne w społeczeństwie chilijskim, dostrzeżono największą wartość powieści. Koncentrując się na doznaniach wewnętrznych, Donoso rezygnuje z tradycyjnej formuły prowadzenia akcji powieściowej na rzecz introspekcji (Goić 1991: 193) i posługuje się ciekawymi rozwiązaniami narracyjnymi, kiedy głos jednej postaci przedstawia punkt widzenia innej. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj trójka bohaterów: dziewięćdziesięcioletnia, stetryczala i pogrążona w szaleństwie Elisita Grey de Ábalos; opiekujący się nią wnuk Andrés, blisko pięćdziesięcioletni kawaler, który poświęcając się pracy zawodowej i zaspokajaniu pokładanych w nim nadziei, zaniedbał życie osobiste; i młoda Estela, dziewczyna z prowincji, która zostaje zatrudniona do opieki nad dożywającą ostatnich dni Elisitą. Wokół nich krążą postacie drugoplanowe, którym przewodzą pozostałe opiekunki staruszki oraz Mario, wywodzący się ze społecznych nizin pracownik sklepu, pozostający w związku uczuciowym z Estelą. Pogrążony w codziennej rutynie,

skazany na schematyczność zachowań Andrés ulega zauroczeniu nową służką i odkrywa w sobie pokłady emocji, o jakie się nie podejrzewał. Nieprzenikalność odmiennych światów sprawia jednak, że rodzące się uczucie skazane jest na niepowodzenie, a wynikające z tego niespełnienie prowadzi Andrésa na skraj obłędu (motyw ten będzie przewijał się także w późniejszej twórczości Donosa). Powieść chilijskiego pisarza – co też dostrzega krytyka – nie pozostawia złudzeń co do kondycji ludzkiej u progu drugiej połowy XX wieku, nie daje „wiary w nic. Ani w miłość, ani w piękno, ani w rodzinę, ani w religię, ani w filozofię, ani w naukę”, bo „świat to dzieło szaleńców i tylko poprzez szaleństwo można go zrozumieć” (Godoy Gallardo 1998: 223).

Pisząc *Coronación*, Donoso rozpoczyna zmaganie się z wątkami, motywami i obsesjami, które na stronach kolejnych jego powieści będą nieustannie powracać, przybierając rozmaity wymiar i intensywność. Są wśród nich: dezintegracja jednostki i społeczeństwa, upadek wartości, dekadencja (szczególnie widoczna wśród warstwy uprzywilejowanej, ale nie tylko), rozpad więzi międzyludzkich, w tym rodzinnych, i maski, które przywdziewa człowiek, by zakryć pulsującą pod nimi prawdę.

Fuentes

KRAINA NAJCZYSTSZEGO POWIETRZA (*LA REGIÓN MÁS TRANSPARENTE*, 1958; WYD. POL. 1972)

Debiutancka powieść Carlosa Fuentesa (1928–2012), za sprawą literackiej jakości, zarówno w treści, jak i formie stanowi ukoronowanie przemian, które zaczęły być widoczne w nowej prozie hispanoamerykańskiej wraz z początkiem lat 40. Przy okazji stanowi zapowiedź przyszłych tendencji, które widoczne będą w utworach – a wśród nich również u meksykańskiego pisarza – przynależnych boomowi.

Ambitny cel, który postawił przed sobą Carlos Fuentes w *Krainie najczystszego powietrza* i w późniejszej twórczości, to między innymi ukazanie prawdziwego oblicza współczesnego Meksyku w zupełnie nowy sposób. Takie pozycjonowanie zamiarów oznaczało chęć odjęcia się od mówienia o własnym kraju i prezentowania złożoności Ameryki – mowa wszak nie tylko o Meksyku, ale także o innych państwach regionu – w sposób tradycyjny, jak wcześniej czynili to choćby Ciro Alegria czy Rómulo Gallegos.

W *Krainie najczystszego powietrza* Carlos Fuentes wyraża kategoryczny sprzeciw wobec, niemającego wiele wspólnego z postępem, podziału na dobrych i złych, sprawiedliwych i nikczemnych; odżegn-

jąc się od naiwnego, klasycznego dualizmu, a przy okazji historycyzmu, postanowił zająć pozycję dialektyczną i udowodnić, że istotą procesu historycznego nie jest jedynie prosty ciąg linearnie rozwijających się wydarzeń, lecz wpływa nań także konglomerat tego, co było i co zdarzyć się mogło – lecz z różnych powodów nigdy do tego nie doszło – w narodzie czerpiącym tyleż z głębokich warstw indiańskiej morfologii, co z kultury kolonizatorów (Shaw 2005: 109).

Wielu badaczy literatury regionu podkreśla, iż w powieści wyróżnić można dwa plany, z których pierwszy to próba krytycznego odczytania na nowo meksykańskiej historii ostatnich dekad, natomiast drugi stanowi pragnienie przyjrzenia się i przeanalizowania istoty meksykańskości – problem to skądinąd żywotny i poruszany przez wielu współczesnych Fuentesowi intelektualistów meksykańskich, choćby przez Octavia Paza, Alfonso Reyesa czy Leopoldo Zeę – zrozumienie narodowego ducha poprzez odwołanie do tradycji prekolumbijskiej, mitycznej, ciężącej niczym swoiste fatum na losach kraju i jego mieszkańców po dziś dzień. Na pierwszym planie mamy więc obraz Meksyku porewolucyjnego – tutaj jest to początek lat 50. – zdominowanego na szczeblu szeroko rozumianej władzy przez nową klasę burżuazyjną, która w szybkim tempie zdążyła zapomnieć o nieodległych ideałach, zdefraudowała osiągnięcia przodków, zaprzedała się pieniądzwowi i doprowadziła kraj do moralnej ruiny. Współuczestnicy walk zbrojnych w czasach rewolucji meksykańskiej (1910–1917), jak się okazało po latach, często sprzeniewierzają się sobie samym.

Na główną postać w powieści wyrasta Federico Robles, przykład paradygmatycznego obywatela na miarę czasów, uosabiającego wspomniane wcześniej cechy: wywodzi się z ubogiej chłopskiej rodziny, bierze udział w walkach zbrojnych podczas rewolucji, by potem, po jej zakończeniu, zdradzić współtowarzyszy broni, dorobić się majątku, a następnie go stracić. Postać Roblesa, podobnie jak inni bohaterowie, ma swój kontrapunkt – tu w osobie Librada Ibarry, zubożałego rewolucjonisty idealisty, który wprawdzie zachowuje godność osobistą, ale kosztem utraty płynności finansowej. Równie niewinny i nieprzekupny jak Ibarra pozostaje inny centralny bohater powieści – Ixca Cienfuegos, który symbolicznie spaja teraźniejszość z przeszłością, Meksyk XX-wieczny z krajem przodków zamieszkujących niegdysiejszy azteccki Tenochtitlán przed przybyciem doń białego człowieka. Prowadzi nas Ixca w stronę drugiego planu powieści, gdzie rola mitu i tradycji, wyrażanych wielogłosowo, dominuje nad bieżącą intrygą i rozbrzmiewa najpełniej w warstwie symbolicznej. Cienfuegos jest pół człowiekiem, pół mitem, bytem nie do końca określonym, szczególnie zaś

trudnym do jednoznacznego zdefiniowania jako reprezentant indiańskiej przeszłości Meksyku. Wiadomo, że istnieje, ale nie sposób go jasno dookreślić.

Kraina najczystsze powietrze to powieść na wskroś ambitna, wyraźnie nakierowana na stworzenie możliwie najpełniejszego fresku o współczesnym Meksyku i jego społeczeństwie, aspirująca do bycia powieścią totalną, czyli osiągnięcia celu wspólnego wielu autorom boomu, którzy właśnie w totalności będą upatrywać twórcze spełnienie. Sprawia to, iż bogactwo powieści – w treści, konstrukcji, mnogości bohaterów i głosów – jest ogromne, by nie rzec nadmierne. Poza tym że Fuentes przedstawia współczesną metropolię latynoamerykańską – która, taka czy inna, jak widzieliśmy wcześniej, pojawiła się już w roli bohatera u autorów z innych krajów – z całym jej skomplikowaniem, i robi to niezwykle rzetelnie. Udowadnia, że w meksykańskiej stolicy współistnieje wiele przestrzeni, czasów i kultur, często się wykluczających, nierzadko nieprzenikalnych. Polifonia głosów, będąca rezultatem nagromadzenia znacznej liczby bohaterów, dopełnia w aspekcie ideowym przestrzenne wyrażanie się miasta, każdy głos bowiem stanowi możliwość przekazania nowej myśli. Ażeby uczynić obraz wiarygodnym, Fuentes twórczo wykorzystuje główne narzędzie swojej pracy pisarskiej, czyli język, którego zróżnicowanie i stylizacja nie ustępują pozostałym wymiarom powieści, należąc niewątpliwie do wybitniejszych aspektów dzieła (Pope 2006: 251).

Propozycja odczytania rewolucji i jej dokonań różni się od tej dominującej u rodzimych historyków. Autor nie koncentruje się jedynie na odtwarzaniu faktów i sławieniu heroicznych czynów i postaw bohaterów biorących w niej udział, lecz wyraża chęć dokonania krytycznej analizy, często podejmując polemiczną próbę syntezy, która ma umożliwić lepsze zrozumienie historii własnego kraju. Wszystko to staje się celem, do którego realizacji kilka lat później Carlos Fuentes będzie dążył w kolejnym swoim utworze: *Śmierci Artemia Cruz* z 1962 roku (*La muerte de Artemio Cruz*; wyd. pol. 1968).

Skonfrontowanie rewolucyjnych postulatów z faktycznym stanem, po upływie niemal czterech dekad od ustania walk, oraz awangardowość w formalnym potraktowaniu tematu zaproponowana przez Fuentes w dużej mierze były możliwe dzięki poprzednikom, ponieważ to już Juan Rulfo, Martín Luis Guzmán, José Revueltas, Agustín Yáñez, poprzez własny twórczy wkład w zakresie tematyki narodowej, przygotowali grunt pod zmiany, które proponuje, a następnie realizuje w swojej powieści Fuentes. Sam autor przyznaje:

Agustín Yáñez i Juan Rulfo domykają cykl tematyczny powieści o ziemi i rewolucji i zmieniając je pod względem techniki i artystycznego wyrazu, otwierają drzwi nowoczesnemu powieściopisarstwu w Meksyku: trumna i narodziny jednocześnie, przejście z dekadencji w kulminację, nowy początek (za: García Gutiérrez 2006: 16).

O innowacyjnym znaczeniu powieści i jej wpływie na późniejsze dokonania innych autorów wspomina José Donoso w prologu do jednego z wydań książki:

Myślę, że nie będzie przesadą, jeśli powiem, iż międzynarodowy rozgłos *Krainy najczystszej powietrza* sprawił, że całe pokolenie nas, Hispanoamerykanów, którzy dotąd myśleli, że ich głos może być słyszalny jedynie w granicach naszych krajów, zostało zmotywowane i przepelnione nadzieją. Dla autora tych słów lektura powieści, a było to zaraz po jej ukazaniu się, stała się inspiracją, pokazała bowiem, że jeden z nas, należący do naszego pokolenia, ma odwagę napisać dzieło tak odważne, bo taka jest to powieść, pomimo jej defektów i przesytu (za: García Gutiérrez 2006: 17–18).

Chilijski pisarz dostrzega znaczenie powieści, w istocie odważnej i inspirującej, a także rolę samego Carlosa Fuentesa, również ze względu na jego życiorys pozaliteracki. Kosmopolita od urodzenia (ojciec dyplomata często zmieniał wraz z rodziną miejsce zamieszkania), poznaje rzeczywistość kontynentalną w szerokim zakresie i z pierwszej ręki, okresowo mieszkując między innymi w Rio de Janeiro, Santiago de Chile, Limie, Buenos Aires. Doświadczenie i szeroka perspektywa, z której przygląda się Meksykowi, Ameryce Łacińskiej i światu w ogóle, sprawiły, że jak mało który ze współczesnych mu kolegów przyczynił się do promocji „narodowości latynoamerykańskiej”, a także pochodzących z Ameryki pisarzy i w ogóle literatury regionu w świecie (García Gutiérrez 2006: 18). Przyczynił się także do konsolidacji twórczych sił autorów boomu i relacji osobistych. Donoso pisze o tym obszernie w *Mojej osobistej historii boomu* (zob. Donoso 1977)²⁹.

O książce Fuentesa wypowiada się także Julio Cortázar, pisząc list do autora, nim zdążą się oni poznać osobiście:

Chciałbym przekazać wyrazy najprawdziwszego braterstwa: czytając pańską książkę, podkreśliłem nieskończoną liczbę fragmentów, a na marginesie wynotowałem: *Argentyna*. Wyobrażam sobie, że również pan miał okazję robić to samo podczas lektury książek pisanych przez innych naszych autorów. Ponadto z równą zręcznością porusza się pan po obszarze miejskim, jak i po prowincji, co nie zdarza się często i godne jest podziwu

29 Więcej o spojrzeniu Donosa na boom zob. podrozdział *Spojrzenie od wewnątrz* (s. 106).

w każdej powieści, gdy przed autorem pojawia się możliwość kroczenia szlakami wytyczonymi przez Balzaka czy Prousta, a także Giono lub Ramuza. Jakby tego było mało, dialogi brzmią wiarygodnie, nie są to dziwadła, na które pozwalają sobie inni powieściopisarze (myślę na przykład o Mallei), jakby nigdy nie mieli okazji rozmawiać z sąsiadem, kochanką albo poborcą podatkowym. W szczególności mam tu na myśli doskonałe dialogi prowadzone przez Gabriela, Beta i Fifa, „dzieciaków z dobrych domów”, obecne na każdej stronie i naturalne (za: García Gutiérrez 2006: 19–20).

Cortázar widzi w prozie Fuentesa latynoamerykański uniwersalizm, wykraczający poza granice kraju pochodzenia pisarza i akcji powieściowej. To, co dzieje się w przypadku Meksyku i jego stolicy, przypomina sytuację innych państw regionu, gdzie mamy do czynienia z silną centralizacją. Miasto zaś – najczęściej stolica – to miejsce, gdzie kraj ukazuje się we wszystkich wymiarach, i to w jego granicach dochodzi do społecznej, a co za tym idzie także wielowymiarowej osmozy.

Za sprawą Carlosa Fuentesa dochodzi do jeszcze jednej znamiennej zmiany, być może jednej z najbardziej oryginalnych, którą z pewnością jest konstytuujące podejście do pisarstwa jako zawodu, o czym Elena Poniatowska wypowiada się w następujących słowach:

Fuentes zapoczątkowuje w Meksyku zjawisko wcześniej niewystępujące: literatura jako zawód, jako profesja. Zanim pojawił się Fuentes, pisarze pełnili różne urzędowe funkcje publiczne, oprócz tego, że zajmowali się literaturą, byli biurokratami. Dopiero potem pisarzami. Służyli ojczyźnie, tego wymagał od nich status pisarza i lojalność. Barwili swoje pisarstwo delikatną melancholią poświęcenia i oddania ojczyźnie. Nie mogli w całości poświęcać swojego czasu pisaniu; wiele spraw przemilczali, nie mówili głośno o wszystkim, o czym wiedzieli; mieliśmy do czynienia z czymś, co można nazwać honorem pisarza, ale honor ten nie przekładał się na pisanie, lecz przenosił na dziedzinę ojczyznianą, w której specjalizowali się oprócz pisania. Byli wyniosli, nudni i niepocieszeni. W ich twórczości widoczne były owe szarości [...]. Stając się pisarzem, Fuentes uchylił drzwi tym, którzy stąpali za nim. Ani Agustín, ani Sáinz nie bali się ogłosić swoim rodzicom, że mają powołanie: za kartę przetargową służył im przypadek Fuentes a (za: García Gutiérrez 2006: 26).

ROZDZIAŁ III

Boom

Szalone lata sześćdziesiąte

Preludium: wokół rewolucji kubańskiej

Intensywność, z jaką w latach 60. świat zmieniał swoje oblicze – nawet jeśli nie od razu, to po czasie wiele z wydarzeń i zjawisk okazywało się kluczowymi dla obrazu współczesności – może przyprawić o zawrót głowy. Wymieniając tylko niektóre z nich, wspomnieć można o lądowaniu człowieka na Księżycu, wojnie w Wietnamie, zamachach na Martina Luthera Kinga i Johna Fitzgeralda Kennedy’ego, Praskiej Wiośnie, Marcu 68 w Polsce, Maju 68 we Francji, Tlatelolco w Meksyku, Woodstocku, Beatlesach, Rolling Stonesach, Jimim Hendrixie i rozwoju popkultury, Soborze Watykańskim II, teologii wyzwolenia, rewoltach studenckich, ruchach kontestacyjnych, hipisach, rewolucji seksualnej, popularności narkotyków¹. Jest tu również miejsce dla Ameryki Łacińskiej, z kryzysem kubańskim w jednej z ról głównych i boomem latynoskiej literatury. Jak przenikliwie zauważa Xavi Ayén (2014: 353), literka „b” odgrywa w historii prozy pisanej po hiszpańsku, przynajmniej w drugiej połowie XX wieku, rolę zasadniczą, bo to i boom, i Barcelona, i Barral, i Biblioteca Breve, i Balcells, i na koniec – „brodacze” (*los barbudos*), czyli innymi słowy: Kuba.

Trudno szukać wyjątków od jednej reguły, jaką po rewolucyjnym zwrocie na Kubie była sympatia latynoamerykańskich pisarzy dla postaci Fidela Castro. Mario Vargas Llosa przyznaje, że „kontekstowi, w jakim zaczyna się boom, towarzyszy mitologizacja rewolucji kubańskiej, wyniesienie do boskiej rangi Che Guevary i odkrycie istnienia Trzeciego Świata. Po raz pierwszy europejska lewica identyfikuje się z dolą krajów ubogich, dostrzega coś więcej niż tylko klasę robotniczą bogatego świata” (za: Ayén 2014: 353). W podobnym spojrzeniu na „sprawę kubańską” już od pierwszych dni triumfu rewolucji wtórują Peruwiańczykowi, w różnym stopniu i z niejednaką intensywnością,

1 Wspominają o tym również, pragnąc uwypuklić zawilgości lat 60., Ángel Esteban i Ana Gallego (2009: 17).

Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, a także nieco starsi Miguel Ángel Asturias, Octavio Paz, Pablo Neruda, Jorge Edwards i młodszy Guillermo Cabrera Infante, Alfredo Bryce Echenique. Jej fraternalistycznemu urokowi poddali się również wydawca Carlos Barral czy krytyk Ángel Rama. Dla Cortázara, który z trudem akceptował mówienie o boomie jako o czymś spójnym i łatwym do zdefiniowania, nowa samoświadomość narodów latynoskich mogła pomóc we wsparciu dla socjalizmu, w którego kierunku karaibska wyspa zaczynała kroczyć².

Niezmiernie istotny dla dostrzeżenia rangi wydarzenia w kontekście literatury latynoamerykańskiej jest fakt, iż zwróciło ono uwagę świata na region, a tym samym na samą literaturę tam powstającą – także przecież rewolucyjną, choć w innym znaczeniu tego słowa – i na pisarzy ją tworzących. Jak pisze Teodosio Fernández (Fernández, Milares, Becerra 1995: 381):

Rewolucja kubańska sprawiła, że świat spojrzął na Hispanoamerykę, której intelektualiści, a była wśród nich znaczna liczba pisarzy, dostrzegli dla kontynentu w procesie rewolucyjnym początek socjalistycznej przyszłości; podobne oczekiwania będą wciąż trwałe po triumfie chilijskiego Frontu Ludowego pod przywództwem Salvadora Allende w wyborach 1970 r. Do tego wszystkiego dodać należy dobrą koniunkturę gospodarczą z perspektywami na postęp i rozwój.

Dlatego też powiedzieć, że boom niejako rozpoczął się wraz z rewolucją i w dużej mierze to jej właśnie zawdzięcza swój sukces, nie będzie zbytnią przesadą. Słowami Bryce'a Echenique: „Tym, co uczyniło boom sławnym, była rewolucja. [...] Sprawiała ona, że Ameryka

2 Na ten temat Argentyńczyk wypowiada się obszerniej w następujący sposób: „To, co tak nieszczęśliwie zostało nazwane boomem literatury latynoamerykańskiej, wydaje mi się wspinałym wsparciem dla sprawy bieżącej i dla przyszłości socjalizmu, to znaczy jego marszu i triumfu, który uważam za nieunikniony już wkrótce. Ale w końcu czym jest boom, jeśli nie zupełnie niezwykłym uświadomieniem sobie przez jakąś część społeczeństwa latynoamerykańskiego własnej tożsamości? Wyjątkowym jej zarysowaniem się? Pojawia się zatem wydarzenie takie jak to, nieodwracalne i niezaprzeczalne, nazywane boomem (żałosne, że dla jego określenia posłużono się terminem angielskim). Tak naprawdę wszyscy, którymi kieruje literacki gniew (a jest ich wielu), albo którzy uznają owo wydarzenie za element polityki lewicowej, widzą boom jako działanie, za którym stoją wydawnictwa, zapominając, że boom (zaczyna mnie już męczyć powtarzanie tego słowa) nie dokonał się za sprawą wydawców, lecz czytelników. A kim są czytelnicy, jeśli nie narodem Ameryki Łacińskiej?” (za: Rama 1981a: 61).

Łacińska stała się modna” (za: Ayén 2014: 357). Jak później się okaże, to także za sprawą rewolucji kubańskiej boom pochylił się ku końcowi.

Wielu pisarzy z tamtego okresu dało się zwieść ideologii i nie zdołało zachować artystycznej niezależności, skierowując się ku propagandzie i próbując przemycić nacechowane politycznie treści. Za przykład mało fortunnej próby ideologizowania poprzez literaturę podawana jest *Książka dla Manuela* (*Libro de Manuel*, 1973; wyd. pol. 1980) Cortáзара, który już we wstępie do powieści sam tłumaczy się z potrzeby zmieniania nie tylko prozy, ale także świata³. Nieco sentymentalnie, acz w sposób zdecydowanie wolny od wszelkiej indoktrynacji na lata 60. i Kubę spogląda dużo później Mario Vargas Llosa w *Szelmostwach niegrzecznej dziewczynki* (*Travesuras de la niña mala*, 2006; wyd. pol. 2007). Tytułowa bohaterka Lily, *femme fatale* zniewalająca naiwnego grzecznego chłopca Ricarda, przechodzi popartą czynem fascynację kubańską rewoltą, a pisarz ma okazję refleksyjnie prześledzić, czym dla młodych ludzi, w tym dla niego samego, niewolnych od wizji wyidealizowanego obrazu świata, były minione czasy. O ile zaś *Jesień patriarchy* (*El otoño del patriarca*, 1975; wyd. pol. 1980) Gabriela Garcíi Márqueza bezpośredniego związku z Kubą nie ma, o tyle temat główny powieści – władzę absolutną – można odnieść do doświadczeń osobistych kolumbijskiego pisarza, zafascynowanego demiurgicznymi właściwościami, które wszechmocnemu – nawet jeśli tylko we własnym mniemaniu – władcy daje sprawowanie rządu dusz.

3 *Książka dla Manuela* bogata jest w cytaty potwierdzające postępujące zaangażowanie argentyńskiego pisarza, w wielu miejscach można znaleźć bezpośrednie aluzje do wyborów, jakimi powinniśmy się – my, czytelnicy – kierować przy podejmowaniu decyzji. Cortázar angażuje się politycznie poprzez literaturę już wcześniej, co widać choćby w opowiadaniu *Połączenie* ze zbioru *Dla wszystkich ten sam ogień* (1966; wyd. pol. 1969), inspirowanego wyprawą przyszłych rewolucjonistów na jachcie Granma do brzegów Kuby i późniejszą ich działalnością w górach Sierra Maestra, zakończoną atakiem na koszary Moncada. *Połączenie* to hołd złożony rewolucji. Opowiadanie poprzedza cytata z Ernesto Che Guevary, a postać jednego z głównych bohaterów, Luisa, zdaje się wzorowana na argentyńskim rewolucjonście – pozostali bohaterowie są w niego zapatrzeni niczym w „Pantokratora, sędziego, który zaczyna od tego, że jest oskarżonym świadkiem, i który nie sądzi, który po prostu oddziela łądy od wód, aby wreszcie o rozedrganym świecie, na krawędziach innego, czystego czasu narodziła się ojczyzna ludzi” (Cortázar 1999: 660). W zbiorze krótkich form przynależnych różnym gatunkom – prozie, poezji, publicystyce – zatytułowanym *Ostatnia runda* (*Último round*, 1969; wyd. pol. 1979), pisarz także uprawia literaturę zaangażowaną, ocierającą się o publicystykę.

Zwłaszcza tego typu porównanie wydaje się zasadne, gdy będzie się pamiętać o dozgonnej przyjaźni łączącej pisarza z Fidelem Castro⁴.

Hawana w latach 60. jest latynoskim centrum kulturalnym boomu, to tutaj organizowane są kongresy intelektualistów, debaty, konkursy literackie, zapraszani są pisarze – często na wielotygodniowe pobyty⁵ – na co dzień zamieszkujący w innych częściach kontynentu lub w Europie. Prężnie działa Casa de las Américas⁶, z którą, jako grupa redaktorów tworząca specjalną radę mędrców, współpracują pisarze latynoamerykańscy i która funduje co roku własną nagrodę. Wśród członków jury Premio Casa de las Américas obecni bywają zarówno autorzy boomu – z wyjątkiem Garcíi Márqueza, który ani razu nie był jurorem – jak i pisarze pochodzący z innych krajów⁷.

Zażyłość pisarzy boomu z rewolucją łączyła każdego z nich w różnych okresach i można pokusić się o stwierdzenie, że siła uczucia żywionego dla Kuby w poszczególnych etapach relacji trwającej na przestrzeni lat 60. jest dość zróżnicowana. O ile wszyscy mają w biografii zapisaną bliskość z wyspą, o tyle każdy przeżywał ją na swój sposób. Cortázar towarzyszył rewolucji właściwie od samego początku i – pomimo różnych zastrzeżeń, które miał do poszczególnych wydarzeń – pozostał jej wierny do końca. García Márquez, mimo że podejmując pracę w redakcji Prensa Latina⁸, już w roku 1960 przeniósł się

4 Więcej o relacjach obu postaci zob. Esteban, Panichelli (2006).

5 O jednym z takich doświadczeń, po tym jak zasiadał w jury Premio Casa de las Américas, Cortázar pisze w liście z 1967 r., adresowanym do Francisca (Paco) Porrúi: „Wróciłem ukojony z Kuby, mimo że Hawana zaferowała mi półtora miesiąca tropikalnych doznań, po których można zadać sobie pytanie, jak zdołać żyć spijając trzy godziny na dobę, wypijając dziennie od ośmiu do dwunastu szklanek rumu z lodem [...], czytając ciągiem czterdzieści powieści, ponad dziesięć tysięcy stron [...]” (za: Ayén 2014: 363–364).

6 Szerzej o tej instytucji kulturalnej zob. następny podrozdział *Ożywienie kultury...* (s. 75).

7 Lista nazwisk jest długa – są to wszyscy czołowi pisarze i intelektualiści z regionu (ci bliscy Kubie), a także Hiszpanie i autorzy z innych krajów. Wymieńmy tylko tych pochodzących spoza Ameryki Łacińskiej. Są to m.in.: włoski pisarz Italo Calvino, niemiecki pisarz, poeta i tłumacz Hans Magnus Enzensberger, francuscy tłumacze pisarzy hiszpańskojęzycznych Roger Caillois i Claude Couffon. Mario Vargas Llosa zasiadał w gronie jury tylko przy jednej okazji, w 1965 r.

8 Prensa Latina – agencja prasowa założona 16 czerwca 1959 r. z inicjatywy argentyńskiego dziennikarza Jorge Ricarda Masettiego, mająca na celu informowanie o Kubie i równoważenie monopolu Stanów Zjednoczonych na treść przekazywanych informacji dotyczących Ameryki Łacińskiej. Jak piszą Esteban i Panichelli (2006: 31–32), po jednym z wystąpień telewizyjnych Masettie-

na krótki czas do Hawany, skąd relacjonował dla kolumbijskiej prasy bieżące wydarzenia, w latach 60. nie pozostawał w bliskich kontaktach z Kubą, a jego relacja z tym krajem i Fidelem Castro rozwijała się i dojrzewała stopniowo, paradoksalnie osiągając swoje apogeum wtedy, gdy większość przedstawicieli postępowego „świata zachodniego” – w tym kolejni pisarze boomu – zaczęła się od Kuby dystansować⁹. Carlos Fuentes, słynący z politycznego pragmatyzmu, urodzony dy-

go i krytyce, jakiej poddał praktykę dezinformacji stosowaną przez północno-amerykańskie media, do dziennikarza „zadzwoił Che i zaofერował mu pracę. Poznali się wcześniej w Sierra Maestra, gdy Masetti przeprowadzał z nim wywiad. Od tej pierwszej rozmowy zaczęła się ich bardzo serdeczna przyjaźń. Che zaproponował mu stworzenie agencji prasowej i pomógł znaleźć środki na ten cel. Kiedy powiedział, że jednym z głównych celów jej założenia będzie zrównoważenie imperialistycznej propagandy wielkich międzynarodowych agencji informacyjnych, zwłaszcza amerykańskich, Masetti był zachwycony i natychmiast się zgodził”.

9 Wbrew powszechnie panującemu pogładowi, że stanowisko Garcíi Márqueza w kwestii Kuby jest nieprzejednane, a sam pisarz pozostaje zupełnie zaślepiiony urokiem kubańskich przywódców rewolucyjnych, ze szczególnym uwzględnieniem Fidela Castro, i nie jest możliwa z jego strony żadna obiektywna ocena procesu komunikacji wyspy i tendencji o zabarwieniu totalitarnym, które na Kubie zaczęły występować począwszy od lat 60. i rozwijały się w kolejnych dekadach, prawda wydaje się znacznie bardziej złożona. Jak twierdzi Alfredo Bryce Echenique: „Jeśli był ktoś, kto na Kubie krytykował Kubę i Fidela, ale mówiąc to Fidelowi prosto w oczy, był to Gabo. Chociaż ten wspomniał i serdeczny pisarz [...] uważany był zawsze za zwolennika Castro *par excellence*, być może ostatniego, jaki został do chwili obecnej, gdy piszę te strony [Bryce pisze te słowa w 1994 r. w swoich antywnpamięciach – M.S.]” (za: Esteban, Panichelli 2006: 111). Kolumbijczyk, w jednym z wywiadów, zdaje się potwierdzać te słowa, nawiązując przy okazji do sytuacji geopolitycznej i doświadczeń krajów Ameryki Łacińskiej, zwłaszcza w kontaktach z sąsiadem z północy: „Ja krytykuję go [Castro – M.S.] prywatnie, ale publicznie nigdy. W dzisiejszych czasach dawni zwolennicy Stalina przyznają sobie prawo, aby nas rozliczać, nas, którzy nie byliśmy nigdy stalinistami. Dla naszych krajów problemem jest suwerenność, autonomia, i Kuba jest suwerenna. Kuba stała się barierą dla ekspansji Stanów Zjednoczonych. Castro wierzy w utopię tak jak Bolívar” (za: Esteban, Panichelli 2006: 111). Mniej znane są też inne fakty z relacji Garcíi Márqueza z Kubą, jak na przykład to, że dzięki jego osobistym mediacjom zostało uwolnionych wielu dysydentów, więzionych za przekonania polityczne, także wiele lat po rewolucji, o czym zaświadcza choćby przypadek poety Raúl'a Rivero, więźnia kubańskiej Czarnej Wiosny z marca 2003 r. (Ayén 2014: 392). Podobną rolę mediatora z reżimem odegrał Julio Cortázar, dzięki któremu na wolność (po jednym z zatrzymań) wyszedł m.in. pisarz Reinaldo Arenas. Jak mówił Argentyńczyk: „Gdybym nie przyjaźnił się z Fidelem Castro, nie mógłbym go poprosić o uwolnienie Reinalda Arenasa. Gdybym nie był jego przyjacielem, Reinaldo umarłby w obozie koncentracyjnym” (za: Ayén 2014: 392).

plomata, pierwotnie nie krył fascynacji Kubą, nierzadko posuwając się do wyrażania na jej temat poglądów skrajnie entuzjastycznych, ale w miarę upływu czasu coraz bardziej oddalał się od kubańskiej polityki, rozczarowując się do niej zupełnie w latach 70. Mario Vargas Llosa, bliski ideom rewolucji od jej zarania, zaczyna spoglądać coraz bardziej krytycznie na nowy ład w drugiej połowie dekady, wraz z postępującą cenzurą i praktykowanymi z rosnącą intensywnością przez kubański rząd działaniami nacechowanymi politycznie, które ingerują w niezależność twórczą – dla Peruwianczyka to kwestia niezmiernie istotna¹⁰.

Nawiązując do spotkania podczas Kongresu Intelktualistów zorganizowanego w 1962 roku w chilijskim Concepción, José Donoso wspomina, że Carlos Fuentes, podekscytowany rewolucyjnymi wydarzeniami na Kubie, uznał, iż publiczne zabieranie głosu na temat Ameryki Łacińskiej ma sens tylko w kontekście polityki, a już nie literatury, bo – jak twierdził – mówiąc o pierwszym, w sposób naturalny mówi się o tym drugim; obie kwestie są – przynajmniej w okresie, o którym mowa – nierozdzielne, a sprawa kubańska należy do repertuaru zainteresowań wszystkich pisarzy latynoamerykańskich. Mimo iż Donoso (1977: 46) przyznaje, że sam politycznie uważa się za „beznamiętnego”, zaś inni pisarze wykazują różnorodność postaw, włącznie z *nolens volens* ślepotą Borgesa, wcześniejsze opinie Fuentesesa potwierdzają się w stanowiskach sympatyzujących z Kubą Vargas Llosy, Guillerma Cabrery Infante, „początkowo bez reszty oddanego rewolucji” (Donoso 1977: 46), czy Julia Cortázara, najpierw „zajmującego stanowisko pasywnego”, a potem „jednego z najczynniejszych aktywistów” (Donoso 1977: 46) na rzecz rewolucji. Wierny wyznawanej ideologii do końca swych dni pozostaje też Pablo Neruda. Donoso jednoznacznie stwierdza, że „jeżeli boom kiedykolwiek osiągnął prawie zupełną jed-

10 Swoje rozczarowanie Vargas Llosa wyraża wobec postępowania rządów komunistycznych w zakresie polityki kulturalnej w ogóle, zwracając także uwagę na to, co dzieje się w innych krajach. Za jeden z pierwszych głosów krytycznych wobec praktyk ograniczających swobodę artystycznej wypowiedzi uważa się, jak podaje Urszula Ługowska (2012: 112), wystąpienie z 1967 r., kiedy pisarz zabiera głos w sprawie cenzury literatury w Związku Radzieckim: „Może [cenzura – M.S.] tylko alarmować i zasmucać każdego pisarza, a już w szczególności pisarzy takich jak my, którzy są przeświadczeni o gigantycznych zdobyczach, jakie rewolucja przyniosła narodowi rosyjskiemu i którzy mają nadzieję na socjalistyczne rozwiązanie problemów naszych własnych krajów. [...] Z powodu cenzury pisarze, którzy chcą, by ich książki się ukazały, często muszą kapitulować, jeśli chodzi o strukturę i orientację swoich dzieł – pisać od nowa poszczególne rozdziały, strony, akapity, zdania”.

ność, dopuszczając, oczywiście, możliwość różnych odcieni, wyrażała się ona wiarą w słuszność rewolucji kubańskiej” (1977: 47).

Carlos Fuentes, który do pewnego stopnia nawet zaprzysiężnił się z Fidelem Castro, z perspektywy lat ocenia tamten okres z nostalgią: „Wizyty [na Kubie – M.S.] były bardzo przyjemne, w pierwszych latach rewolucji kubańskiej sympatyzowałem z nią, ale kto tego nie robił?” (za: Ayén 2014: 369). Jeszcze w latach 60. ponosił przy tym wymierne konsekwencje swoich sympatii politycznych, jak wtedy, gdy kilkakrotnie odmawiano mu wizy wjazdowej na terytorium Stanów Zjednoczonych. Jak podaje Ayén (2014: 370), powołując się na informacje odnalezione w archiwum uniwersytetu w Princeton, dość zabawnie musiała wyglądać sytuacja, gdy w 1969 roku meksykański pisarz udał się z wizytą do wykładającego wówczas na uniwersytecie w Puerto Rico Vargasa Llosy i nie mogąc zejść na stały ląd, musiał czekać, aż Peruwiańczyk wejdzie na statek, by się z nim spotkać.

Kiedy Fidel Castro wypowiada słynne słowa: „W obrębie Rewolucji – wszystko, przeciwko Rewolucji – nic”, wątpliwości co do słusznego kierunku zmian na Kubie nabiera ewoluujący w swych przekonaniach prokubańskich Julio Cortázar, dostrzegając rysujące się zagrożenia dla wolności ekspresji artystycznej, jak również problemy, z jakimi nierzadko borykają się intelektualiści i artyści na wyspie. W 1966 roku pisze w liście do Francisca (Paco) Porrúa: „Sprawy nie mają się tam najlepiej, silne naciski wyniszczają intelektualistów i artystów (w takim sensie, że zamykają się oni w domach, nie mając ochoty wysłuchiwać ideologów, którzy ich nienawidzą)” (za: Ayén 2014: 379). Zaczynają się też pojawiać pierwsze pomysły – a ich inicjatorem bywa również Cortázar – wystosowywania listów do Fidela Castro, początkowo nieoficjalnych, z apelami o złagodzenie postawy wobec ludzi pióra. Mimo wszystko jednak ani ograniczenie przez reżim swobody wypowiedzi jeszcze w latach 60., ani późniejsze szykany wobec Heberta Padilli nie zmieniają poglądów Argentyńczyka. Zofia Chądzyńska (2001: 138) wspomina spotkanie z Cortázaem podczas jego pobytu w Polsce w 1975 roku i wspólną wyprawę na Mazury, z noclegiem w robotniczym domu wczasowym, gdzie mogła naocznie przekonać się o jego światopoglądzie:

Wtedy trochę poznaliśmy Julia i jego polityczną naiwność. Był pełen zachwytu. Won z ohydny kapitalizmem! Gdzie na świecie robotnicy mają takie raje? Nadaremnie próbowaliśmy mu perswadować, że ci wszyscy robotnicy wokół to ludzie w najlepszym razie tacy jak on i my. Że może raz, na otwarcie przyjechał tu turnus prawdziwych robotników. Absolutnie nie chciał nam wierzyć [...]. Ale od tej chwili, co mnie bardzo złościło, Cor-

tázar nasze zastrzeżenia w stosunku do zakłamania Peerelu zaczął uważać za prawicowość.

Dla tych, którzy od Kuby odsunęli się zdecydowanie i w zasadzie na zawsze, przełomowym wydarzeniem jest sprawa Padilla z 1971 roku. Kubański poeta, zanim został ostatecznie pogrążony, podpadał władzy już kilkakrotnie i od dłuższego czasu jego relacje ze środowiskiem kulturalnej wierchuszki przypominały emocjonalną sinusoidę. W 1964 roku głośnym echem odbił się artykuł jego autorstwa opublikowany w piśmie „El Caimán Barbudo”, w którym krytycznie odniósł się do książki *Pasión de Urbino* (Namiętność Urbina) wygodniejszego reżimowi Lisandra Otera, przeciwstawiając ją *Trzem pstrym tygrysom* (*Tres Tristes Tigres*, 1965; wyd. pol. 2016) Guillerma Cabrery Infante. Pierwszą uznał za konformistyczną i nic niewartą, drugą opisywał jako przykład literatury ambitnej, wymagającej i nowoczesnej. Dodatkowo pikanterii sprawie dodawał fakt, że obie książki pretendowały do prestiżowej Nagrody Biblioteca Breve, przyznawanej przez barcelońskie wydawnictwo Seix Barral, a Cabrera Infante zdążył zostać już uznany za kontrrewolucjonistę i był na cenzurowanym rządzie w Hawanie (ostatecznie nagrodę otrzymały *Trzy pstry tygrysy*). I bardziej niż co innego, to ów fakt, poparcie dla wroga rewolucji, sprawił, że Padilla szybko stracił pracę. W 1968 roku tom jego krytycznych wierszy *Fuera del juego*¹¹ został uhonorowany Nagrodą im. Juliana de Casala, przyznawaną przez Związek Pisarzy i Artystów Kuby (UNEAC – Unión de Escritores y Artistas de Cuba), co wywołało niezadowolenie w szeregach partii, w imieniu której dyrekcja UNEAC wyraziła opinię, iż utwór jest „zdecydowanie przeciwny myśli rewolucyjnej” (Esteban, Panichelli 2006: 43). Zbiór został opublikowany i opatrzony stosownym wstępem krytycznym (nie krytycznoliterackim) i nigdy nie trafił do oficjalnej sprzedaży. Był rozprowadzany nielegalnie. Ponadto poecie zarzucano „niechęć wobec rewolucji, krytycyzm, podejście ahistoryczne, obronę indywidualizmu w obliczu istniejących potrzeb społecznych, [...] brak świadomości zobowiązań moralnych właściwych dla czasu budowania rewolucji” (Esteban, Panichelli 2006: 43). Heberto Padilla został aresztowany, bez podania powodów, 20 marca 1971 roku wraz z żoną, którą jednak szybko wypuszczono na wolność. On sam przesiedział w więzieniu trzydzieści siedem dni. Jego zatrzy-

11 Tytuł zbioru można rozumieć co najmniej dwojako: dosłownie znaczy on „poza grę”, natomiast stosując terminologię sportową (np. piłkarską), byłby to „spalony”, co zważywszy na dalsze losy poety, nabiera znaczenia dodatkowo symbolicznego.

manie wywołało poruszenie wśród intelektualistów i pisarzy w Ameryce Łacińskiej i poza jej granicami – od razu wystosowali list (niejedyny w tej sprawie, ale pierwszy opublikowany, zatem szczególnej wagi), który pierwotnie miał zostać przekazany tylko Fidelowi Castro, ale – w związku z brakiem reakcji z jego strony, został on wydrukowany na łamach dziennika „Le Monde”¹². Wyrażają w nim zdecydowany protest przeciwko zaistniałej sytuacji, z nadzieją, że sprawa szybko się wyjaśni, podkreślając jednocześnie swą wciąż silną wiarę w rewolucję¹³. Kiedy jednak Padilla poddał się publicznej samokrytyce, zasiadając 29 kwietnia 1971 przed gremium członków UNEAC¹⁴, iluzoryczna na-

12 Wśród podpisanych pod listem byli pisarze latynoscy: Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, Paz, García Márquez (wokół którego podpisu narosło wiele legend, gdyż on sam różnie odnosił się do tego, czy chciał firmować protest. Jedna z wersji podaje, że w jego imieniu podpis złożył bliski przyjaciel, Plinio Apuleyo Mendoza, który nie mógł się z nim na czas skontaktować, ale założył, że pisarz nie będzie miał nic przeciwko temu. Jak się okazało – miał, czemu publicznie niejednokrotnie dawał wyraz *post factum*). Jako sygnatariusze figurowali także m.in.: Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Italo Calvino, Alberto Moravia oraz Hiszpanie (zob. także podrozdział *Barcelona*, s. 81).

13 Treść listu brzmi następująco: „List otwarty do Fidela Castro: My, niżej podpisani, zwolennicy zasad i celów Rewolucji Kubańskiej, zwracamy się do Was w celu wyrażenia naszego niepokoju wynikającego z uwięzienia poety i pisarza Heberta Padilli i prosimy o ponowne zbadanie sytuacji, która doprowadziła do tego aresztowania. Ponieważ rząd kubański do tego czasu nie przedstawił żadnej informacji o tym aresztowaniu, obawiamy się ponownego pojawienia się tendencji sekiarskich, silniejszych i bardziej niebezpiecznych niż te, które potępiłicie w marcu 1962 r. i do których kilkakrotnie odnosił się major Che Guevara, gdy potępiał łamszenie prawa do krytyki w szeregach zwolenników rewolucji. W chwili obecnej, gdy powstaje socjalistyczny rząd w Chile i mamy do czynienia z nową sytuacją w Peru i Boliwii, a więc możliwe byłoby złamanie zbrodniczej blokady nałożonej na Kubę przez północnoamerykański imperializm – użycie środków represyjnych przeciwko intelektualistom i pisarzom, którzy korzystają z prawa krytyki w obozie rewolucji, może mieć tylko głęboko negatywne reperkusje wśród antyimperialistycznych sił na całym świecie, a przede wszystkim w Ameryce Łacińskiej, dla której Rewolucja Kubańska jest symbolem i sztandarem. Dziękując Wam za uwagę, z jaką zapewne odniesiecie się do naszej prośby, ponownie zapewniamy o naszej solidarności z pryncypiami, które prowadziły Was w walkach w Sierra Maestra i które rewolucyjny rząd Kuby wyrażał tyle razy w słowach i czynach swojego premiera, majora Che Guevary i tylu innych rewolucyjnych przywódców” (Ługowska 2012: 122–123).

14 W tekście autokrytyki można przeczytać m.in.: „Popelnilem bardzo wiele błędów, naprawdę niewybaczalnych, nieprawdopodobnych błędów, rzeczywiście zasługujących na krytykę. A teraz, po tym doświadczeniu, czuję się naprawdę szczęśliwie i lekko. Czuję, że mogę od nowa rozpocząć życie w takim

dzieja na odkupienie win przez Kubę dla wielu prysła ostatecznie. José Donoso (1977: 94) stwierdza, że był to moment,

który rozerwał tę pełną jedność chroniącą wiele odcieni postaw politycznych reprezentowanych przez pisarzy latynoamerykańskich. Teraz zostali podzieleni na rozgoryczone i nieprzejednane frakcje polityczne, literackie i uczuciowe. Przypadek Padilli z wielkim hukiem położył kres jedności intelektualistów latynoamerykańskich, która – jak pamiętam – zaczynała kielkować, gdy boom dopiero miał nastąpić, wtedy, na tamtym Kongresie Intelektualistów na uniwersytecie w Concepción w 1962 roku.

Podobnego zdania była zadowoniona w Barcelonie i pozostająca w bliższych związkach z kręgiem pisarzy boomu brazylijska pisarka Nélida Piñón, która wspominając początek lat 70., dodaje: „Jeździłam do Hawany trzykrotnie. Zdałam sobie sprawę, po powrocie do Barcelony po 1971 roku, ze spustoszenia wywołanego przez sprawę Padilli. Zakończyła dotychczasowe wrażenie idylli, od tamtej chwili każdy chadzał własnymi ścieżkami” (za: Ayén 2014: 385–386). Również Carlos Baral, który sceptycyzm wobec Kuby zaczynał wykazywać już wcześniej, mniej więcej od roku 1968, po samokrytyce poety traci złudzenia.

Oczywiście, kiedy Donoso i Piñón mówią o zmianie wzajemnych relacji między ludźmi skupionymi dotąd wokół wspólnej idei, mają na myśli pewien stan ogólny, niezadowolenie bądź niezgodę dla totalitarnych praktyk castrowskiego rządu, które nasilały się w kolejnych latach, gdy Kuba będzie dokonywać kolejnych aktów samoizolacji na arenie międzynarodowej i zrażać do siebie coraz więcej ludzi jej bliższych. Międzynarodowa wymiana myśli, częste spotkania aranżowane przez kubańskie instytucje kulturalne, wiara w utopijny nowy porządek świata, którego nierzadko pragnie intelektualista czy pisarz – to wszystko będzie powoli wygasać, co nie oznacza bynajmniej, że nagle między pisarzami boomu dojdzie do zupełnego zerwania kontaktów. Początek lat 70. to przecież czas, kiedy do Barcelony zaczynają sprowadzać się kolejni latynoscyscy pisarze, gdzie wciąż kwitnąć będzie aktywne życie towarzyskie i twórcze, a Vargas Llosa lada chwila wyda książkę poświęconą twórczości Garcíi Márqueza¹⁵. Zanim niektóre

duchu, w jakim chcę zacząć je od nowa. To na moją prośbę zorganizowano dziśjsze zebranie. [...] To ja wraz z innymi Kubańczykami i cudzoziemcami nieustannie zniesławiałem i obrażałem rewolucję. Moje błędy i działania kontrewolucyjne zawiody mnie dość daleko [...]. Kontrewolucjonistą jest człowiek, który działa przeciwko rewolucji, który jej szkodzi. Ja działałem na szkodę rewolucji” (Esteban, Panichelli 2006: 49).

15 Więcej o tym aspekcie boomu zob. podrozdział *Barcelona* (s. 81).

więzi zostaną faktycznie zerwane, upłynie jeszcze kilka lat, a być może kolejnym po sprawie Padilli ważnym w kontekście boomu wydarzeniem symbolicznie domykającym pewną epokę będzie zerwanie przyjaźni łączącej Vargasa Llosę z Garcíą Márquezem, co nastąpi 12 lutego 1976 roku¹⁶.

Mitologizowanie rewolucji kubańskiej w odniesieniu do boomu nie jest potrzebne, wszak mnogość powodów, dla których literatura latynoamerykańska zyskała w tamtym okresie popularność nieporównywalną z żadnym innym momentem w historii, to kwestia daleko bardziej złożona. Ale fakt, że rola Kuby jako kulturalnego katalizatora w latach 60. jest znacząca, pozostaje bezsprzeczny.

Ożywienie kultury: Casa de las Américas i „Lunes de Revolución”

Interdyscyplinarna instytucja kulturalna, jaką do dzisiaj pozostaje Casa de las Américas, została założona w kwietniu 1959 roku, tuż po triumfie rewolucji, skupiając wokół siebie najwybitniejszych przedstawicieli latynoamerykańskiego świata kultury. Na jej czele stanęła Haydée Santamaría, zasłużona rewolucjonistka i uczestniczka ataku na koszary Moncada z 1953 roku, która kierowała placówką do śmierci w 1980 roku¹⁷. Następnie na okres sześciu lat dyrekcja przeszła w ręce kubańskiego malarza Mariana Rodrígueza, a w 1986 roku dyrektorem został Robert Fernández Retamar. W pierwszym okresie działalności Casa de las Américas spełniał się w roli dyrektora artystycznego i głównego ideologa instytucji Ángel Rama (Esteban, Gallego 2009: 135). Założeniem placówki – według słów Ricarda Alarcóna de Quesady (2009: 4–5) wypowiedzianych z okazji pięćdziesięciolecia jej istnienia – było realizowanie „utopijnego projektu mającego łączyć kulturalne emana-

16 Precyzyjna data, od której zaczyna się wzajemna animozja, jest łatwa do ustalenia, gdyż to właśnie w ten dzień w Pałacu Sztuk Pięknych w Mieście Meksyk Mario Vargas Llosa wymierza publicznie cios w twarz Garcíi Márquezowi, po którym nigdy już nie będą przyjaciółmi. Więcej o bliskiej przyjaźni dwóch pisarzy i jej kontekście polityczno-społeczno-kulturalno-towarzyskim zob. Esteban, Gallego (2009).

17 Haydée Santamaría popełniła samobójstwo 26 lipca 1980 r., strzelając do siebie z pistoletu we własnym biurze. Jako oficjalną przyczynę tragicznego wydarzenia podaje się załamanie po niewiele wcześniejszym wypadku: kierując samochodem, potrafiła śmiertelnie małego chłopca. Znane są też jednak jej pogarszające się relacje z niektórymi członkami Partii Komunistycznej, z którymi drogi zaczynały się coraz bardziej rozchodzić, co mogło być przyczyną targnięcia się na własne życie.

cje wszystkich narodów amerykańskich”, tudzież spełnienie „niemożliwego marzenia”. Jakkolwiek retoryka okolicznościowa w podobnych wystąpieniach bywa nacechowana ideologicznie, a głosu nie zabierają ci, którzy dystansują się od głównego nurtu określonych przekonań, przyznać trzeba, że zasługi Casa de las Américas w krzewieniu kultury kubańskiej i latynoskiej na przestrzeni dziesięcioleci, ze szczególnym uwzględnieniem lat 60. i 70., są faktem trudnym do zakwestionowania i próżno szukać na mapie Ameryki Łacińskiej – a także świata – drugiego miejsca, które mogłoby się poszczycić podobnymi osiągnięciami. Niedługo po powstaniu, bo już w 1960 roku, powołana zostaje nagroda Premio Casa de las Américas¹⁸, zaczyna ukazywać się pismo, instytucja organizuje również konferencje interdyscyplinarne poświęcone kulturze, sztuce i polityce, na które zapraszani są najznamienitsi latynoscy i międzynarodowi intelektualiści. Jak podsumowuje Alarcón de Quesada (2009: 5):

Casa de las Américas zawsze była niezastąpionym łącznikiem między intelektualistami i artystami naszego kontynentu a tymi, którzy z innych miejsc interesują się naszą rzeczywistością i wyrażają siebie w językach hiszpańskim, portugalskim, francuskim i angielskim. W sposób decydujący wzbogaciła naszą kulturę, otwierając przestrzenie, których wielu artystom brakowało, i pomogła ocalić obszary kultury zagrożone wyginieciem. Tak było w przypadku społeczności rdzennych oraz narodów z Antyli, dla których organizowano specjalne konkursy i którym publikowano teksty w języku kreolskim i zapomnianych językach prekolumbijskich.

18 Pierwotnie nagroda nosiła nazwę Concurso Literario Hispanoamericano (do 1963 r.), następnie Concurso Literario Latinoamericano (w 1964 r.), by ostatecznie zostać nazwaną Premio Casa de las Américas (począwszy od 1965 r.). Przyznawana jest do dziś w wielu dziedzinach (poezja, opowiadanie, powieść, teatr, esej) i w zakresie więcej niż jednego języka, w związku z poszerzeniem w kolejnych latach jej zasięgu o obszary: karaibski (obejmujący angielsko- i francuskojęzyczne kraje) i brazylijski, a także twórczość dotyczącą problematyki indiańskiej i pisaną w językach rdzennych. O ile wśród laureatów nagrody nie figurują nazwiska pisarzy boomu, w 2008 r. Nagrodę im. José Martí Arguedasa (przyznawaną pod auspicjami Premio Casa de las Américas) za powieść *El ejército iluminado* (Oświecone wojsko) dostał David Toscana, którego opowiadanie (*La noche de una vida difícil* [Noc z trudnego życia]) odnajdujemy w antologii *McOndo*, zaś w 2009 r. w kategorii literatura dla dzieci i młodzieży wyróżnienie otrzymał wchodzący w skład cracku Ricardo Chávez Castañeda (za *El laberinto de las pesadillas* [Labirynt koszmarów]). Premio Casa de las Américas nigdy nie uzyskała znaczenia podobnego temu, jakim cieszyła się Nagroda Biblioteca Breve wydawnictwa Seix Barral, ale jej prestiż w świecie literatury jest niewątpliwy.

„Casa de las Américas”, pismo założone w 1960 roku, niespełna cztery miesiące po „triumfie rewolucji”, działało jako „organ” (Fernández Retamar 2010: 3) instytucji i jej dopełnienie¹⁹. Wśród pierwszych nazwisk na stronach pisma pojawiają się – jako autorzy tekstów przedrukowywanych lub artykułów pisanych specjalnie na potrzeby tytułu – pisarze boomu, a także różnej maści intelektualiści bliscy boomowi. Są to między innymi: Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, José Donoso, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Régis Debray, David Viñas. Niektórzy z nich (Cortázar, Vargas Llosa, Rama, Viñas i inni) wchodzili także w skład redakcji, najczęściej w charakterze korespondencyjnych doradców. Pierwotnie czasopismo ukazywało się jako dwumiesięcznik, a począwszy od lat 90., wraz z pogorszeniem się sytuacji ekonomicznej wyspy i wprowadzeniem „okresu specjalnego”, wychodzi rzadziej, najczęściej nie wykracza jednak poza cykl kwartalny. Kompozycja periodyku ulegała, co zrozumiale, retuszom, ale z czasem, zwłaszcza, gdy jej redaktorem naczelnym został Roberto Fernández Retamar, nabrała kształtu, który na długo pozostanie niezmienny. Oprócz aktualności, działu z rozmowami, listami od czytelników, działu z recenzjami książek i krytyką poświęconą innym dziedzinom sztuki, na stronach pisma można odnaleźć takie sekcje, jak *Páginas salvadas*, gdzie odzyskiwane są wcześniej niepublikowane teksty autorów i myślicieli już nieżyjących (m.in. José Martíego, Simóna Bolívara); sekcję poświęconą eseistyce, wspomnieniom i bieżącej twórczości autorów z Ameryki Łacińskiej oraz, co nie dziwi, dział komentarzy politycznych. Kolejne numery poświęcone są też wybranym postaciom z latynoskiego życia kulturalnego (m.in. Efraínowi Huercie, Nicolásowi Guillénowi, Julio Cortázarowi, José Lezammie Limie, Eliseowi Diego, Roberto Mattcie, Mario Benedettiemu). Upamiętnia się również rocznice związane z konkretnymi osobami, w sposób szczególny znaczącymi dla kultury regionu (m.in. jubileusze Rubéna Darío, Pedra Henríqueza Ureñi, Alfonsa Reyesa, Gabrieli Mistral, Césara Vallejo, Pabla Nerudy, Alejo Carpentiera). Pismo skłania się również do przybliżania czytelnikom współczesnych prądów

19 Nie był to osobny tytuł wydawany przez instytucję, raczej jeden z wielu, choć jego znaczenie i zasięg każą upatrywać w nim tytuł wiodący. Oprócz „Casa de las Américas”, wydawane są także takie tytuły, jak: „Conjunto” – poświęcone teatrowi latynoamerykańskiemu i karaibskiemu; „Boletín Música”, „Anales del Caribe” i „Criterios. Revista Internacional de la Literatura, las Artes y la Cultura” (Fernández Retamar 2010: 3).

z zakresu teorii literatury, obszernie przedstawiając strukturalizm, semiotykę i jej związki z marksizmem czy postmodernizm (Fernández Retamar 2010: 7). Jako że ścisła współpraca z instytucją, której emanacją jest pismo, trwa bez zakłóceń, relacjonuje się na jego łamach organizowane przez Casa de las Américas wydarzenia kulturalne – niektóre z nich okazały się z perspektywy historycznej niezmiernie ważne, jak Festiwal Protest Songów – w latach 1968–1969 pozwoliły one narodzić się nowemu, ściśle kubańskiemu gatunkowi zaangażowanej piosenki autorskiej Nueva Trova. Jean Franco (2003: 66) podsumowuje:

Pismo „Casa de las Américas” było odpowiedzią na odwieczny sen awangardy, by zamazywać granicę między życiem a sztuką i, co za tym idzie, szerzyć działania na rzecz emancypacji; umiejscawiało Latynoamerykę jako sojusznika krajów Trzeciego Świata w walce z imperializmem. Prezentowało nową geografie kulturalną, której centrum w sposób drastyczny odłączyło się od Europy.

Tradycja pism literackich w XX-wiecznej historii Kuby jest dość bogata i sięga wielu lat sprzed rewolucji²⁰, ale w interesującym nas przede wszystkim okresie porewolucyjnym jednym z najważniejszych tytułów – mimo iż jego żywot nie był długi – jest niewątpliwie dodatek literacki do dziennika „Revolución”, oficjalnej tuby rewolucyjnego Ruchu 26 Lipca (*Movimiento 26 de Julio*), noszący nazwę „Lunes de Revolución”. Założone 23 marca 1959 roku pismo przetrwało raptem dwa i pół roku, do 6 listopada 1961. Jego założycielem i dowodzącym (choć za ideą powołania suplementu stał Carlos Franqui) był Guillermo Cabrera Infante, wtedy jeszcze sympatyzujący z pomysłem na nowy wspaniały świat, zaproponowanym przez Fidela Castro²¹.

Pierwszy numer „Lunes de Revolución” (tytuł wziął się od poniedziałku – dnia ukazywania się dodatku) liczył zaledwie dwanaście stron, ale w kolejnych odsłonach zyskiwał na objętości – choć z dzisiejszej perspektywy wciąż jest ona dość skromna – by ostatecznie zamknąć się w czterdziestu ośmiu stronach. Jak podaje William Luis

20 Dla uzupełnienia obrazu stanu sprzed dekady lat 60. warto wspomnieć o takich tytułach, jak: „Revista de Avance” (1927–1930); „Carteles” (1919–1959); „Social” (1916–1938); „Orígenes (1944–1959); „Ciclón” (1955–1957). Więcej o hispanoamerykańskich czasopismach można przeczytać w monografii Boyda G. Cartera, *Historia de la literatura hispanoamericana a través de sus revistas*, Ediciones de Andrea, México 1968.

21 Sytuacja ta zaczęła się zmieniać począwszy od 1961 r., kiedy w przeddzień inwazji na Zatokę Świń Fidel Castro ogłosił socjalistyczny charakter rewolucji, a ingerencja władz w działalność dziennikarską i literacką pisarzy stawała się coraz bardziej namacalna (zob. Cabrera Infante 2004).

(2003: 21), pismo zaczęło od nakładu sto tysięcy egzemplarzy, by osiągnąć ćwierć miliona, co wówczas przewyższało nakład takiego choćby dodatku literackiego jak „The New York Review of Books”. Duch rewolucji towarzyszący powołaniu pisma unosi się nad nim począwszy od pierwszego numeru, gdzie w nocy odredakcyjnej można przeczytać o możliwościach, które nowa epoka otwiera przed intelektualistami. Trzeba jednak przyznać, że ideologiczny ton wstępu okazuje się wyważony, a nad bezpośrednimi aluzjami do sytuacji politycznej dominują kwestie merytoryczne związane z powoływanym do życia projektem. I tak redaktorzy piszą tam między innymi (za: Luis 2003: 23–24):

Sądźmy, że nadszedł czas, by nasze pokolenie – którego pępowina sięga początków minionej dyktatury i które trwa w milczeniu – miało własne miejsce do wyrażania siebie, bez konieczności zaangażowania po stronie przeszłych stanowisk i postaci [...]. Nie tworzymy żadnej grupy – ani literackiej, ani artystycznej – po prostu jesteśmy przyjaciółmi w podobnym wieku. Nie mamy jednej określonej filozofii politycznej, choć nie rezygnujemy z poruszania się blisko rzeczywistości, gdy zaś mówimy o systemach, mamy na myśli dialektykę materialistyczną, psychoanalizę lub egzystencjalizm. Mimo to zgadzamy się, że literatura – i sztuka – powinny znacząco zbliżać się do życia, a to oznacza dla nas nieobojętność wobec zjawisk politycznych, społecznych i ekonomicznych obecnych w świecie, który nas otacza.

„Lunes de Revolución”, przy zachowaniu charakteru narodowego i zadeklarowanej antyimperialności, jest pismem niewątpliwie pluralistycznym i heterogenicznym, w dobrym rozumieniu tego słowa ekлекtycznym. Jednocześnie rozproszone grupy kubańskich pisarzy, publikujących wcześniej w periodykach przedrewolucyjnych, i nie ogranicza się do goszczenia na swoich łamach przedstawicieli określonych tendencji czy estetyk, wręcz przeciwnie – znajduje miejsce dla reprezentantów różnych nurtów, gatunków i pokoleń. Właściwie wyprzedza w pomysłach pismo „Casa de las Américas”, np. w komponowaniu opracowań monograficznych, i – jak będzie to później robić tamten znacznie głębiej umocowany instytucjonalnie tytuł – poświęca wybrane numery odległym obszarom kulturowym oraz postaciom znaczącym dla współczesnego świata sztuki, bez względu na ich narodowość (m.in. Martíemu, Nerudzie, Garcíi Lorce, Picassowi, Hemingwayowi, Czechowowi, Stanisławskiemu), a autorami tekstów są nie tylko twórcy współcześni (m.in. Neruda, Borges, Paz, Sartre, Camus), ale i Joyce, Kafka, Proust, T.S. Eliot, a także ideolodzy prezentujący eseje polityczne, wśród których nie mogło zabraknąć Fidela Castro, Che Guevary i Mao (spo-

śród dokonań ideologów nieżyjących do publikacji wybierane są teksty Lenina i Trockiego). Co ciekawe, po raz pierwszy przetłumaczony na język hiszpański tekst Brunona Schulza ukazuje się właśnie na łamach „Lunes de Revolución” (Luis 2003: 26–27). Jako że w tym czasie mają miejsce ważne wydarzenia historyczne (wybuch frachtowca *Le Coubre* w hawańskim porcie, inwazja w Zatoce Świń), także im poświęcone zostają poszczególne numery. Pokazuje to jeszcze raz, że redakcja trzyma rękę na pulsie, a czasopismo jest uważnym obserwatorem rzeczywistości i wiernym jej sprawozdawcą.

Zgrzyt na linii pismo – władza pojawia się wraz ze zmianą kierunku rewolucji, kiedy internacjonalistyczny charakter „Lunes de Revolución” przestaje współgrać z nową doktryną partii. Konflikt zaczął się rozprzestrzeniać na różne instytucje, pozostające dotąd w symbiozie z pismem (Ministerstwo Kultury czy Kubański Instytut Sztuki i Przemysłu Filmowego), które, dowodzone przez partyjnych dygnitarzy, zmieniły kurs polityki kulturalnej i wymierzyły działa w dotychczas przyjaznych akolitów. Kulminację nieporozumień zdaje się stanowić konkretne wydarzenie, mianowicie pokaz krótkometrażowego filmu dokumentalnego wyreżyserowanego przez brata Guillerma, Sabę Cabrere Infante i Orlanda Jiménez-Leala, zatytułowanego *P.M.*, któremu przyklejono łatkę kontrrewolucyjnego. Ukazuje on nocne życie Hawany, a zwłaszcza codzienną zabawę Afrokubańczyków w barach i klubach, gdzie tańczą, palą cygara i piją alkohol, czyli – zgodnie z aktualnym oficjalnym stanowiskiem partyjnym – robią dokładnie to, co stanowi antytezę preferowanych zachowań.

Jak podaje William Luis (2003: 53), „«Lunes de Revolución» zamknął swoje podwoje pod pretekstem braku w dostawie papieru”. W ostatnim numerze pisma, poświęconym sztuce Picassa, teksty zamieścili Carlos Franqui, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima i inni. Przywołajmy raz jeszcze słowa Luisa (2003: 54), tym razem podsumowujące działalność „Lunes de Revolución”:

Było to w istocie pismo rewolucyjne, nie tylko ze względu na zawartość, ale też pojmowanie literatury i kultury jako czegoś, co w rzeczywistości może stanowić prawdziwą rewolucję. Większość z piszących na jego łamach, od czasu zamknięcia pisma przebywa na emigracji.

Z Ameryki do Europy

Barcelona

Pomost transkontynentalny, który z nastaniem lat 60. wychodził ze stolic krajów Ameryki Łacińskiej w stronę Półwyspu Iberyjskiego, miał jeden cel: Barcelonę. Stolica Katalonii w ślad za resztą kraju – stawiającego w czasach schyłkowego frankizmu na gospodarczy pragmatyzm – uzyskała wówczas pewną stabilizację²² i stała się atrakcyjnym miejscem zarówno dla wewnętrznej emigracji zarobkowej, jak i tej międzynarodowej i intelektualnej, ze względu na charakteryzującą miasto aktywność kulturalną. „Powrót galeonów”, jak Ángel Esteban i Ana Gallego (2009: 217) metaforycznie nazywają masowe zainteresowanie Barceloną pisarzy latynoamerykańskich, sprawił, że rezultatem owej peregrynacji stała się obecność w mieście – na przestrzeni całej dekady – takich pisarzy, jak: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, José Donoso, Jorge Edwards, Alfredo Bryce Echenique, Rafael Humberto Moreno Durán, Óscar Collazos, Mauricio Wacquez, Ricardo Cano Gaviria, Cristina Peri Rossi²³. Okazjonalnie składali wizytę lub krótko Barcelonę wtedy zamieszkiwali: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Plinio Apuleyo Mendoza, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Álvaro Mutis (Ayén 2014: 75). Mario Vargas Llosa wspomina, że „autorzy z całej Ameryki Łacińskiej przybywali do Barcelony, marząc o sukcesie. Miały tutaj swoje siedziby wydawnictwa, dzięki którym istniała szansa na dotarcie do szerszego grona odbiorców, inaczej

22 Znajdująca się w katastrofalnej kondycji krajowa gospodarka hiszpańska została pobudzona poprzez wdrożenie nowego planu rozwoju gospodarczego, tzw. Planu Stabilizacji, który obejmował wiele dziedzin, m.in. przemysł, politykę finansową, inwestycje zagraniczne, budownictwo, turystykę. Najbardziej skorzystały na tym obszary, w których industrializacja była dotąd najbardziej prężna, tj. Madryt, Kraj Basków i Katalonia (w szczególności Barcelona i okolice). W rezultacie owych zmian – *de facto* kwestionujących dotychczasową dwudziestoletnią politykę gospodarczą rządów Franco – lata 60. w Hiszpanii to okres, kiedy kraj wydobywa się z ekonomicznego marazmu i gdzie trwa nieprzerwany rozwój gospodarczy (zob. Tuñón de Lara 1997: 603).

23 Jako że nie wszyscy z wymienionych autorów wchodzą w skład boomu, a niektóre nazwiska są mniej znane, na miejscu będzie uzupełnienie informacji na temat tych, których sława była nieco mniejsza. Tak więc: Humberto Moreno Durán (1945–2005), Óscar Collazos (1942–2015), Ricardo Cano Gaviria (1946) i Plinio Apuleyo Mendoza (1932) to pisarze kolumbijscy; Mauricio Wacquez (1939–2000) – pisarz chilijski; Cristina Peri Rossi (1941) – pisarka urugwajska.

niż gdyby publikować w niewielkich oficynach funkcjonujących w krajach, z których pochodziliśmy”. O samym zaś mieście mówi:

Panował radosny klimat, literatura wyzierała zewsząd, sam byłem jurorem różnych nagród. Barcelona stała się stolicą kulturalną Ameryki Łacińskiej, jak niegdyś dla mojego pokolenia Paryż. Przyjeżdżali tu młodzi pisarze z Argentyny, Kolumbii, Peru, Nikaragui... kuszeni prestiżem i mitem miasta, które cieszyło się sławą otwartego, kosmopolitycznego i zdolnego wykreować dla świata pisarza (za: Ayén 2014: 79).

W istocie – panorama wydawnicza Barcelony, wraz z początkiem i upływem kolejnych lat dekady, rysowała się wyjątkowo okazale, jako że oprócz działających już od jakiegoś czasu wydawnictw: Seix Barral (od 1955), prowadzonego przez Víctora Seix i Carlosa Barrala, czy choćby przyznającego własną nagrodę Premio Nadal wydawnictwa Destino (od lat 40.), na literackiej mapie miasta zaczęły pojawiać się kolejne oficyny: zainicjowane przez Esther Tusquets wydawnictwo Lumen (1960); założone przez Ramóna Bastardesa i Maxa Cahnera, a od 1964 roku kierowane przez Josepa Marię Castelletta Edicions 62 (1962) i jego oddział Península (1964); kontrkulturalne Kairós (1964) Salvadora Pánikera; Anagrama, ufundowana przez Jorge Herralde (1969); wydawnictwo Tusquets (1969), na którego czele stała jego współzałożycielka, a prywatnie żona Óscara Tusquetsa Beatriz de Maura. Z początkiem lat 70. dołączyły jeszcze: Barral Editores (1970), La Gaya Ciencia (1970) i Enlace (1970). Wiele powieści – zwłaszcza tych publikowanych przez Seix Barral – ale też encyklopedie czy kolekcje Biblioteca Básica RTVE, ukazujące się w wydawnictwie Salvat, pozostającym w dobrych stosunkach z Ministerstwem Informacji i Turystyki – eksportowane były do Ameryki Południowej²⁴. Dla porządku warto wspomnieć, że w Barcelonie miały również siedzibę wydawnictwa – niektóre z nich powstałe w latach 60., inne niedługo później – publikujące po katalońsku: wspomniane Edicions 62, Proa (1964), Curial (1972), Llibres del Mall (1973) i Quaderns Crema (1979). Nie dziwią zatem słowa Sergia Pitola, który pytany o Barcelonę tamtych

24 Mario Vargas Llosa dostrzega znaczenie barcelońskiej aktywności wydawniczej w kontekście wpływu na rynki książki zarówno w Ameryce Łacińskiej, jak i w innych krajach: „Boom najpierw miał miejsce w Hiszpanii, a następnie w Ameryce Łacińskiej [...], która odkryła, dzięki reklamie towarzyszącej pisarzom tutaj [w Hiszpanii – M.S.], swoich autorów, których przyjęła i zaczęła masowo czytać. Potem ci pisarze zaczęli być tłumaczeni we Francji, Włoszech, w Niemczech, i nastąpił boom, fenomen, który trwał jakieś dwadzieścia lat i który stał się niezwykłą promocją dla literatury latynoamerykańskiej” (za: Gras Miravet, Sánchez López 2004: 120).

lat, odpowiada: „było to jedno z najbardziej żywotnych miast Europy. Dało się wyczuć, że totalitarna twierdza została podminowana, niewiele brakowało, by ładunek wybuchł i wszystko runęło. Doszły do głosu różnej maści ruchy wolnościowe, istniało życie kulturalne, które ten stan wyrażało” (za: Ayén 2014: 81).

Barcelona w oczach odwiedzających miasto Latynosów jawiła się zatem jako swoista enklawa, do którego to miana w istocie miasto aspirowało przez blisko cztery dekady faszyzującej dyktatury – ośrodka kulturalnego i intelektualnego oporu wobec Madrytu, politycznego centrum kraju, co Vargas Llosa wyraźnie dostrzega:

Barcelona była miastem głęboko bardziej antyfrankistowskim niż Madryt. Chociaż w Madrycie nie brakowało bohaterskich opozycjonistów wobec frankizmu, dyktatura ewidentnie zdołała zapuścić tam korzenie. Natomiast Barcelona, o czym powszechnie wiadomo, ucieleśniała opór wobec reżimu i mieniła się stolicą przyszłej demokracji (za: Ayén 2014: 90).

Miał on możliwość dostrzec kontrast między dwoma miastami także po swoim pierwszym pobycie w Hiszpanii, kiedy, dzięki zdobytemu w 1958 roku w Peru stypendium im. Javiera Prado, przez rok odbywał nieukończone wówczas studia doktoranckie na Uniwersytecie Complutense w Madrycie²⁵. Wówczas to naocznie przekonał się, jak „klastrofobiczna, przytłaczająca i nieznośnie klerykalna” jest stolica Hiszpanii²⁶ końca lat 50. (Ługowska 2012: 88–89).

Miejscem, które na mapie Barcelony odegrało znaczącą rolę kulturotwórczą, gdzie spotykali się towarzysko latynoscy pisarze i ich lokalni sprzymierzeńcy wchodzący w skład *gauche divine*²⁷, było Bocaccio

25 Tytuł doktora nauk humanistycznych Uniwersytetu Complutense Mario Vargas Llosa uzyskał w roku 1971, po przedłożeniu rozprawy *García Márquez: lengua y estructura de su obra narrativa*, opublikowanej później pod zmienionym tytułem *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971).

26 Dysonans między Madrytem a Barceloną lat 60. i 70. podkreśla również Jordi Gracia (2004: 69–70), stwierdzając, że stolica Katalonii odzyskuje w owym czasie istotne znaczenie w zakresie działalności wydawniczej, mającej zresztą długą tradycję, bo istniejącej już przed wojną domową, podczas gdy „Madryt jeszcze nie zdołał zrzucić z siebie brzemienia państwowej kultury: labiryntowej, urzędniczej, odbywającej swoje wieczorne konferencje, powolnej i zżeranej przez ciężar upływającego czasu i fizyczny żal”.

27 *Gauche divine*, czyli dosłownie „boska lewica” – grupa lewicujących artystów i intelektualistów hiszpańskich, w szczególności zaś barcelońskich, wywodzących się głównie z katalońskiej arystokracji, z okresu lat 60. i 70., znana także jako „szkoła barcelońska”. W skład grupy wchodził m.in. Félix de Azúa (pisarz), José María Carandell (filozof), Ana María Moix (pisarka), Terenci Moix (pisarz), Jaime Gil de Biedma (poeta), Luis i José Agustín Goytiso-

(pisownia oryginalna) – osobliwa dyskoteka pełniąca też funkcję klubu literackiego i kawiarni. Gabriel García Márquez wspominał, że założony 13 lutego 1967 roku lokal o modernistycznym wystroju wnętrza „posiadał na wyposażeniu bar, żelazne stoły i krzesła, i składał się z piętra i parteru, gdzie znajdowała się sala do tańca” (za: Ayén 2014: 93–94). Był ważnym, choć – jak twierdzą uczestnicy tamtych spotkań, Carlos Fuentes (Ayén 2014: 94) oraz José Donoso (Esteban, Gallego 2009: 250) – niejedynym miejscem literackich tertulii. Oprócz Bocaccio wymienić można też lokale: La Cuca, The Pub, La Cova del Drac, Coupé (Ayén 2014: 97). Wspominanie o miejscach kojarzących się bardziej z rozrywką aniżeli z wysoką kulturą jest tutaj o tyle zasadne, że w Barcelonie lat 60. kontynuowano sięgającą XVIII wieku tradycję kawiarni literackich – choć nie zawsze były one kawiarniami *sensu stricto*; poza tym, jak twierdzą w swoich książkach próbujący spojrzeć na boom w całej jego złożoności i wielowymiarowości Ayén (2014) oraz Esteban i Gallego (2009), to właśnie również dzięki spotkaniom w takich miejscach, pozwalającym na jeszcze lepsze wzajemne poznanie się, fenomen i środowisko boomu konsolidowały się, co prowadziło także do twórczych emanacji, czego przykładem jest choćby powstała w tamtym okresie książka Maria Vargasa Llosy poświęcona Gabrielowi Garcíi Márquezowi, zatytułowana *García Márquez: Historia de un deicidio* (García Márquez: Historia pewnego bogobójstwa). Wzajemne relacje interpersonalne między poszczególnymi pisarzami i ich rodzinami to temat na osobny rozdział lub nawet książkę, gdyż świadectwa z okresu barcelońskiego są dość liczne, najczęściej pozostawione w formie opowieści aktorów odgrywających główne role na scenie boomu, ich żon – w szczególności Patricii Vargas Llosy, Mercedes Barchy, Maríi Pilar Donoso²⁸ – i przewijających się przez Barcelonę, związanych – niekiedy jedynie towarzysko – z boomem postaci. Tym, czego brakuje we wspomnieniach epoki, są listy, jako że człon-

lo (pisarz i poeta), Rosa Regàs (pisarka); José María Castellet (krytyk); Óscar Tusquets, Ricardo Bofill, Oriol Bohigas, Elsa Peretti (architekci i projektanci); Guillermina Motta, Raimon i Joan Manuel Serrat (piosenkarze); Colita i Xavier Miserachs, Oriol Maspons (fotografowie); Teresa Gimpera, Isabel Gil Moreno de Mora (modelki); Jorge Herralde, Esther Tusquets, Beatriz de Moura (wydawcy); Gonzalo Herralde, Gonzalo Suárez, Román Gubern, Ricardó Franco, Vicente Aranda (filmowcy i ludzie mediów).

28 Żona José Donosa zamieściła obszerną, kilkudziesięciostronicową relację wspomnieniową „od kuchni” z „lat barcelońskich” w apendyksie do wznowienia *Mojej osobistej historii boomu* (z 1982 r.), opublikowanego na okoliczność dziesięciolecia ukazania się pierwszego wydania książki (zob. Donoso 1999: 128–188).

kwie boomu nie mieli w zwyczaju do siebie pisywać, być może z racji realnej bliskości, w jakiej ze sobą pozostawali.

García Márquez do Barcelony przyjeżdża wraz z rodziną tuż po wydaniu *Stu lat samotności*, w drugiej połowie 1967 roku²⁹, i będzie tam mieszkał do 1975, gdy podczas wakacji w Meksyku zdecyduje nie wracać do miasta z powodu, jak sam tłumaczył, niestabilnej sytuacji politycznej (chodzi o śmierć Franco) i niepewnej przyszłości w obliczu rozpoczętego w Hiszpanii procesu transformacji. Mniej więcej równocześnie, w 1967 roku, zjawia się w Barcelonie José Donoso, mieszkający również w pobliskich Vallvidrerze, Sitges czy Calaceite w południowej części Aragonii, który spędzi w stolicy Katalonii i okolicach ponad dekadę, by następnie przeprowadzić się do Madrytu (1978) i w końcu wrócić w 1981 roku na stałe do rodzinnego Chile. Mario Vargas Llosa z kolei przybywa do Barcelony latem 1970 roku i nieprzerwanie pozostaje w mieście do czerwca 1974, kiedy na statku Rossini, co zostało uwiecznione na zdjęciach (Ayén 2014: 592–593), wraz z rodziną odpływa do Limy³⁰. Carlos Fuentes i Julio Cortázar, mimo iż odwiedzają Barcelonę z różną regularnością, na stałe tam nie zamieszkują.

W czasie pobytu w Barcelonie García Márquez pisze częściowo lub w całości, a następnie publikuje: *Opowieść rozbitka (Relato de un naufrago)*, 1970; wyd. pol. 1980), zbiory opowiadań *Niewiarygodnie smutna historia niewinnej Eréndiry i jej niegodziwej babki (La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada)*, 1972; wyd. pol. 1974), *Dialog lustra (Ojos de perro azul)*, 1974; wyd. pol. 1976) i *Jesień patriarchy* (1975); José Donoso wydaje *Plugawego ptaka nocy (El obsceno pájaro de la noche)*, 1970; wyd. pol. 1975), *Moją osobistą historię boomu* (1972), *Casa de campo* (Letniskowy dom, 1978), a doświadczenie barcelońskie widoczne jest także w opubliko-

29 W swoich książkach Esteban i Gallego oraz Ayén podają różne daty, odpowiednio: czerwiec (bez dokładnego dnia) i 4 listopada 1967 r. Wersja Ayéna wydaje się bardziej zasadna, ponieważ zdradza on więcej szczegółów związanych z samym przyjazdem, np. to, że Carmen Balcells z mężem Luisem Palomaresem odbierają tego dnia z lotniska w Madrycie rodzinę García Márquez, po czym kilka następnych dni spędzają wspólnie z gośćmi w mieście, zakwaterowani w hotelu Tirol, by następnie udać się w drogę do Barcelony wypożyczonym seatem (Ayén 2014: 301).

30 Na przyjęciu pożegnalnym wydanym tuż przed opuszczeniem Barcelony na cześć Vargas Llosy obecni byli m.in.: José Donoso, Jorge Edwards, José María Castellet, Carlos Barral, José Agustín Goytisolo, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Jaime Gil de Biedma, Ricardo Muñoz Suay, Ana María Moix, Mauricio Wacquez, Manuel Vázquez Montalbán, Beatriz de Moura i Gabriel García Márquez (López de Abiada 2005: 105).

wanym w roku jego wyjazdu z Hiszpanii *Ogrodzie tuż obok (Jardín de al lado*, 1981; wyd. pol. 1991); Vargas Llosa tworzy: *Historia secreta de una novela* (Sekretna historia pewnej powieści, 1971), *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971), *Pantaleona i wizytantki (Pantaleón y las visitadoras*, 1973; wyd. pol. 1976), *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (Wieczna orgia. Flaubert i Pani Bovary, 1975), a także zaczyna pisać *Ciotkę Julię i skrybę (La tía Julia y el escribidor*, 1977; wyd. pol. 1983).

Dla boomu Barcelona stanowi niewątpliwie platformę prowadzącą w stronę – stosując pojęcie użyte przez PASCALÉ CASANOVA – „Światowej Republiki Literatury”, a samo miasto można porównać do „południka Greenwich”, czyli miejsca, które wewnątrz świata literatury odpowiada „absolutnemu punktowi odniesienia, normie, w którą należy celować, centrum wszystkich centrów, linii pozwalającej na ocenę odległości dzielącej od centrum wszystkiego, co wchodzi w skład przestrzeni literackiej” (Casanova 2001: 122). O ile Ameryka Łacińska w latach 30. XX wieku jest miejscem marginalizowanym, niemogącym się pochwalić nawet niewielkim uznaniem międzynarodowym, trzydzieści lat później sytuacja ta diametralnie się zmienia i z peryferii – literackiego obszaru zdominowanego – literatura latynoamerykańska przesuwana jest w stronę centrum, stając się rozpoznawalną i zintegrowaną jego częścią (Casanova 2001: 253). Jak zauważa ANADELI BENCOMO (2009: 49), ów „pępek literackiego świata” – w tym przypadku Barcelona – ma ustanowić normę estetyczną i ocenę ewentualnych ekstrawaganckich od niej odchyleń, co zmierza ku jednemu – poza modelem dla „Światowej Republiki Literatury” – zasadniczemu celowi, jakim jest zastosowanie uzyskanego obrazu w odniesieniu do obowiązującego kanonu.

O ile Mario Vargas Llosa twierdzi, że „boom narodził się w Barcelonie” (za: Ayén 2014: 79), o tyle José Donoso diagnozuje jego koniec, przynajmniej w takiej formie, jak miało to miejsce dotąd, w noc sylwestrową 1970 roku, „świętowaną uroczyście w domu Luisa Goytisolo”, także w stolicy Katalonii. Jak donosi Chilijczyk, podczas obchodów końca roku po raz ostatni wspólnie w jednym miejscu obecni byli Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez, Sergio Pitol, a także Carmen Balcells i Jorge Herralde, zaś „klimat nadziei i jedności, wesołości i bezpieczeństwa”, związany także ze wspólnym nowym projektem – założeniem pisma „Libre” – nie zapowiadał jeszcze rychłych nieporozumień, które zaczną pojawiać się w łonie boomu, gdy trzy miesiące później (w marcu 1971) w Hawanie dokona się sąd na Hebercie Padilli (Donoso 1977: 93). To właśnie w Barcelonie został zredagowany list w sprawie Padilli, podpisany przez trzydziestu trzech pisarzy

i intelektualistów, wśród których figurowały nazwiska Carlosa Barrala, Josepa Marí Castelleta, Julia Cortázara, Carlosa Franquiego, Carlosa Fuentesa, Gabriela Garcíi Márqueza (mimo iż, jak później twierdził, umieszczone bez jego zgody), braci Luisa i Juana Goytisolo, Jorge Semprúna, Maria Vargasa Llosy, a następnie opublikowany po raz pierwszy 9 kwietnia 1971 roku we francuskim dzienniku „Le Monde”.

CARLOS BARRAL

Carlos Barral do spółki z Víctorem Seix wznowili działalność założonej w 1914 roku rodzinnej firmy poligraficzno-drukarskiej, przemieniając ją w wydawnictwo Seix Barral w roku 1955. W 1958 roku oficyna powołuje do życia Nagrodę Biblioteca Breve – jako przedłużenie kolekcji noszącej taką samą nazwę – która w pierwszej odsłonie przyznawana będzie do 1972 roku (wznowienie nagrody nastąpi dopiero w 1999) i szybko osiągnie status jednego z najbardziej prestiżowych literackich laurów w obrębie literatury pisanej po hiszpańsku. Pierwszym latynoamerykańskim autorem, który otrzymuje nagrodę, jest Mario Vargas Llosa, wyróżniony za powieść *Miasto i psy* (*La ciudad y los perros*, 1963; wyd. pol. 1971). To moment historyczny o tyle, że nagroda dla młodego, niespełna dwudziestosześcioletniego autora ambitnej, wielogłosowej, stawiającej wyzwanie czytelnikowi powieści, powszechnie uważany jest za symboliczny początek boomu, z tego choćby powodu, że w następstwie przyznania nagrody Peruwiańczykowi hiszpańscy wydawcy coraz uważniej zaczynają przyglądać się tworzonej w Ameryce Łacińskiej literaturze i coraz chętniej będą publikować dzieła tamtejszych autorów³¹. Kolejne rozdania potwierdzają dobrą passę pisarzy latynoamerykańskich: w 1963 roku nagrodę Biblioteca Breve zgarnia meksykański pisarz Vicente Leñero za powieść *Los albañiles* (Muraże), a w 1964 roku laureatem zostaje Kubańczyk Guillermo Cabrera Infante za powieść zatytułowaną *Vista del amanecer en el trópico*, której tytuł przy okazji kolejnej edycji zostanie zmieniony na *Tres tristes tigres*. Carlos Fuentes dołącza do grona nagrodzonych w roku 1967 za *Zmianę skóry* (*Cambio de piel*; wyd. pol. 1994), zaś rok później laur wędruje w ręce Wenezuelczyka Adriana Gonzáleza Leóna za książkę *Strzały na ulicy* (*País portátil*, 1968; wyd. pol. 1976). Ostatnią latyno-

31 Barral z perspektywy czasu ocenia: „Kiedy opublikowałem pierwszą powieść Vargasa Llosy, boom właściwie jeszcze nie istniał. Powieść odniosła ogromny sukces, co prawdopodobnie wpłynęło na to, że inni latynoamerykańscy autorzy zaczęli budzić zainteresowanie. Ale to niejedyna przyczyna. Bez wątplenia zdumiewające powodzenie Garcíi Márqueza potwierdziło fenomen, który zaistniał wcześniej” (za: López de Abiada 2005: 117).

ską laureatką – w pierwszym okresie przyznawania nagrody – będzie kubańska pisarka Nivaria Tejera za tytuł *Sonámbulo del sol* (Lunatyk słońca) w roku 1971. Przy okazji nadmienić należy, że spośród pisarzy latynoamerykańskich w 1965 roku finalistą nagrody był Argentyńczyk Manuel Puig, z powieścią *La traición de Rita Hayworth* (Zdrada Rity Hayworth), który jednak ostatecznie przegrał rozgrywkę z hiszpańskim pisarzem Juanem Marsé, autorem *Últimas tardes con Teresa* (Ostatnie wieczory z Teresą), a w roku 1970 o pierwsze miejsce rywalizowali Chilijczyk José Donoso z *Plugawym ptakiem nocy* i Peruwiańczyk Alfredo Bryce Echenique, autor książki *Un mundo para Julius* (Świat dla Juliusa). Wówczas nagroda nie została przyznana w związku z zawirowaniami wewnętrznymi w wydawnictwie Seix Barral.

Namówiony przez matkę do prowadzenia rodzinnego interesu, Carlos Barral zrezygnował z marzeń o karierze dyplomaty i rozpoczął pracę nad rozwojem wydawnictwa, zachęcając do współpracy grono znajomych – niektórzy wywodzili się z czasów studiów prawniczych na barcelońskim uniwersytecie – i tworząc, jak nazywa ich Xavi Ayén (2014: 239), swoisty „komitet mędrców”. Najpierw w jego skład wchodził dwaj poeci i krytycy Gabriel Ferrater i Josep María Castellet, a także profesorowie uniwersyteccy Antonio Vilanova i José María Valverde, następnie dołączyli do nich między innymi poeci i pisarze Luis Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Félix de Azúa, Salvador Clotas, Joaquín Marco – wszyscy czytający, recenzujący i decydujący o linii wydawniczej Seix Barral. Grupę uzupełniali jeszcze wspólnik Barrala, wydawca i przedsiębiorca Víctor Seix i pisarz Jaime Salinas.

Choć Barral zaczął od wydawania autorów europejskich – w kolekcji Biblioteca Breve w drugiej połowie lat 50. ukazały się książki takich autorów, jak Cesare Pavese, Doris Lessing, Heinrich Böll, Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras, Italo Svevo – był też jednym z pierwszych, którzy na obszar języka hiszpańskiego spojrzeli globalnie, nie oddzielając Półwyspu Iberyjskiego od Ameryki Łacińskiej, interesował go bowiem przede wszystkim właśnie język, a nie geografia. Trzeba jednak przyznać, że nie stało się to od razu, bo jak twierdzi Jaime Salinas, współpracujący z Barralem przy wyborze autorów do druku, początkowo patrzył on na literaturę pisaną przez Latynosów z dystansem:

Bardzo się dziwiłem, z jaką pogardą odnosił się do pisarzy latynoamerykańskich, mówił, że to małpy wspinające się na kokosowce, zmienił swoje podejście całkowicie wraz z pojawieniem się Garcíi Márqueza i Vargasa

Llosy, wtedy zdał sobie sprawę, że literaturę latynoamerykańską musi traktować serio” (za: Ayén 2014: 243).

Barral zaczyna jeździć do Ameryki Łacińskiej, głównie na Kubę i do Meksyku, przynajmniej dwa razy w roku, wyszukując autorów z konkretnych państw. Utrzymywał też dobre kontakty z innymi wydawcami, także tymi z krajów europejskich – zawiązując znajomości na przykład podczas Międzynarodowych Targów Książki we Frankfurcie – czego przykładem są spotkania tzw. grupy Formentor, odbywające się w latach 1959–1968, zrzeszającej trzynaście wydawnictw reprezentujących różne kraje i języki (Francja, Włochy, Anglia, Holandia, Niemcy, Szwecja, Norwegia, Dania, Finlandia, Hiszpania, Portugalia). Rezultatem owej działalności było powołanie kilku międzynarodowych nagród, na przykład Prix Formentor, przyznawanej za książkę wcześniej niepublikowaną. Aktywność i rozmach Barrala robiły niewątpliwe wrażenie we frankistowskiej i zacofanej kulturalnie Hiszpanii, co jednak nie oznaczało, że uniknął on problemów z cenzurą. Choć pisarze z obcych krajów – a za takie mimo wspólnoty języka uważano kraje Ameryki Łacińskiej – traktowani byli łagodniej niż rodzimi hiszpańscy autorzy, przy kilku okazjach boje o publikację danego tytułu bywały zażarte. Przykładem tego może być przypadek debiutanckiej powieści Vargasa Llosy *Miasto i psy*, która za sprawą ingerencji wprawnego cenzorskiego oka wydana została z rocznym opóźnieniem (1963) w stosunku do momentu uhonorowania jej Nagrodą Biblioteka Breve i po uwzględnieniu zmian, włącznie z tytułem, zaakceptowanych przez autora. Podobnie rzecz się miała ze *Zmianą skóry* Carlosa Fuentes, laureatką z 1967 roku, ostatecznie wydaną w meksykańskim wydawnictwie Joaquín Mortiz.

Barralowi przez długi czas zarzucano faworyzowanie dominującego wówczas w hiszpańskiej prozie realizmu społecznego³² – w różnym

32 Jednocześnie to w wydawnictwie Seix Barral ukazuje się po raz pierwszy łamiąca konwencje realizmu społecznego, eksperymentatorska i niesłychanie ambitna powieść Luisa Martína Santosa (1924–1964) *Czas milczenia* (*Tiempo de silencio*, 1962; wyd. pol. 1978). Warto przy okazji wspomnieć, że powieść urodzonego w Maroku hiszpańskiego pisarza miała kilka wznowień: drugie już w 1962 r., trzecie w 1965 r. – do 1968 r. książka wznawiana jest w sumie ośmiokrotnie, zaś dziewiąte wydanie, w dwóch nakładach rozłożonych na lata 1972–1973, liczy czterdzieści osiem tysięcy egzemplarzy każde. Wniosek, jaki można z owego faktu wysnuć, jest taki, iż równoległe do oswojania się hiszpańskiego czytelnika z nowatorską prozą oferowaną przez autorów boomu, rośnie zainteresowanie literaturą pisaną przez rodzimych pisarzy, którzy postanawiają zerwać z dotychczasową estetyką (zob. López de Abiada 2005: 107–108).

stopniu obecnego w książkach takich autorów, jak Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, José María Gironella czy Juan Marsé – co można rozumieć, pomijając aspekt koniunkturalny, jako konsekwencję osobistych wyborów wydawcy w zakresie preferowanej ideologii, należał on wszak do czynnych członków Hiszpańskiej Socjalistycznej Partii Robotniczej (PSOE), a w warstwie estetyki pozostawał pod niewątpliwym wpływem włoskiego neorealizmu. On sam jednak, choć potwierdził te opinie, przyznał, że nie był to słuszny krok: „Tak – mówi – oczywiście, robiłem to całkiem świadomie, choć jak nietrudno sobie wyobrazić, nie odpowiada to dokładnie moim osobistym gustom” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 19).

Momentem przełomowym w działalności wydawnictwa Seix Barral w latach 60. jest tragiczna śmierć Víctora Seix, który podczas frankfurckich targów książki został potrącony przez tramwaj i kilka dni później zmarł. Wspólnik Barrala miał opinię „metodycznego i pracowitego, w przeciwieństwie do Carlosa, intuicyjnego artysty”, jak twierdzi María Pilar Donosa (za: Ayén 2014: 264), żona pisarza José Donosa; w rezultacie tworzyli więc uzupełniający się duet. Wyrozumiały dla poczynań partnera Víctor Seix, w oczach Barrala „był gotów tolerować fakt wdrażania w życie prywatnego projektu, jaki stanowiło wydawnictwo o profilu całkowicie autorskim, działające w rytm moich własnych kryteriów i fantazji, choć często zdawały się one nieusprawiedliwione i kosztowne, jak w przypadku członkostwa w jury międzynarodowych nagród, i nie przynosiły natychmiastowych zysków dla firmy” (za: Ayén 2014: 264). Udziały w interesie wynosiły 40% po stronie rodziny Barral – do 35% dla rodziny Seix (reszta – 25% udziałów pozostawała w rękach rodziny Font), i jest to o tyle istotne dla dalszych losów wydawnictwa, że po śmierci Víctora Seix dochodzi z jednej strony do przetasowań osobowych, z drugiej zaś do zmiany kryteriów wartości, a reprezentujący rodzinę Seix finansisci – spośród których szczególnie wyróżnił się Antoni Comas, działający w kontrze do Barrala i w porozumieniu z udziałowcami ze strony Font – doprowadzili, nie mając zrozumienia dla ekstrawaganckich i często niedochodowych poczynań Barrala, do pozbawienia go udziałów i usunięcia ze spółki (oficjalnie rezygnacja z dalszej pracy była decyzją samego Barrala).

Jesienią tego samego 1969 roku Carlos Barral zakłada kolejne wydawnictwo, Barral Editores. Powołanie do życia nowej oficyny wymagało reorganizacji wcześniej ustanowionych kontaktów, zarówno z wydawcami, jak i pisarzami, co okazało się niełatwe ze względu na obowiązujące ich umowy. Niemniej, w akcie solidarności ze znajdującym się w potrzebie wydawcą, Mario Vargas Llosa – mimo iż od-

radza mu to jego agentka Carmen Balcells – przekazuje Barralowi swój esej *García Márquez: Historia de un deicidio*, a Gabriel García Márquez robi to samo ze zbiorem opowiadań *Niewiarygodnie smutna historia niewinnej Erendiry i jej niegodziwej babki*. Także do grona autorów, których będzie wydawał, udaje się Barralowi zwerbować Alfreda Bryce'a Echenique, by następnie opublikować jego powieść *Un mundo para Julius*. Z goryczą o losie Seix Barral wypowiada się Vargas Llosa, opiniując, że „absurdalna wojna, jaka rozpętała się między obiema rodzinami, zmusiła wielu do opowiedzenia się po jednej ze stron” (za: Ayén 2014: 274).

Barral Editores powołuje także własną nagrodę, na wzór Biblioteca Breve, która przyznana zostanie trzykrotnie. Prestiżem nie dorówna ona poprzedniczce, ale skład jury decydującego o wyróżnieniu jest pierwszorzędny: Cortázar, García Márquez, Benet, Salinas, Azúa.

Nowe wydawnictwo Carlosa Barrala funkcjonuje do 1977 roku, kiedy na skutek kolejnych wewnętrznych konfliktów jego działalność zostaje zawieszona, a oficjalnie przestaje istnieć dwa lata później. Zanim w 1981 roku Barral na krótko powoła do życia jeszcze jeden byt, projekt Biblioteca de Fénice – działający pod szyldem wydawnictwa Argos Vergara – gdzie opublikuje takich pisarzy, jak Bryce Echenique, Reinaldo Arenas, Sergio Ramírez czy Abel Posse, współpracuje z barcelońską oficyną Difusora Internacional, a w 1984 roku ogłasza zakończenie kariery wydawcy i poświęca się aktywności publicystycznej, współpracując z barcelońskim dziennikiem „La Vanguardia”, oraz służbie publicznej jako senator z ramienia PSOE – pełniąc ten urząd, zasłużył się między innymi doprowadzeniem do nowelizacji Ustawy o własności intelektualnej, czego dokonał we współpracy z Carmen Balcells.

Zasługi Carlosa Barrala dla boomu są nieocenione, a jego nazwisko pozostaje nieodłączne wobec tego fenomenu. Zanim rozpoczął zakrojoną na szeroką skalę promocję latynoamerykańskich pisarzy, jak twierdzi Francisco (Paco) Porrúa:

Latynosi byli powściągliwi w opiniach na temat wartości dzieł pisanych przez ich rodaków. Nagrody zainicjowane przez Barrala, zarówno wielonarodowy Formentor, jak i Biblioteca Breve, odbiły się dużym echem. Nagle czytelnik latynoamerykański zobaczył, że literatura z obszaru Ameryki Łacińskiej prezentuje ten sam poziom co literatura europejska (za: Ayén 2014: 251).

Vargas Llosa także przyznaje, iż boom możliwy był dzięki wierze Barrala w przynajmniej kilku latynoamerykańskich pisarzy: „Opubli-

kował – mówi – moją pierwszą powieść, walcząc jak tygrys, by pokonać cenzurę, sprawił, że otrzymałem wiele nagród, że byłem tłumaczony na inne języki, i odkrył mnie jako pisarza” (Vargas Llosa 2006a: 45). Za sprawą swojej nieszablonowości oraz niepowtarzalnego, nierzadko ekstrawaganckiego stylu, Barral ustanowił też zupełnie osobny kodeks zasad w kontakcie z pisarzami, jak zauważa Rosa Regàs: „Dziś nie sposób mieć relacji wydawca – autor takiej jak ta, którą miało się z Carlosem Barralem, kimś doskonale przygotowanym, kto czytał twoje książki i kierował karierą, do tego ustanawiał reguły, opierając się na wzajemnym zaufaniu” (za: Ayén 2014: 235).

Oprócz licznych tomików wierszy, Carlos Barral za życia publikuje trylogię wspomnieniową *Años de penitencia* (Lata pokuty, 1975), *Años sin excusa* (Lata bez przebaczenia, 1978), *Cuando las horas veloces* (Gdy czas się nie liczy, 1988). Umiera 12 grudnia 1989 roku w wieku sześćdziesięciu jeden lat.

CARMEN BALCELLS

Carmen Balcells, w nawiązaniu do postaci jednego z Garcíamárquezowskich opowiadań, otrzymała pseudonim „La Mamá Grande”³³ albo, o czym zaświadcza Mario Vargas Llosa (2006a: 41), nazywana była „agentką 007”, czy też „superagentką z licencją na zabijanie”, jak określił ją niegdyś barceloński pisarz Manuel Vázquez Montalbán. Nieodłącznie kojarzona z dwoma nazwiskami boomu, Gabrielem Garcíą Márquezem i Mariem Vargasem Llosą, nagrodzonymi literackim Noblem w odstępnie dwudziestu ośmiu lat (odpowiednio w latach 1982 i 2010), z którymi łączyło ją więcej aniżeli interesy zawodowe, jako agentka literacka reprezentowała także pięciu innych noblistów: piszących po hiszpańsku Camila José Cele, Vicente Aleixandre, Pabla Nerudę i Miguela Ángela Asturiasa oraz, spoza kręgu hiszpańskojęzycznego – J.M. Coetzee’ego. Uznawana jest za matkę chrzestną boomu – lub jego szarą eminencję, przyjmując optykę konkurencji – i wizjonerkę rynku książki, ambitną, nieugiętą reprezentantkę interesów pisarzy na rynku wydawniczym, twardą negocjatorkę warunków umów z wydawcami. Boom charakteryzował się między innymi tym,

33 Bohaterka opowiadania Gabriela Garcíí Márqueza z 1962 r. *Śmierć i pogrzeb Mamy Grande* (*Los funerales de la Mamá Grande*; w wersji polskiej zbiór, w skład którego wchodzi opowiadanie, nosi tytuł *W tym mieście nie ma złodziei* i został wydany w 1971 r. przez wydawnictwo Czytelnik), rządziła i dzieliła niepodzielnie w Macondo, umierała w wieku dziewięćdziesięciu dwóch lat, a na jej pogrzeb zjechały najznamiensze postaci świata polityki i Kościoła, w tym prezydent republiki i papież.

że wśród tworzących go pisarzy byli w zasadzie sami mężczyźni – choć rola działających na „zapleczu literatury”, przede wszystkim w obrębie wydawnictw kobiet (Beatriz de Moura, Esther Tusquets, Ana María Moix, Rosa Regás – ostatnie trzy również piszące) czy partnerek życiowych pisarzy, tudzież orbitujących wokół tego środowiska pisarek (Nélida Piñón, Cristina Peri Rossi, Clarice Lispector), wydaje się nie do przecenienia. Dlatego postać Carmen Balcells nabiera w tym kontekście dodatkowego znaczenia i wyjątkowości. Takie też niewątpliwie przez ponad pół wieku działalności zawodowej były jej relacje z pisarzami, którymi postanowiła się „zaopiekować”, czyniąc to nie tylko jako partnerka biznesowa, ale także nierzadko jako ambasadorka, protektorka, przyjaciółka. Sama o swoim „matkowaniu” mówi: „Z wieloma autorami pozostawałam w relacji wspólnoty. To chwile, których się nie zapomina. Wolę nazywać to «wspólnotą» a nie «bliskością», co mogłoby zostać źle zinterpretowane. Przez wiele lat w moim biurze wisiała kartka, na której było napisane: «Jamais avec les clients!»” (za: Ayén 2014: 186).

Carmen Balcells pochodzi z niewielkiej miejscowości Santa Fe de la Segarra, położonej w prowincji Lérida, liczącej w roku 1930 (gdy Balcells przyszła na świat) nie więcej niż stu mieszkańców. Jest najstarszą z czworga rodzeństwa, jedyną córką rolnika, „właściciela ziemi i bydła”, człowieka „inteligentnego, choć niewykształconego, otwartego na przygody”. Jak sama twierdzi, zamiłowanie do kultury „oddziedziczyła po matce, która pochodziła z rodziny znacznie bardziej świątliwej i lubowała się w literaturze i muzyce” (za: Ayén 2014: 188–189). Do Barcelony przyjeżdża w 1942 roku wraz z rodziną, by podjąć naukę w szkole Terezjanek. I tam już zostaje. W 1964 roku zatrudnia się jako sekretarka w fabryce tekstylnej i zachowuje tę posadę, mimo że niedługo później przypadkiem poznaje Joaquima Sabrià, wydawcę z oficyny Miracle i importera książek, który proponuje jej nowe, dodatkowe zajęcie: pracę agentki literackiej. W roku 1962 wychodzi za mąż za miejscowego inżyniera Luisa Palomaresa. Sytuacja finansowa rodziny stabilizuje się na tyle, że Balcells może poświęcić się wyłącznie działalności związanej z literaturą. W tym samym 1962 roku zaczyna reprezentować Gabriela Garcíę Márqueza i Maria Vargasa Llosę. Peruwiański pisarz za moment opatrnościowy dla autorów języka hiszpańskiego – w tym rzecz jasna dla pisarzy boomu – i dla całego przemysłu wydawniczego w Hiszpanii i Ameryce Łacińskiej uznaje ten, w którym Carmen Balcells rozpoczyna pracę w dziale praw autorskich wydawnictwa Seix Barral, negocjując prawa do tłumaczeń i wydań za granicą, szczególnie zaś chwilę, gdy po ustaleniach z Carlosem

Barralem – i przy jego wyrozumiałości jako pracodawcy – dochodzi do wniosku, że prawdziwym zadaniem agenta literackiego jest reprezentowanie interesów nie wydawcy, lecz autora. Otrzymuje tym samym zielone światło dla negocjacji warunków umów, które dla pisarza oznaczały nabycie prawa do ostatecznej akceptacji dokumentu. Wcześniej, przynajmniej na gruncie literatury tworzonej w obrębie języka hiszpańskiego i publikowanej w Hiszpanii, relacje wydawca – autor nie były zrównoważone – to ten pierwszy uważał się za pana i władcę w ramach niepisanej zasady przyjmującej, że w istocie to wydawnictwo decydując się na opublikowanie książki, czyni wspaniałomyślny gest w stronę pisarza, któremu pozostaje być dozgonnie wdzięcznym i nie oczekiwać wygórowanych apanaży. „Umowy – dopełnia obrazu Vargas Llosa (2006a: 42) – były bezterminowe, co w praktyce oznaczało, że autor zrzekał się swoich praw [do tytułu – M.S.]. Było czymś naturalnym, iż wydawca rezerwował dla siebie wyłączność do zarządzania ewentualnymi przekładami, a jeśli takowe się pojawiały, przejmował przynajmniej połowę, a niekiedy i dwie trzecie zysku. Nikt nie uważał tego za rzecz niezwykłą, ponieważ zawsze odbywało się to w ten sposób”. Nowa praktyka zapoczątkowana przez Balcells na początku lat 60. – samodzielną działalność jako agentka rozpoczęła w 1960 roku we współpracy z Yvonne Hortet, ówczesną żoną Carlosa Barrala – polegająca na obligowaniu wydawców do formułowania nowych umów na czas określony i rezygnacji z praw do pryncypialnego decydowania, co, gdzie i za ile będzie tłumaczone, a także regulująca kwestie związane z ustaleniami dotyczącymi wielkości nakładu, stanowiła istną rewolucję na hiszpańskim rynku książki i urosła do rangi skandalu, który – słowami Vargas Llosy (2006a: 42) – porównać można było do efektu „wpuszczenia wilka do kurnika”. Peruwiańczyk, posługując się swoistą *licentia poetica*, opisuje reakcję świata wydawniczego na nowe *status quo*:

Przedsięwzięli przeciwko niej rozmaite konspiracje, aby przeciągnąć ją na swoją stronę albo zastraszyć, grozili wspólnym spiskiem i niepublikowaniem autorów, których reprezentowała, podawali do sądu, schlebiali lub próbowali przekupić, podejmowali próby odbicia autorów, którym obiecywali lepsze warunki, jeśli tylko zrzekną się współpracy z nią. Wszystko na nic. Po kilku latach, kiedy zrozumieli, że złamać metafizyczny upór „matriarchini” zdołają jedynie uśmiercając ją – a żaden nie był zdolny posunąć się tak daleko – poddali się i przyjęli do wiadomości, iż relacje na linii wydawca – autor nie mogą już być takie jak dawniej (Vargas Llosa 2006a: 42).

Ważnym wydarzeniem w karierze Balcells było niewątpliwie odstąpienie jej przez Carlosa Barrala praw do reprezentowania wydawanych przez niego pisarzy, najpierw za granicą, potem też na rynku lokalnym. Ten ruch barcelońskiego wydawcy nazwać można strzałem we własną stopę – pozwalając agentce działać na własną rękę, Barral sam siebie pozbawiał znacznej części przychodów. Carmen Balcells wyjaśnia tę sytuację następująco:

Udałam się na spotkanie z Barralem z zamiarem poproszenia go, by przekazał mi swoich autorów. Barral odparł: „W porządku, ale pod jednym warunkiem: moja żona Yvonne będzie z tobą pracować”. I zostałyśmy współniczkami w interesie. Szczęśliwie dla mnie zaszła w ciążę z bliźniakami i niedługo później odeszła z agencji, sądząc, że ta nie rokuje. Trzeba przyznać, że rzeczywiście nie była wówczas interesem rentownym, ja mogłam sobie jednak pozwolić na tę pracę, bo żyliśmy z pensji mojego męża (za: Ayén 2014: 195).

Inne głosy mówią, że był to gest ze strony Barrala, dla którego pieniądze nie odgrywały wtedy nadto istotnej roli. Zanim agencja Balcells się usamodzielniała, przyszła „Mamá Grande” doradzała Barralowi, by zmienił zasady zawierania niekorzystnych umów z autorami – taką praktykę stosowano też w wydawnictwie Seix Barral – i nie pozbawiał ich bezterminowo praw do własnych książek, bo nieuchronnie nadejdzie chwila, kiedy sami od niego odejdą.

Historia animozji katalońskiej agentki z wydawcami okraszona jest wieloma anegdotami, z których powstać mógłby osobny podręcznik dla współczesnych korporacyjnych „łowców głów”. Okres ten nie trwa jednak wiecznie, z upływem czasu nowe zasady współpracy tyleż stały się standardem, co wpłynęły korzystnie na obieg książki na rynku, wydawcy zaś z większą starannością zaczęli podchodzić do kwestii dystrybucji, zabiegać o czytelników i wynajdywać nowe obszary ekspansji. Dość powiedzieć, że z perspektywy XXI wieku rynek książki hiszpańskojęzycznej należy do jednych z najbardziej prężnych na świecie, a hiszpańskie wydawnictwa to wielkie ponadnarodowe koncerny posiadające oddziały także w krajach Ameryki Łacińskiej³⁴.

34 Za przykład mogą służyć choćby takie wydawnictwa, jak Alfaguara (należące do Grupo PRISA, dziś z oddziałami w czternastu krajach Ameryki Łacińskiej: Argentynie, Boliwii, Brazylii, Chile, Dominikanie, Ekwadorze, Kolumbii, Kostaryce, Meksyku, Paragwaju, Peru, Portoryko, Urugwaju i Wenezueli) czy Seix Barral i Tusquets (wchodzące w skład Grupo Planeta, z oddziałami w Argentynie, Chile, Ekwadorze, Kolumbii, Meksyku, Peru, Urugwaju i Wenezueli).

Działania Carmen Balcells doprowadziły także do tego – i uznać to należy za całkowite *novum* – że latynoamerykańscy pisarze, przynajmniej niektórzy, mieli większe niż wcześniej szanse, by utrzymywać się z własnej twórczości, a ich prawa autorskie zaczęły być uznawane i szanowane. Do ukazania, jak bezpośrednie i zdecydowane były jej działania, niech posłuży przykład kuszenia Maria Vargasa Llosy, by całkowicie poświęcił się on literaturze. W liście datowanym na 16 kwietnia 1969 roku Balcells pisze:

Wszystko, co mam ci do powiedzenia, i nie wiem, czy to dużo czy mało, to rzecz następująca: powiedz, ile pieniędzy miesięcznie potrzebujesz, żeby się tu sprowadzić. Dopiero co rozmawiałam z Carlosem [Barralem – M.S.], spotkaliśmy się w innej sprawie, i załatwiłam wszystko w sposób najprostszy z możliwych, bez żadnych zgrzytów, a Carlos sam się zaferował przekazać ci miesięczną kwotę pozwalającą na utrzymanie. Wiem, że będziesz w Puerto Rico do 14 lipca, potem jedziesz na miesiąc do Peru. Myślę, że już we wrześniu, a nie za rok powinieneś się zdecydować na przyjazd do Barcelony. Po przyjeździe możecie się zatrzymać w przygotowanym dla was umeblowanym mieszkaniu, do czasu, aż znajdziecie miejsce, które będzie wam odpowiadać (za: Esteban, Gallego 2009: 236).

Peruwiański pisarz wspomina ten moment następująco:

Pod koniec lat sześćdziesiątych wykładałem literaturę w King's College na Uniwersytecie w Londynie. Któregoś dnia zjawila się u mnie i rozkażała: „Rzuć natychmiast wykłady. Masz się zająć pisaniem”. Odparłem, że mam żonę i dwójkę dzieci, nie mogę sprawić im podobnego lotrostwa i kazać umierać z głodu. Zapytała, ile mi płacą za pracę na uniwersytecie. Było to jakieś pięćset dolarów. „Będę ci tyle wypłacać począwszy od przyszłego miesiąca. Zostaw Londyn i przeprowadź się do Barcelony, tu życie jest tańsze”. Posłuchałem jej – już wtedy wiedziałem, podobnie jak zdążyli się dowiedzieć wydawcy, że nie ma sensu opierać się edyktom Carmen – i nigdy tego nie pożałowałem, między innymi dlatego, że pięć lat w Barcelonie okazało się najszcześniejszymi latami w moim życiu (2006a: 43).

Jej ambicją było, jak sama twierdzi, by „pisarze odnoszący sukces stali się gwiazdami w ekonomicznym znaczeniu tego słowa, porównywalnymi do tenisistów, śpiewaków operowych czy piłkarzy” (za: Ayén 2014: 211).

Balcells przemienia więc Barcelonę w stolicę literatury latynoamerykańskiej przynajmniej na okres jednej dekady – obejmującej przełom lat 60. i 70. – kiedy do miasta za jej sprawą zjeżdżają, na dłużej bądź krócej, najznamienitsi twórcy. Josep Maria Castellet dostrzega niebagatelną pozaliteracką rolę agentki: „nie tylko jest ich reprezen-

tantką: Gabowi prowadzi księgowość, a nawet kupiła mu mieszkanie na Paseo de Gracia, a myślę, że i Vargasowi też – w Londynie” (za: Ayén 2014: 200). Istotnie, García Márquez przyznaje, że oprócz powodów czysto pragmatycznych i osobistych, jak chęć przebywania w miejscu, gdzie nie miałby żadnych zobowiązań i mógł poświęcić się pracy, a przy okazji zobaczyć na własne oczy, jak wygląda kraj rządzony przez dyktatora (w tym czasie Kolumbijczyk pracował nad *Jesienią patriarchy*), do Barcelony zdecydował się sprowadzić wraz z rodziną „z powodu Carmen, przyznając, podobnie jak zrobiło to wielu innych – rodzina Donoso, Vargas Llosa, wszyscy jechaliśmy do Barcelony zauroczeni Carmen” (za: Ayén 2014: 301).

Jak podkreśla Xavi Ayén (2014: 201), w latach 60. i 70. agencja należy do jednego z dwóch światowych centrów boomu, obok Casa de las Américas w Hawanie. Jej właścicielka organizuje spotkania, kolacje, pozwala pisarzom się poznawać i zawiązywać przyjaźnie.

Opisanie osobowości Balcells nie jest łatwym zadaniem, ponieważ, jak zauważa Ayén (2014: 209), w zależności od okoliczności i tego, czy relacja jest profesjonalna czy osobista, może to być posunięta do ekstremum stanowczość i twardość lub wspaniałomyślność i uprzejmość, również wykraczające poza zwyczajowe. Mario Vargas Llosa zapewnia, że w chwili negocjacji jest nieugięta, zaś po upływie pięciu minut od kłótni o jeden zapis w umowie i gotowości popelnienia zbrodni, zdolna jest obsypać adwersarza prezentami i czułością, przez które może się on poczuć jak „mały niedźwiadek w objęciach wielkiej niedźwiedzicy” (za: Ayén 2014: 209). Jest pomocna – jednogłośnie potwierdzają wszyscy, którym przyszło zaznać z nią znajomości – i nie zostawia w potrzebie nawet tych, którym akurat nie wiedzie się najlepiej. Nawiązując do wpływów, jakie miała w świecie książki, Vázquez Montalbán miał powiedzieć, że z pewnością „przejdzie do historii literatury światowej z powodu prometejskich starań zmierzających do wykradania wydawcom autorów, by mogli stać się wolnymi pisarzami na wolnym rynku” (za: Ayén 2014: 210). Istnieje jednakowoż i „czarna legenda” związana z barcelońską agentką, która by osiągnąć cel, miała używać „nikczemnych sztuczek” i „ciosów poniżej pasa”. Esther Tusquets upomina się wprawdzie o wyrozumiałość dla pewnych zachowań, gdy w grę wchodzi interesy, ale jednocześnie zaznacza, że istnieją też pewne granice – jakby sugerując, iż Balcells jest zdolna bez skrupułów je przekroczyć, kiedy zabiega o własne korzyści – choćby wtedy, gdy „chciała w mało elegancki sposób pozbawić mnie praw do *Szczeniaków* Vargasa Llosy, które autor sam mi przekazał” (za: Ayén

2014: 212)³⁵. Równocześnie podkreśla, że „podziwiała ją i wielbi, choć nieraz jej nienawidziła”. Mimo iż nie należała do barcelońskiej elity intelektualnej – co nierzadko wprawiało ją w kompleksy – i nie miała, jak niejeden przedstawiciel *gauche divine*, arystokratycznych korzeni, posiadała niezbędną intuicję, która podpowiedziała jej odpowiednio wcześniej, by postawić na określone nazwiska. Przypomnijmy tylko, że García Márquez i Vargas Llosa zostali „jej” pisarzami na pięć lat przed ukazaniem się *Stu lat samotności*, które pod względem marketingowym zdetonowały boom. Innymi słowy: zebrała wokół siebie autorów boomu, nim ten faktycznie osiągnął kulminację. Francisco (Paco) Porrúa, osiadły w Argentynie wydawca pochodzący z hiszpańskiej Galicji, który jako pierwszy opublikował Garcíamárquezowski bestseller czy *Grę w klasy* (*Rayuela*, 1963; wyd. pol. 1968) Cortázarą, ocenia:

Ma zdolności i inteligencję, które pozwoliły jej zrozumieć, że istnieją niezłifowane diamenty, które pewnego dnia nabiorą blasku i rozsypią się po świecie. Wszyscy za nią poszli, widząc, jak pracuje i ile starań w tę pracę wkłada. Chciała mieć wszystkich Latynosów i wiele się natrudziła, by skompletować tę listę” (za: Ayén 2014: 216).

Być może jednym z bardziej znaczących osiągnięć Carmen Balcells, nie tyle związanych z osobistym wkładem w boom i sukcesem poszczególnych pisarzy, ile dotyczących warunków ich pracy, było doprowadzenie do zredagowania we współpracy z Carlosem Barralem, który z ramienia PSOE wypełniał w latach 80. mandat senatora, nowelizacji Ustawy o własności intelektualnej. Dokument, nawiązujący treścią do jej działań na rynku książki, został przyjęty przez rząd Felipe Gonzáleza w 1985 roku. Mimo znaczących – jak sama przyznaje – niedoskonałości, ustawa obwarowała prawnie kwestię umów zawieranych między wydawcą a autorem, uznając za konieczne uwzględnienie ograniczeń czasowych i geograficznych. Podobnie rzecz się miała z kolejną, już całkowicie nową ustawą, którą Balcells zdołała przevorsować dzięki swojemu talentowi w kontaktach interpersonalnych i zdolności do zawierania ponadpartyjnych kompromisów. W 1999 roku, za rządów hiszpańskiej Partii Ludowej, Ana Botella, żona premiera José Marii Aznara, podczas przypadkowego spotkania zapytała ją, jak w praktyce wygląda kwestia praw autorskich. Agentka miała odpowiedzieć:

To bardzo proste: prywatna firma grabi ich [pisarzy – M.S.], a państwo lupi. Skandaliczne jest to, jak fiskus postępuje z pisarzami: gdy Manuel

35 Opowiadanie *Szczeniaki* (*Los cachorros*) ukazało się w 1967 r. (wyd. pol. 1973).

Vázquez Montalbán ma do zapłacenia podatki, za każdym razem musi w pośpiechu pisać kolejną książkę. Na Anie Botelli – mówi dalej Balcells – moje słowa zrobiły duże wrażenie, do tego stopnia, że umówiła się ze mną na spotkanie w Moncloa [siedziba rządu w Madrycie – M.S.], by poznać więcej szczegółów. Przyszłam dobrze przygotowana, z adwokatem i jeszcze jedną prawniczką. Rezultat był taki, że rząd zmienił ustawę: pisarz nie musiał już płacić podatku od zaliczki otrzymanej od wydawnictwa, tylko od liczby sprzedanych książek (za: Ayén 2014: 222).

W uznaniu zasług na rzecz literatury w 2005 roku Uniwersytet Autonomiczny w Barcelonie nadał Carmen Balcells tytuł doktora honoris causa. Agentka zmarła 20 września 2015 roku w Barcelonie w wieku 85 lat.

Paryż

Na mapie europejskich przygód pisarzy latynoamerykańskich Paryż chronologicznie wyprzedza Barcelonę. Jeśli nawet któryś z piszących Latynosów do Barcelony nie dotarł i nie może pochwalić się osobistą historią barcelońską, niewiele jest takich, którzy nie zaliczyliby epizodu nad Sekwaną. Jak twierdzi kataloński krytyk Jordi Gracia:

To Paryż jest miastem boomu, a nie Barcelona, gdzie odnaleźć można jedynie ślad Vargasa Llosy, postrzeganego obecnie jako symbol tego fenomenu. W rzeczywistości jest to jednak wyjątek. Boom rozkwitał za granicą poprzez Paryż. Borgesa, Sábato i wielu innych autorów latynoamerykańskich odkryto w innych krajach, w Niemczech, we Włoszech, gdzie *Sto lat samotności* wydane zostało wcześniej niż w Hiszpanii (za: Ayén 2014: 649).

Trudno w pełni zgodzić się z podobną opinią, ponieważ, jak mogliśmy się przekonać, rola Barcelony w historii boomu jest niebagatelna, a oprócz Peruwianczyka mieszkali tam także inni latynoscyscy pisarze, jednak niewątpliwie stolicę Francji w okresie, o którym mowa, można uznać za kulturalne wrota do Europy dla wielu przybywających na Stary Kontynent autorów. Lata 60. to okres, kiedy na kulturalnej mapie świata Paryż wciąż odgrywa rolę dominującą, a miasto pozostaje ulubionym kierunkiem emigracji wszelkiej maści artystów i ludzi związanych z kulturą z całego świata. Dla Hiszpanów i Latynosów, poszukujących twórczej wolności i miejsca, które stanowiłoby antytezę lokalnych reżimów i dyktatur – dość powiedzieć, że na połowę XX wieku przypadają autorytarne rządy Gustava Rojas Pinilla w Kolumbii, Juana Dominga Peróna w Argentynie, Manuela Odríi w Peru, Anastasia Somozy w Nikaragui, Rafaela Leonidasa Trujillo na Domi-

nikanie, Fulgencia Batisty na Kubie, Marcosa Péreza Jiménez w Wenezueli – miasto staje się celem tym bardziej³⁶.

Począwszy od lat 50. wydawnictwo Gallimard zaczęło wydawać poświęconą literaturze latynoamerykańskiej serię „La Croix du Sud”, której redaktorem i mężem opatrznosciowym był Roger Caillois. Listę autorów otworzyli Jorge Luis Borges (wydany w 1951 roku zbiór *Fikcje*), Alejo Carpentier, Macedonio Fernández, Adolfo Bioy Casares i Ernesto Sábato. Niemal równolegle wydawnictwo Seuil, które we Francji wyda *Sto lat samotności*, publikuje Heberta Padillę, Reinalda Arenasa i José Lezamę Limę (za co odpowiedzialny jest inny Kubańczyk pracujący w wydawnictwie – Severo Sarduy). W Paryżu pisarze języka hiszpańskiego – zarówno Hiszpanie, jak i autorzy latynoamerykańscy – mogą też liczyć na silną armię znakomitych tłumaczy, jak Claude Couffon, który ma na koncie przekłady Garcíi Márqueza, Onettiego czy Asturiasa; Alberta Bensoussana, który przy współudziale autora, Guillerma Cabrery Infante, przełożył na francuski *Trzy pstry tygrysy*; czy wspomnianego Rogera Caillois – tłumacza Borgesa, Carpentiera i Nerudy.

Paryż w okresie „złotego wieku” literatury latynoamerykańskiej jest miejscem pobytu takich pisarzy, jak: Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Jorge Edwards, Sergio Pitol, Mauricio Wacquez, Pablo Neruda, Julio Ramón Ribeyro, Alfredo Bryce Echenique, Ernesto Sábato, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti, Augusto Monterroso, Manuel Scorza, Eduardo Galeano, Álvaro Mutis, Severo Sarduy, Alejandra Pizarnik, Osvaldo Soriano. Niektórzy, jak Mario Vargas Llosa, nie wyobrażają sobie swoich dalszych literackich losów bez Paryża: „Od chwili, gdy zacząłem pisać pierwsze opowiadania, byłem przekonany, że nigdy nie zostanę prawdziwym pisarzem, jeśli nie zamieszkać w Paryżu. Może się to wydawać naiwne, ale jestem pewien, że pół wieku temu podobne wyobrażenia dzielili ze mną niezliczeni młodzi ludzie ze wszystkich stron świata, którzy spoglądali na Francję jak na mekkę literatury i sztuki” (2006a: 284–285). Z kolei Alfredo Bryce Echenique z właściwą sobie

36 Tradycje związków latynoskich intelektualistów z Paryżem sięgają oczywiście daleko wcześniejszego czasu, jak pisze Cristóbal Pera (2005: 11): „Mit Paryża, który rodzi się jako model kulturalny i społeczny dla poszukiwań tożsamości iberoamerykańskiej w połowie XIX w., ewoluuje poprzez literaturę modernistyczną, wychodząc od obrazu miejsca, które daje pisarzom możliwość oddalenia się od rzeczywistości własnych krajów i poszukiwania własnych korzeni w kulturze europejskiej, aż w końcu przemienia się w paradygmat tego, co sztuczne i obce”.

ironią przywołuje sprzyjające aspirującym pisarzom regionu okoliczności metaliterackie: „Nic tak się nie podobało Latynosom w Paryżu, jak być modnymi w Paryżu, między innymi dlatego, że żadna Francuzka nie była w stanie się im oprzeć” (za: Ayén 2014: 665–666). O tym, że aspekt obyczajowy to istotny komponent latynoskich przygód paryskich – na przykład w biografii Vargasa Llosy, Garcíi Márqueza, Cortáзара – wiadomo skądinąd (zob. Ayén 2014: 647–678), Bryce jednak zwraca uwagę na jeszcze jeden logiczny rezultat wyboru tej a nie innej destynacji, stwierdzając, iż dla wielu francuski maj 1968 roku postrzegany był jako naturalne przedłużenie rewolucji kubańskiej – z którą przed nadejściem kolejnej dekady większość pisarzy boomu jeszcze sympatyzowała – zaś jeden z przywódców ruchów studenckich, Daniel Cohn-Bendit, ucieleśniał w wymiarze lokalnym niedawno poległego w boliwijskiej dżungli Ernesto Che Guevarę. Nie jest tajemnicą, że w latach 60. Francja była czymś na kształt punktu zbornego międzynarodowej rewolucji, z Paryża zaś jej mit i idee rozprzestrzeniały się na cały świat. Wielu Latynosów, którzy zamierzali przejść szkolenie partyzanckie na Kubie, najpierw w Paryżu poszerzało wiedzę teoretyczną. Vargas Llosa (2006a) wspomina o przypadku potwierdzającym tę praktykę, podając za przykład peruwiański Rewolucyjny Ruch Lewicy (Movimiento de Izquierda Revolucionaria), którego członkowie otrzymywali stypendia fundowane przez rząd kubański i do Hawany docierali przez Paryż.

Stolica Francji pomagała także spojrzeć na Amerykę Łacińską z nowej perspektywy. Dla Maria Vargasa Llosy (2006a: 285), gdy już udało mu się zrealizować marzenie o zamieszkaniu nad Sekwaną, jedną z ważnych nauk wyniesionych z nowego doświadczenia było

odkrycie Ameryki Łacińskiej i odkrycie siebie jako Latinoamerykanina. Jak pisał Octavio Paz [...], „Paryż jest stolicą Latinoameryki”. Nie przesadzał: tutaj artyści i pisarze z Ameryki Łacińskiej się znali, tworzyli jedną wspólnotę historyczną i kulturową, inaczej, niż zanim się tu znaleźli, bo wcześniej żyliśmy w granicach własnych krajów, z uwagą śledząc, co dzieje się w Paryżu, Londynie czy Nowym Jorku, ale nie mieliśmy najmniejszego pojęcia, co słychać w krajach sąsiedzkich, a często nawet u nas samych.

Podobnie Julio Cortázar – wybiera Paryż na swoją „małą ojczyznę” i na początku lat 50. na stałe tam zamieszkuje, stając się najzagorzalszym spośród pisarzy boomu piewcą Paryża. W *Grze w klasy*, którą pisze „po argentyńsku” – słowami José Donosa (1977: 74), potęgując „do najwyższych granic [...] język, jakim posługuje się wykształcona burżuazja Buenos Aires i którym tak często pisane są powieści argen-

tyńskie, [...] przywraca wartość określonemu światu i określonemu językowi” – przeciwstawia wolną i pozwalającą na swobodną wymianę myśli stolicę Francji klaustrofobicznemu i balansującemu na krawędzi szaleństwa Buenos Aires czasów Peróna. Paryż z *Gry w klasy* jest – jak przyznaje Cortázar – jego osobistym spojrzeniem na miasto w wymiarze mitycznym:

Cała pierwsza część, która poświęcona jest Paryżowi, to wizja Latynosa zagubionego we własnych marzeniach, który wędruje po mieście będącym jedną wielką metaforą... Ktoś mógłby powiedzieć, że zna Paryż, ale to nieprawda, są tam zaułki, ulice, po których można buszować całe dnie i noc. To fascynujące miasto. [...] Paryż jest jak serce, które bije nieustannie, to nie miejsce, gdzie się mieszka, lecz coś innego [...], tutaj dochodzi do swego rodzaju osmozy, żywego biologicznego kontaktu. Porównuję Paryż do kobiety i to jest kobieta mojego życia (za: Ayén 2014: 654).

Mario Vargas Llosa po raz pierwszy zjawia się w Paryżu w styczniu 1958 roku, po wygraniu konkursu literackiego zorganizowanego przez *La Revue française*, w którym nagrodą jest wizyta w „mieście światła”. Po raz kolejny zjawia się nad Sekwaną rok później, w towarzystwie ówczesnej żony, Julii Urquidi, tuż po odbyciu stypendium w Madrycie, i rozpoczyna pracę najpierw dla France Presse, a następnie dla ORTF (Office de Radiodiffusion-Télévision Française), równocześnie udzielając się jako tłumacz przy UNESCO. Okres ten, niewolny od trudności natury ekonomicznej, wspomina z nostalgią:

Siedem lat spędzonych w Paryżu było decydujące w moim życiu. Tutaj zostałem pisarzem, tu odkryłem, czym jest miłość i pasja, o których tak często wspominali surrealiści, i tutaj też, jak nigdzie indziej, przeżyłem najszczęśliwsze i najmniej szczęśliwe chwile mojego życia. [...] W Paryżu dojrzałem, popełniałem błędy, nauczyłem się rozumieć ich konsekwencje, nieustannie się potykałem i podnosiłem, wspierany przez książki i autorów, którzy przy okazji każdego kryzysu, wątpliwości, zmiany zdania, zjawiali się, by podać mi dłoń i poprowadzić do portu, bezpiecznego miejsca w czas burzy i zagubienia (Vargas Llosa 2006a: 285).

To w Paryżu Peruwianczyk po raz pierwszy spotyka osobiście Julia Cortázara. Tutaj też pisze *Miasto i psy*, *Zielony dom* (*La casa verde*, 1966; wyd. pol. 1975) i częściowo *Rozmowę w Katedrze* (*Conversación en La Catedral*, 1969; wyd. pol. 1973).

Gabriel García Márquez zjawia się w Paryżu w lipcu 1955 roku jako wschodząca gwiazda dziennikarstwa, korespondent kolumbijskiego dziennika „El Espectador”. Już po dwóch dniach od przyjazdu udaje się – zawodowo – na wędrowną podróż po Europie, odwiedzając między

innymi Genewę, Rzym, Wenecję, Warszawę, Wiedeń, każdorazowo uczestnicząc w ważnych wydarzeniach na trasie i przygotowując dla redakcji reportaże³⁷. Wraca nad Sekwanę w grudniu tego samego roku z zamiarem pozostania na dłużej. Intensywna inicjacja w zetknięciu ze Starym Kontynentem w jego przypadku okazała się jednak dobrym złego początkiem. Plinio Apuleyo Mendoza (Mendoza, García Márquez 2003: 78) przywołuje słowa pisarza: „Gabriel powiedział kiedyś, że obrazy miast, w których mieszkał, zapadły mu w pamięć znacznie silniej niż wszelkie inne. Obraz Paryża jest smutny”. Napięcia polityczne w dalekiej Kolumbii, a co za tym idzie konflikt na linii rząd – gazeta, doprowadzają do zamknięcia tytułu, dla którego pracuje, co oznacza wyschnięcie źródła dochodu, przestaje bowiem otrzymywać czeeki. Już w lutym roku następnego, czyli zaledwie po trzech miesiącach w Paryżu, brakuje mu środków na opłacenie czynszu. Żyje bardziej niż skromnie, pisząc po nocach w wynajmowanym pokoju w Dzielnicy Łacińskiej, skąd słychać „zegar Sorbony, wydzwaniający kolejne godziny”, pracuje „grzejąc kolana o kaloryfer z przypiętym do ściany portretem narzeczonej Mercedes w zasięgu wzroku” (Mendoza, García Márquez 2003: 77). Jak obserwuje w biografii pisarza Dasso Saldívar (2001: 337):

García Márquez będzie później wspominać, że musiał żyć z codziennych cudów, ponieważ niemożliwością było znalezienie pracy w Paryżu; z trudem wysławiał się po francusku i nie miał najmniejszej szansy na otrzymanie karty pracy. Pisząc powieści, jednocześnie głowił się nad tym, jak dzień po dniu utrzymać się przy życiu. Kiedy przejadł już wszystko, co miał po spieniężeniu biletu powrotnego [który otrzymał od redakcji dziennika „El Independiente”, powołanego na krótko w miejsce „El Espectador” – M.S.], pozbiierał butelki, czasopisma i stare gazety i wymienił je na kilka franków.

Kolumbijczyk spędza w Paryżu dwa lata, powstaje wtedy powieść *Nie ma kto pisać do pułkownika* (*El coronel no tiene quien le escriba*, 1961; wyd. pol. 1978) i rozpoczęta zostaje praca nad *Złą godziną* (*La mala hora*, 1962; wyd. pol. 1970).

Związki latynoamerykańskich pisarzy ze stolicą Francji miały przy różnych okazjach także charakter oficjalny, jako że wiele krajów zachodniej półkuli wykorzystywało prestiż rodzimych skrybów, posyłając ich na placówkę dyplomatyczną. I tak Octavio Paz pracował dla ambasady Meksyku w Paryżu dwukrotnie w latach 1949–1952 i 1959–1962. W 1950 roku, podczas pobytu na placówce, napisał *Labirynt*

37 Reportaże z europejskich wojaży Garcíi Márqueza zostały zebrane i wydane po polsku w tomie *Skandal stulecia i inne felietony* (Muza, Warszawa 2003).

samotności (*El laberinto de la soledad*; wyd. pol. 1991). Ambasadorem Chile nad Sekwaną był w okresie 1971–1972 Pablo Neruda, który w apartamencie urządzonym w budynku ambasady zdążył ugościć José Donosa, promującego w tym czasie we Francji *Plugawego ptaka nocy*. Carlos Fuentes, mając za *attaché* do spraw kultury Sergia Pitola, ambasadorował w Paryżu w latach 1975–1977; Jorge Edwards – mimo iż miał otrzymać posadę już w latach 70., co jednak ostatecznie okazało się niemożliwe ze względu na sytuację polityczną w kraju – objął urząd ambasadora Chile w stolicy Francji w 2010 roku.

W Paryżu również miała siedzibę redakcja „etapu francuskiego” pisma „Mundo Nuevo”, założonego w 1965 roku przez Emira Rodríguez Monegala, które poświęcone było w całości autorom nowej prozy powstającej w Ameryce Łacińskiej. Inspirowane działalnością istniejącej już od kilku lat hawańskiej „Casa de las Américas” i kierowane przez człowieka, którego Jean Franco (2003: 64) określa jako „misjonarza nowej fali literatury latynoamerykańskiej”, stawiało sobie za cel:

[...] usytuowanie kultury latynoamerykańskiej w kontekście, który byłby jednocześnie międzynarodowy i współczesny. Będzie próbowało zainicjować dialog przekraczający powszechnie znane ograniczenia nacjonalizmów, tych motywowanych przez partie polityczne (tak narodowe, jak i międzynarodowe) oraz literacki i artystyczny konwentykiel. „Mundo Nuevo” nie podda się zasadom anachronicznej gry, jaka próbuje ograniczyć latynoamerykańską kulturę do nieokreślonych rywalizacji grup i uniemożliwić wartościowy obieg idei i różnych punktów widzenia (Franco 2003: 64).

Na siedzibę „Mundo Nuevo” Rodríguez Monegal wybrał Paryż, ponieważ z perspektywy półkuli zachodniej było to, jak twierdził, miejsce neutralne, pozwalające uniknąć lokalnych szowinizmów. Lokalizacji tej sprzyjała obecność sporej grupy latynoskich pisarzy i intelektualistów przebywających na miejscu lub regularnie odwiedzających miasto. Rzeczywiście, w roli współpracowników pisma od razu udało się zebrać grupę znaczących autorów latynoamerykańskich, wśród których figurowały nazwiska takie jak: José Donoso, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, Octavio Paz. Jako że pismo powstało pod auspicjami Latynoamerykańskiego Instytutu Stosunków Międzynarodowych, związanego z Kongresem Wolności Kultury (instytucją o charakterze jawnie antykomunistycznym, utworzoną w Berlinie Zachodnim w 1950 roku) i stanowiło kontynuację „Cuadernos”, tytułu ukazującego się w latach 1954–1965 przy wsparciu finansowym Departamentu Stanu USA (Ługowska 2012:

135), narosły wokół niego legendy i kontrowersje natury pozaliterackiej, wpisujące się w krajobraz zimnowojenny drugiej połowy lat 60. (stąd też początkowo niechęć do współpracy takich pisarzy, jak Cortázar, Vargas Llosa i García Márquez).

Jak utrzymywali przeciwnicy pisma – wśród nich cała rzesza Kubańczyków skupionych wokół „Casa de las Américas”, na przykład Haydée Santamaría – intencje „Mundo Nuevo” były nacechowane politycznie. W zamyśle miało ono celować w rewolucję kubańską i szukało na miarę możliwości sposobów, dzięki którym dotychczasowi sojusznicy Kuby – przypomnijmy, że jest to wciąż okres, kiedy większość pisarzy reprezentuje otwarcie lewicowe i prokubańskie poglądy – skłaniałoby się co najmniej do modyfikacji swoich przekonań politycznych, a jeśli to możliwe – do całkowitego zerwania z zaangażowaniem w sprawę kubańską. Urszula Ługowska (2012: 135) odnotowuje:

Jak zwięźle interpretowała to Hawana, zadaniem „Mundo Nuevo” było pozyskiwanie sławnych, bo wypromowanych przez Kubę nazwisk twórców boomu latynoamerykańskiego w literaturze, dla sprawy zachowania polityczno-gospodarczego *status quo* w Ameryce Łacińskiej. Jego misja polegała jednocześnie na stymulowaniu zmian w politycznej wymowie boomu literatury latynoamerykańskiej.

Skandal istotnie wybuchł, gdy okazało się, że Rodríguez Monegal nie poinformował swoich współpracowników (zasłaniając się później niewiedzą), iż za finansowym wsparciem dla tytułu stoi CIA. W wyniku zamieszania i na skutek ostracyzmu środowiska, urugwajski intelektualista zrezygnował z kierowania pismem już po niespełna trzech latach od jego założenia, a w 1968 roku redakcja „Mundo Nuevo” przeniosła się z Paryża do Buenos Aires, oficjalnie zmieniając sponsora na Fundację Forda, a przy tym i swój charakter, odtąd przyjmując linię otwarcie upolitycznioną.

Jako miesięcznik „Mundo Nuevo” istniał w okresie paryskim i bonańskim łącznie do 1971 roku, w sumie ukazało się 58 numerów. Wśród autorów – oprócz wyżej wspomnianych – można odnaleźć jeszcze nazwiska Reinalda Arenasa, Luisa Harssa, Carlosa Monsiváisa, Álvara Mutisa, Pabla Nerudy, Julia Ortegi, Nicanora Parry, Néldy Piñon, Alejandry Pizarnik, Eleny Poniatowskiej, Severa Sarduy oraz uległych w końcu Maria Vargasa Llosy i Gabriela Garcíá Márqueza.

Jak zauważa Xavi Ayén (2014: 673), mając przede wszystkim na myśli okres paryski, pismo wytrzymuje próbę czasu i, analizowane z perspektywy ponad czterech dekad od zawieszenia działalności, wciąż stanowi nieocenione źródło informacji na temat debat toczących

się w obrębie rzeczywistości i literatury latynoamerykańskiej okresu boomu. Podobnie wartość pisma ocenia José Donoso (1977: 92), spychając na drugi plan kwestie pozamerytoryczne związane z polityczną gorączką lat 60.:

Cokolwiek by się jednak powiedziało, *Mundo Nuevo* było głosem literatury latynoamerykańskiej swojego czasu i jestem przekonany, że historia boomu, w momencie kiedy miał on postać najbardziej zwartą, zapisana jest na kartach *Mundo Nuevo* i sięga momentu, kiedy Rodríguez Monegal rzekł się kierowania pismem. Żadne z pism literackich tego okresu [...] nie zdołało z taką dokładnością i rozmachem [...] przekazać owego rozentuzjamentowania faktem, że w naszej współczesnej literaturze i w naszym środowisku zachodzi żywy proces.

Boom: początek, środek, koniec

Spojrzenie od wewnątrz

José Donoso pisze *Moją osobistą historię boomu* po upływie dekady od ukazania się *Miasta i psów* (1963) Maria Vargasa Llosy, tytułu uznawanego w zasadzie jednogłośnie za ten, który daje początek zainteresowaniu literaturą latynoamerykańską na większą skalę niż lokalna – po pierwsze dlatego, że rok przed publikacją powieść została wyróżniona Nagrodą Biblioteca Breve, a po drugie książkę wydało hiszpańskie wydawnictwo Seix Barral, co udostępniło ją szerokiemu gronu odbiorców, w tym przypadku europejskich. Donoso podjął jedną z pierwszych prób podsumowania tworzącej się na jego oczach nowej historii literackiej, której jest zarówno świadkiem, jak i aktywnym uczestnikiem. Równieśniczką *Mojej osobistej historii boomu* jest *La nueva novela hispanoamericana* (1969) Carlosa Fuentesa, niewątpliwie bardziej analityczna próba uchwycenia procesów zachodzących w latynoskiej prozie dekady poprzedzającej Fuentesowskie podsumowanie. Wcześniejsze zaś od obu tytułów jest, gatunkowo bliższe esejowi krytycznoliterackiemu, dzieło Luisa Harssa, pierwotnie wydane po angielsku w 1966 roku, *Into the mainstream*, z późniejszym autorskim tłumaczeniem zatytułowanym *Los nuestros* (Nasi) – książka również przybliżająca „gorące” nazwiska ówczesnej prozy latynoamerykańskiej³⁸. Stawiane przez Donosa pytania i próba udzielenia odpowiedzi

38 Wśród pisarzy, z którymi Luis Harss się spotkał i rozmawiał – a spotkanie i rozmowa to ważny, oprócz szkiców poświęconych konkretnym tytułom, element całości – są kolejno: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge

to spojrzenie niewątpliwie subiektywne, ale nie można z tego powodu czynić pisarzowi zarzutów, w końcu, jak sam tytuł wskazuje, to prywatny ogląd wydarzeń zostaje tutaj poddany refleksji. Zanim pojawi się pytanie zasadnicze: czym w ogóle jest boom?, warto zwrócić uwagę na konkluzję autora, tyleż oczywistą, co mimochodem wytrącającą argumenty krytykom (wątpiącym w istnienie czegoś takiego jak boom): „W ciągu krótkiego, zaledwie sześćoletniego okresu (1962–1968) przeczytałem *Śmierć Artemia Cruz*, *Miasto i psy*, *Zielony dom*, *Martwy Port*, *Raj*, *Grę w klasy*, *O bohaterach i grobach*, *Sto lat samotności*” (s. 8–9)³⁹. Z perspektywy drugiej dekady XXI wieku ocena wymienionych tytułów – jeśli nie wszystkich, to przynajmniej niektórych, w zależności od czytelniczych bądź krytycznoliterackich preferencji – może być tylko jedna: to, jak pokazała historia, kamienie milowe literatur narodowych, odpowiednio: peruwiańskiej, urugwajskiej, kubańskiej, argentyńskiej, kolumbijskiej; a idąc dalej – kamienie milowe literatury regionu; jak również, przyjąwszy optykę latynoamerykańskocentryczną – dlaczego nie zaryzykować stwierdzenia: literatury światowej.

Donoso pyta: „Czym w takim razie jest ów boom?” – który być może oto dobiega końca (s. 8). I natychmiast udziela przewrotnej odpowiedzi: o wyodrębnieniu się nazwisk i tytułów, których sława na początku lat 70. promieniowała już własnym blaskiem, zdecydował właściwie nie wspólny zamiar pisarzy, grupowy projekt o charakterze estetycznym – tudzież politycznym – ale doprowadzili do tego ci, którzy podawali fenomen popularności nowych autorów z krajów latynoamerykańskich, jak i istnienie boomu w wątpliwość. Brak zgody co do tego, który autor i które powieści do boomu należą, jaki jest ich znak rozpoznawczy i czy to wydawnictwa, czasopisma, nagrody (a jeśli tak, to które?), czy też może indywidualne decyzje wydawców tworzących „literacką mafię”, czy też ewentualnie marketingowe zabiegi uprawomocniają jego istnienie – towarzyszą boomowi od samych początków, pojawiają się wraz z chwilą użycia terminu „boom”. Donoso, by uchwycić kształt zjawiska i jednocześnie udowodnić swoją tezę, posłu-

Luis Borges, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa. Warto pamiętać, że data publikacji *Los nuestros* poprzedza przyznanie Nagrody Nobla Asturiasowi w 1967 r., jak i pierwsze wydanie *Sto lat samotności* – w tym samym roku.

39 Spośród wymienionych tytułów jedynie *Raj* (*Paradiso*) pojawia się w tej książce po raz pierwszy. Powieść José Lezamy Limy została opublikowana w 1966 r. (wyd. pol. 1979). Numery stron w nawiasach odsyłają w niniejszym podrozdziale do: Donoso (1977).

guje się retorycznymi figurami godnymi jego literackich umiejętności, wspominając o „omamionych odwróconym mirażem”, nieprzychylnych „pedantach miętoszących w swych bezsilnych i spoconych dłoniach” argumenty podważające wartość pisanej przez Latynosów literatury, o „wrogach osobistych” i ich „paranoicznych urojeniach” (s. 10). Przeciwnikom nie szczędzi epitetów w stylu: „łatwowierni głupcy”, „zawistni”, „zawiedzeni”, „naiwni” czy „zaślepieni”, i stwierdza, że uważają oni nowych i zyskujących na popularności autorów za umiejętnie posługujących się „całą pulą trików zapewniających im sukces”, a do tego są to osobnicy przynależący do „masonerii dumnej i nieprzenikalnej”, „towarzystwo wzajemnej adoracji”, „kasta uprzywilejowanych” (s. 10–11). Nie podaje co prawda listy nazwisk potwarców, których ma na myśli, ale o jednym z nich, owszem, wspomina z imienia i nazwiska: to Miguel Ángel Asturias, który „czując, że mech zaczyna porastać jego retorykę krwi-potu-kości, próbuje bronić się, napomykając mimochodem o plagiatach” i głosi, że „współcześni pisarze są czystym produktem reklamy” (s. 11). Mimo zdecydowanych stwierdzeń, Donoso przy okazji zabezpiecza się na wypadek, gdyby miał zostać posądzony o nacechowany dogmatyzm, i zapewnia, że nie uzurpuje sobie roli historyka, kronikarza ani krytyka boomu, także przez wzgląd na własne uwikłanie kontekstualne. Podkreśla, że nie krytykowanie jest jego zamiarem, a prezentowane uwagi mogą być, w związku z powyższym, „nieścisłe, subiektywne” czy wręcz „tendencyjne” (s. 12), do czego przecież ma prawo, wypowiada się wszak we własnym imieniu. Donoso ma świadomość, iż przedmiotem jego refleksji jest czas, kiedy to powieść latynoamerykańska zaczyna mówić językiem międzynarodowym, że wcześniej, przed rokiem 1960, na kontynencie istniały co najwyżej powieści narodowe, „zamknięte w kręgu granic państwowych”, a „powieściopisarz z kraju Ameryki Łacińskiej pisał dla swojej parafii o problemach swojej parafii i językiem swojej parafii” (s. 15), odgrodzony od reszty literackiego świata zasiekami kostumbryzmu, regionalizmu, kreolizmu, zaś uniwersalizm u piszących, o ile w ogóle występował, to co najwyżej śladowo i próżno na siłę było go szukać. W konsekwencji, wśród lokalnych wydawców, we wszystkich krajach – i w każdym z osobna – nie interesowano się nadmiernie rodzimą literaturą i jedynie klasycy – europejscy, w ostateczności tubylczy – mogli liczyć na publikację swoich utworów. Zniechęceni koncentrowaniem się na sprawach narodowych, poruszaniem w okowach realizmu społecznego młodzi pisarze (w każdym razie ci młodszy aniżeli ich literaccy, lokalnie uświęceni ojcowie) inspiracji szukają, niejako wpisując się w zarzucane przez Chilijczyka wydawcom

preferencje, u autorów spoza regionu i obszaru geograficznego, choćby u Kafki, Sartre'a czy Faulknera, bez których, jak stwierdza Donoso, „zdefiniowanie boomu w ogóle nie byłoby możliwe” (s. 18). „Młodzi powieściopisarze – mówi nie bez ironii dalej – otwarci na wpływy z zewnątrz, ulegający obcym naleciałościom, tendencjom kosmopolitycznym, snobistycznym, estetyzującym, fascynacji tym, co zagraniczne, i innej «zarazie», która stamtąd nadciągała, w naiwnym odczuciu współczesnych utożsamiali się ze zdrajcami” (s. 21). Jako owi „zdraycy” zatem wynoszą – jak się rychło okaże – latynoamerykańską powieść poza horyzont prowincjonalności i nadają jej uniwersalny zasięg. Jerzy Kühn (1982: 9), zabierając na gruncie polskim głos w sporze o charakter kształtującej się w drugiej połowie XX wieku literatury regionu, twierdzi, iż owa uniwersalizująca ekspansja „datuje się od chwili, kiedy zaczyna ona mówić o swoim kraju, swoim kontynencie językiem zrozumiałym dla wszystkich”. Drugorzędne jest to, czy akcja utworów osadzona jest w takich czy innych realiach, bardziej wiejskich czy bardziej miejskich; w istocie ważne jest to, że „system kodów myślowych, który jeszcze trzydzieści parę lat temu [...] nie wykraczał poza wiek dziewiętnasty” (Kühn 1982: 9), teraz to robi, odnajdując własną tożsamość, starając się samookreślić, językowo i konstrukcyjnie zyskać na atrakcyjności i postawić nowe wymagania przed czytelnikiem. Kühn za ojca współczesnej prozy hispanoamerykańskiej uważa, co oczywiście nie dziwi, Borgesa – w czym zgodni z nim pozostają autorzy, o których wyraża opinię – ponieważ to nie kto inny jak argentyński pisarz „ustalił wzorce logiki konstrukcyjnej utworu, wypełnił krzewiący się dotąd bujnie patos i sentymentalizm, zainicjował kampanię zmierzającą do przeszczepienia na grunt rodzimy wszystkich doświadczeń warsztatowych, jakie dokonały się w laboratoriach prozy światowej dwudziestego wieku” (Kühn 1982: 9). Owa ponadnarodowość paradoksalnie jest możliwa według Donosa właśnie z powodu braku literackich ojców, na których można by się wzorować. Zaczynanie bowiem od „zera” – w znaczeniu nieutożsamiania się z literacką przeszłością – daje większą swobodę i eliminuje ograniczenia. Słusznie też zauważa chilijski pisarz, że Borges w tamtym czasie znany był jednak wąskiemu gronu odbiorców, najczęściej elicie, przeciwko której gustom młodsze pokolenie nie miało oporów się buntować, a jego pozycja jako autora wzrosła niejako *a posteriori* wskutek – być może to kolejny paradoks – sukcesu młodszych od niego pisarzy i efektu spowodowanego przez boom literatury pisanej po hiszpańsku, która to zaczęła być czytana masowo – a przynajmniej chętniej, niż miało to miejsce wcześniej – także poza Ameryką. Słowa Donosa (s. 23) brzmią

jednoznacznie: „Borges, Carpentier czy Onetti byli w Chile w latach sześćdziesiątych prawie nieznanymi”. W podobnym tonie, nawiązując do wpływów z zewnątrz, wypowiada się we wstępie do *Los nuestros* Luis Harss⁴⁰, który stwierdza, że w twórczości Gabriela Garcíi Márqueza bardziej aniżeli uwikłanie w tradycję literatury regionu dostrzega wpływ Faulknera, Hemingwaya i Camusa. Podobnie zresztą „faulknerowskie cienie” – wizjonerskie i absolutyzujące – widoczne są u Vargasa Llosy, a wyobcowanie charakteryzujące tendencje uniwersalistyczne, właściwe ludzkim poszukiwaniom bez względu na uwarunkowania geograficzne, można wyczytać u Onettiego lub Rulfa. Z kolei w twórczości Borgesa i Cortáзара nieuniknione okazują się skojarzenia z tradycją angielską i francuską, u Fuentesa natomiast „anarchizm północno-amerykański” jest immanentny, co prowadzi do konkluzji, że przykłady internacjonalizacji współczesnej prozy latynoamerykańskiej, w różnych kombinacjach – pamiętając cały czas, że jesteśmy w latach 60. – można by mnożyć. „Świat – konkluduje Harss (2012: 37) – z każdym dniem coraz bardziej zaznacza swoją obecność na naszej prowincji i w naszych miastach. Niegdyś wyobrażenia, będące nośnikami tyłu niepotrzebnych kontrowersji, wedle których to co autochtoniczne i «autentyczne» musiało być lokalne i regionalne, wychodzi z obiegu. Z perspektywy czasu możemy postrzegać je jak coś, czym w istocie było: fałszywą alternatywę, opartą o arbitralne i mylne argumenty”. Wszak zarówno naturalizm tak zwanej „powieści o ziemi”, jak i modernizm w różnym stopniu były w Ameryce Łacińskiej rezultatem importu, aby następnie zostać zaadaptowane na lokalną modłę. „Dzisiaj pisarz latynoamerykański czuje się swobodniej w świecie, bo świat należy do wszystkich” (Harss 2012: 37). Ciekawe, że trzy dekady później podobne stanowisko prezentować będą twórcy antologii *McOndo*, dopominając się – jako obywatele świata, a nie tylko krajów, z których się wywodzą – o szeroko rozumiane równouprawnienie.

Nawiązując do towarzyszących pisarzom u progu kariery trudności w zaistnieniu na rynku, zamierzonego bądź przypadkowego blokowania, izolowania, tudzież niechęci ze strony starszych autorów i świata wydawniczego, należy zauważyć, że rezultatem owej polityki jest fakt – co Donoso także punktuje – iż w żadnym kraju Ameryki Łacińskiej nikt nie wiedział, co pisze się u sąsiadów, jakie są „gorące” nowe nazwiska z bliskich – a jednak znacznie bardziej odległych niż wskazywa-

40 W tym przypadku chodzi o wznowienie z 2012 r. w hiszpańskim wydawnictwie Alfaguara. Wstęp, o którym mowa, to zachowana wersja oryginalna, pierwotnie opublikowana w roku 1966.

łaby na to geografia – państw regionu. Jako przykład Chilijczyk podaje samego siebie i trudności, na jakie napotyka w związku z publikacją swojej pierwszej książki *Coronación*, odrzuconej przez kilka wydawnictw (m.in. chilijskie Zig-Zag i Editorial del Pacífico), a ostatecznie wydanej w roku 1957 przez oficynę Nacimiento, pod anegdotycznym wszak warunkiem – o czym warto wspomnieć choćby po to, by zobrażać archaiczne podejście wydawców do debiutujących autorów. Otóż powieść ukazała się w nakładzie trzech tysięcy egzemplarzy, z których siedemset autor miał otrzymać do ręki, zrzekając się jednocześnie praw do honorarium i udziału w późniejszych rozliczeniach, a przy okazji kolportując książkę na własną rękę. Wspomina on także, że choć starał się być na bieżąco z nowościami z latynoskich krajów ościennych, przez długi czas najzwyczajniej nie miał do nich dostępu, ponieważ – przynajmniej w Chile – w księgarniach były one nieosiągalne na skutek blokady na rynku wewnętrznym stosowanej przez wydawców do spółki z dystrybutorami. Monopolizacja rynku wydawniczego miała bowiem na celu wykluczenie konkurencji. Liczyć można było na tak zwanych *chasquis* – w nawiązaniu do inkaskich posłańców, przywożących z innych krajów „skalpy” pod postacią książek – albo na siebie samego. Relacjonuje Donoso (s. 67):

Ale na szczęście ratowały nas podróże. Podróżowałem ja, podróżowali Salazar Bondy, Ernesto Sábato, Ángel Rama i Carlos Fuentes. W walizkach wywoziliśmy i przywoziliśmy książki, rozdawaliśmy je przyjaciółom, ludziom, którzy pisali, którzy czytali, którzy komentowali, którzy interesowali się każdym nowym zjawiskiem w literaturze naszego świata.

W 1966 roku w Santiago zdobycie *Gry w klasy* było niemożliwością, a książki Juana Rulfa, *Równinę w płomieniach* i *Pedro Páramo*, Donoso otrzymał dwa lata wcześniej w prezencie od powracającej z Meksyku przyjaciółki Soni Vidal, skądinąd śpiewającej zarobkowo w nocnych klubach (przypomnijmy, że jedyne dwa tytuły autorstwa meksykańskiego pisarza ukazały się odpowiednio w latach 1953 i 1955). Podobną drogą, z pomocą zaprzyjaźnionych *chasquis*, Donoso wszedł w posiadanie zbiorów opowiadań Borgesa, powieści *O bohaterach i grobach* Sábato, *Wielkich wygranych* (*Los premios*, 1960; wyd. pol. 1976) Cortáзара, *Podróży do źródeł czasu* Carpentiera, *Miasta i psów* Vargasa Llosy, *Śmierci Artemia Cruz* Fuentesa (s. 76).

Starając się możliwie najszerszej spojrzeć na boom w momencie jego schyłku (jeśli za taki rzeczywiście uznamy, z uwagi na polityczne umocowanie pisarzy, sławetny rok 1971 i eskalację represji politycznych na Kubie, których ofiarą padł Heberto Padilla, uosabiający według

oskarżycieli nieprawomyślność w wymiarze twórczym i kontestowanie obowiązującego porządku), José Donoso dokonuje dekonstrukcji mitu o nieprawdopodobnych sukcesach – już nie tylko artystycznych, ale i rynkowych – które w latach 60. rzekomo stały się udziałem prozaików tworzących boomową „mafię”, jak określali ich nieprzychylni zjawisku komentatorzy. Choć nie kryje on zachwyty kolejnymi dziełami latynoskich pisarzy, podkreślając za każdym razem ich wartość artystyczną i nowatorstwo w ujęciu podejmowanych tematów (tak jest w przypadku *Krainy najczystsze powietrze*, *Miasta i psów*, *O bohaterach i grobach*, *Gry w klasy*), skupia się również na aspekcie realnej sytuacji życiowej kolegów po piórze, a ta odległa jest od idealnej (zwłaszcza w pierwszej połowie lat 60.). Mimo iż z zewnątrz sprawiają wrażenie kosmopolitów – przynajmniej niektórzy w istocie nimi są, podróżują przecież po świecie i mieszkają w Paryżu – faktycznie jednak, żeby utrzymać siebie i rodzinę, szukają dodatkowych źródeł dochodu, jako że zyski ze sprzedaży książek są na razie niewystarczające. Pisze Donoso (s. 57):

Listę przykładów świadczących o niełatwym życiu i osamotnieniu pisarzy latynoamerykańskich można by było ciągnąć w nieskończoność, choćby po to, żeby sprostować owe przesadne opowieści krążące po świecie, które wprawdzie schlebają autorom pozostającym w tyle, ale w rzeczywistości są jedynie prawdami zaledwie względnymi.

Jako przykład obrazujący faktyczną sytuację „młodych zdolnych” Donoso podaje Maria Vargasa Llose, który „pomimo oszałamiającego sukcesu książki [*Miasto i psy* – M.S.], musiał w dalszym ciągu pracować nocami dla RTF w Paryżu”, a po przenosinach do Londynu wraz z żoną i dwójką małych dzieci „jego warunki materialne były niezwykle ciężkie. Mieszkali w dwóch pokojach [...] i w czasie wolnym od pracy i opiekowania się dziećmi, polowali na myszy, od których aż roilo się w mieszkaniu” (s. 55). Sytuacja ta wkrótce się zmieni – w 1967 roku Peruwianczyk otrzyma Nagrodę Rómula Gallegosa, dotowaną dwudziestoma tysiącami dolarów – i status materialny wielu pisarzy ulegnie poprawie, a nastąpi to również dlatego, że sam rynek hiszpańskojęzycznej książki ulegnie znaczącej metamorfozie, między innymi za sprawą coraz większej roli, jaką odgrywać na nim będzie osoba agenta literackiego dbającego o interesy autorów. W przypadku boomu będzie to Carmen Balcells.

Swoistym punktem zwrotnym dla dalszych losów pisarzy boomu jest też niewątpliwie moment wydania *Stu lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza (także w 1967 roku) i oszałamiający sukces czyteln-

niczy i rynkowy tej powieści. W tym samym roku ukoronowaniem literatury latynoamerykańskiej jest przyznanie Miguelowi Ángelowi Asturiasowi Nagrody Nobla.

Spojrzenie z zewnątrz

Boom, tutaj wyjątkowo potraktowany kursywą – w celu wyróżnienia jako słowa pochodzenia obcego, osobnego terminu, elementu znaczonego i znaczącego jednocześnie – jest onomastycznie intrygujący. To onomatopeja nawiązująca do wydarzenia następującego nagle, gwałtownie, często spektakularnego, które burzy obowiązujący spokój. Oprócz tego, że głośny, *boom* często bywa też donośny oraz odczuwalny w skutkach, jak choćby wtedy, gdy skojarzony zostanie z działaniem o naturze militarnej. W przełożeniu na rzeczywistość doraźną kojarzy się raczej pozytywnie, oznacza bowiem pojawienie się czegoś, co wcześniej nie występowało, może dotyczyć wzrostu koniunktury, popytu na dany produkt – jeśli mowa o *boomie* gospodarczym – lub zainteresowania szczególnym zjawiskiem w obszarze kultury, a to, co związane z *boomem*, raczej nikogo nie pozostawia obojętnym. *Boom* rozumiany w kontekście literatury powstającej w Ameryce Łacińskiej w latach 60. spełnia wszystkie powyższe warunki.

Literatura latynoamerykańska doświadczyła *boomu* w co najmniej trzech wymiarach: artystycznym, wydawniczym i czytelnicznym. W relatywnie krótkim czasie pojawiła się grupa autorów, którzy zrewolucjonizowali literaturę hiszpańskojęzyczną i wyobrażenie o niej. Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa i inni stworzyli osobną jakość i wpłynęli na obraz zarówno prozy regionu, jak też prozy światowej, stali się klasykami, zostali nagrodzeni niemal wszystkimi najważniejszymi nagrodami, są inspiracją dla kolejnych pokoleń pisarzy. Na ów wysyp nazwisk zareagowali wydawcy, w dużej mierze hiszpańscy, ze szczególnym uwzględnieniem – w początkowej fazie – wydawnictwa Seix Barral, ale także latynoscy, w szczególności takie oficyny, jak: argentyńskie Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora, Jorge Álvarez, La Flor, Galerna; meksykańskie Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz; chilijskie Nacimiento, Zig-Zag; urugwajskie Alfa y Arca; wenezuelskie Monte Ávila (Rama 1981a: 66). Czytelnicy odpowiedzieli zainteresowaniem wcześniej niespotykanym – również na gruncie lokalnym – uzupełniając swoje kanony lektur o tytuły latynoskich pisarzy.

Boom jest zjawiskiem heterogenicznym, nielatwym w doprecyzowaniu. Dostrzegli to już sami pisarze, których zaliczono do grona

jego autorów, nierzadko powściągliwi w opiniach na własny temat i wypowiadający się o boomie z różnym przekonaniem, w zależności od chwili, kiedy zadano im pytanie. Mario Vargas Llosa w 1971 roku stwierdza:

To, co nazywa się boomem, a nikt dokładnie nie wie, czym jest – ja w szczególności – to grupa pisarzy, też nie wiadomo dokładnie których, ponieważ każdy posiada własną listę nazwisk. Mniej więcej równocześnie zdobyli oni rozgłos, określone uznanie wśród publiczności i krytyki. Można to nazwać pewnym wypadkiem historycznym. Nie może tu być mowy o ruchu literackim, z jednym wspólnym postulatem estetycznym, politycznym lub moralnym. Jako taki, ów fenomen już minął. Daje się dostrzec dystans wobec większości autorów. Ale występuje też ciągłość w ich twórczości. Na przykład taki Cortázar i Fuentes, co jest faktem niezaprzeczalnym, mają ze sobą niewiele wspólnego. Dużo natomiast ich różni. Wydawcy wyraźnie wykorzystali sytuację, ale dzięki temu literatura latynoamerykańska mogła się rozprzestrzenić, co z kolei widzieć trzeba jako wartość pozytywną. Co się tyczy rozpowszechnienia książek, wielu młodych pisarzy poczuło się dzięki temu zachęcanych do pisania, zobaczyli, że w Ameryce Łacińskiej można publikować, zdobywać czytelników poza granicami własnego kraju, a nawet języka. Prawdą jest, że dzisiaj powstaje znacznie więcej powieści niż przed laty. Nie twierdzę, że dzieje się tak tylko dlatego, że pewna grupa pisarzy osiągnęła sukces i dotarła do szerokiej publiczności, ale niewątpliwie to także wpłynęło na wzrost poczucia bezpieczeństwa i chęć pisania u młodych (za: Rama 1981a: 59–60).

Kilka lat później, w 1977 roku Julio Cortázar w hiszpańskim programie telewizyjnym *A fondo*, prowadzonym przez Joaquína Solera Serrano, mówił:

Byłoby poważnym nadużyciem ze strony pisarzy latynoamerykańskich dopuścić się grzechu pychy. A już kilka takich oznak widziałem. To, co nazywamy boomem, zostało już tak doprawione, tak wysunięte na pierwszy plan, że u wielu uznanych pisarzy, jak również u tych, którzy jeszcze nimi nie są, zawczasu pojawiło się poczucie triumfu. [...] Momenty szczytowe, kulminacyjne, w przypadku literatury zmieniają geografię i kultury [...]. Rządzą się prawami dalekimi od praw logiki. Ja, który mocno wierzę w astrologię, myślę, że może mieć na to wpływ układ gwiazd. Jest wiele niewytłumaczalnych zjawisk, jak na przykład fenomen włoskiego Renesansu, kiedy to w okresie niespełna stu lat pojawiło się takie nagromadzenie geniuszy sztuk plastycznych, literatury – przede wszystkim jednak malarstwa – jak nigdy wcześniej czy później; albo Hiszpański Złoty Wiek [...]. To wręcz niewyobrażalne. A potem centrum przenosi się gdzieś indziej, do innej kultury, innego języka, kraju [...]. Byłoby więc naiwnością i głupotą sądzić, że boom latynoamerykański niesie ze sobą jakąś gwarancję,

że jest zjawiskiem trwałym, świadectwem dojrzałości. Nie jest. To bardzo dobry punkt wyjścia, niezwykle i przyjemny, i cieszę się, że dane mi było brać w tym udział⁴¹.

W tym samym czasie David Viñas w rozmowie z Rajmundem Kalickim (1978: 261), zapytany o jego obraz boomu, odpowiada:

Mój obraz boomu? Jest to już temat banalny, a mimo to wciąż powód wielu nieporozumień. Wymagałby surowszej krytyki. Już mówiąc *boom*, umiejscawia pan całą rzecz w kontekście skojarzeń, jakie budzi sam ten termin. Oprócz znaczenia onomatopeicznego – bum! – należy on do języka handlu i znaczy tyle co „halaśliwy sukces”. Przywodzi to inne dźwiękonaśladowcze słowo o znaczeniu przeciwnym – *krach*. Tak więc mamy *sukces* i *niepowodzenie*; głośne i rynkowe, co nieuchronnie prowadzi do spojrzenia na boom oczyma socjologa. Od socjologii do literatury: reklama, zabieganie o publiczność, *star system*, literackie i dziennikarskie koterie, polityka wydawnicza, dozowanie obrazu, wszystkie te *vient de paraître* i być *à la page*, a także europocentryzm i kompleksy prowincjuszy. Paryż jako świątynia, Ameryka Łacińska jako parafialna klientela.

Viñas dodaje też (Kalicki 1978: 262), że wszystko, co związane z boomem, należy powiązać z historią polityczną lat 60., i zauważa, że „latynoamerykański boom [...] przypomina trochę modernistyczne ożywienie z początków naszego stulecia”, co w kontekście pytania, czy fenomen mógł być próbą stworzenia kontrkultury na gruncie południowoamerykańskim, oznacza dla niego, że jest to raczej „całkowita uległość wobec kultury. Ze wszystkimi jej nowinkami. Egzaltacją wobec mitu i odwróceniem się od tematu i historii”. W kontekście powyższych opinii warto zwrócić uwagę, iż argentyński pisarz był rówieśnikiem boomu, ale częściej niż jako pisarz, który mógłby być z nim utożsamiany, występował jako jego krytyk, sam opowiadając się po stronie literatury zdecydowanie zaangażowanej i taką też pisząc (por. Viñas 1981: 11–50). Wspomniane przez niego „inne dźwiękonaśladowcze słowo”: *krach* rzeczywiście zostanie użyte dwie dekady później w kontekście literatury latynoamerykańskiej⁴².

Jako boom można zatem rozumieć: grupę autorów publikujących jednocześnie, w ciągu kilku lat, kluczowe dla hiszpańskojęzycznej literatury regionu dzieła; pewien nieokreślony bliżej okres twórczości literackiej, trwający kilka lub kilkanaście lat; albo cały proces zmian

41 Zob. A fondo. *Entrevista de Joaquín Soler Serrano a Julio Cortázar*, TVE, 1977: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/> (dostęp: 30.09.2016).

42 Zob. podrozdział *Crack* (s. 159).

dokonujących się w latach 60., które wykraczają poza samą literaturę, sięgając innych sfer życia społecznego i kulturalnego (Rama 1981a: 294). To także grupa pisarzy, którzy nie tylko się znają, ale i mają spory bagaż doświadczeń międzynarodowych, są kosmopolitami i większość z nich ma tę samą agentkę literacką⁴³. Oraz od pewnego momentu swojej kariery są pisarzami zawodowymi. Xavi Ayén (2014: 532) zwraca uwagę na tę cechę:

Innym ważnym wyróżnikiem boomu jest profesjonalizacja [pisarzy – M.S.]. To w boomie mamy do czynienia z pierwszym pokoleniem pisarzy latynoamerykańskich, które para się pisaniem zawodowo. Żyją z tego, co piszą, nie z dziennikarstwa, wykładów czy dyplomacji, lecz z popytu wśród czytelników. Spektakularny wzrost sprzedaży książek i nowe warunki [umów – M.S.] dla autorów, do pary z aktywnością pochodną (konferencjami, seminariami, artykułami pisanymi dla pism...), pozwalają, bardziej lub mniej, zdobyć twórczą niezależność. Wyemancypowani pisarze zapoczątkowują nową erę.

Luis Harss widzi boom jako: „Grupę lub krąg młodzieńców z różnych krajów, wszyscy – Fuentes, Vargas Llosa – około trzydziestoletni, których twórczość radykalnie zmienia charakter naszej literatury. Stanowią rodzaj diaspory, jaka rzadko się zdarza, i nie zawsze znają się między sobą, ale pozostają w stałym kontakcie ponad granicami, solidarni w awangardzie” (za: Ayén 2014: 551). José Miguel Oviedo (2002: 300) uznaje zaś fenomen za

wyjątkową koniunkcję wielkich powieści powstałych w połowie lat sześćdziesiątych i nadanie nowej wartości innym, nie mniej ważnym tytułom, o których zapomniano lub czytano je w odmiennym kontekście. Boom zadziałał jak magnes, który skupił uwagę na grupie nowych autorów oraz na pisarzach bezpośrednio ich poprzedzających, tworząc w ten sposób wzór lub mapę, która nadała nową definicję naszej literaturze, w szczególności zaś powieści; to znaczy nastąpiła zasadnicza *zmiana* w relacji sił społecznych, kulturalnych i estetycznych, które dają początek naszej twórczości literackiej. Owa zmiana polegała nie tylko na ponownym zdefiniowaniu czy zaistnieniu niektórych współczesnych autorów – najstarsi z nich byli aktywni od lat trzydziestych i czterdziestych, jak Asturias i Carpentier – ale także na pojawieniu się nowej i licznej rzeszy czytelników, na ożywieniu działalności wydawnictw, tak na kontynencie, jak i poza jego granicami, i na swoistej historycznej nadziei, jaką obudziła raczkująca rewolucja kubańska. Połączenie tych trzech aspektów wyjaśnia prędkość, z jaką potoczyło się to wszystko, co figurowało pod szyldem boomu.

43 Zob. podrozdział *Carmen Balcells* (s. 92).

Problem z precyzyjnym określeniem ram czasowych boomu sprawia, że zmuszeni jesteśmy – tak jak robili to w zasadzie wszyscy badacze w różnych momentach, w zależności od własnych przekonań – poruszać się w obszarze umowności. Biorąc pod uwagę aspekt rynkowy, który od boomu jest nieodłączny, za początek rozprzestrzeniania się zjawiska uznać można opublikowanie przez Seix Barral powieści *Miasto i psy* Vargasa Llosy w 1963 roku i zdobyty przez nią rozgłos. W tym samym roku w Buenos Aires ukazuje się wydana przez wydawnictwo Sudamericana *Gra w klasy* Cortázara, która od razu cieszy się uznaniem czytelników, dzięki czemu trzy wcześniejsze tytuły tego autora – *Bestiarium*, *Tajemna broń* i *Wielkie wygrane*, opublikowane w tej samej oficynie, zostają wznowione w większych nakładach. Jak twierdzi Ángel Rama (1981a: 87), właśnie ten moment jest załączkiem boomu, który osiągnie kulminację wraz z pojawieniem się w księgarniach *Stu lat samotności* Garcíi Márqueza w 1967 roku. Natomiast związany z boomem w okresie barcelońskim hiszpański pisarz José Manuel Caballero Bonald sięga pamięcią wstecz i dostrzega literackie korzenie boomu w twórczości Carpentiera, Borgesa, Onettiego, Rulfa, Lezamy Limy, Arlta, Arguedasa, Roa Bastosa, Mujiki Láineza (Ayén 2014: 521).

Daty zamykającej istnienie fenomenu również nie sposób jednoznacznie ustalić, bo o ile w przypadku jego początków jako kryterium można było przyjąć liczbę sprzedawanych egzemplarzy danego tytułu, za koniec boomu uznaje się zazwyczaj wydarzenia niekoniecznie związane z rynkiem. Chyba, że przychylić się do stwierdzenia Elizabeth Garrels – której zresztą wtóruje Ángel Rama (1981a: 295) – że to postępująca monopolizacja przemysłu książki, która nasiliła się w latach 70., a tym samym polityka łatwego i szybkiego zysku praktykowana przez wielkie domy wydawnicze sprawiła, że wydawcy porzucili chęć podejmowania ryzyka i stawiania na nieznanych autorów, czyli zrezygnowali z metody, która kilka lat wcześniej w przypadku latynoskich pisarzy się sprawdziła⁴⁴. Jeśli jednak za równie ważną jak kryterium rynkowe i komercyjne uznamy kwestię wzajemnych relacji łączących grupę pisarzy, końcem boomu może być wspomniana już wielokrotnie sprawa

44 Argument ten jest zasadny, gdy ma się na myśli wydawcę pokroju Carlosa Barrala, który stawiał na nowe nazwiska i dzięki któremu wielu pisarzy zostało odkrytych. Pisarz raz odkryty staje się częścią wspomnianego wyżej mechanizmu: wraz z początkiem lat 80. Mario Vargas Llosa publikuje *Wojnę końca świata* (*La guerra del fin del mundo*, 1981; wyd. pol. 1992), powieść wydaną od razu w nakładzie 350 tys. egzemplarzy (Skłodowska 1983: 4). Nobel w 1982 r. dla Garcíi Márqueza ugruntowuje mocną pozycję literatury latynoamerykańskiej na rynku.

Padilli na Kubie i podział warunkowany rozbieżnością poglądów politycznych i oceny moralnej wydarzenia; może nim też być pożegnanie z Barceloną i opuszczenie stolicy Katalonii najpierw przez Maria Vargasa Llosę w 1974 roku, następnie przez Gabriela Garcíę Márqueza w 1975 roku, czyli symboliczne zamknięcie pewnego etapu; w końcu za przypieczętowanie rozłamu uznawać można definitywne zerwanie przyjaźni Peruwianczyka z Kolumbijczykiem w Meksyku (1976). Inne propozycje potwierdzające tezę o zróżnicowanym zapatrywaniu się na boom, które pojawiają się w opiniach krytyków, to rok 1968 i rewolucja kulturalna w Europie i Stanach Zjednoczonych; rok 1970 i zakończony niepowodzeniem zbiór dziesięciu milionów ton trzciny cukrowej na Kubie (tzw. *zafra de los diez millones*); 11 września 1973 i zamach stanu Pinocheta w Chile (Rama 1981a: 293). Jordi Gracia jako datę finalizującą boom wskazuje dopiero rok 1981, kiedy to

literatura iberoamerykańska traci awangardowy i nowoczesny nerw; symbolizowała dotąd ducha europejskiej otwartości (wszyscy pisarze w znacznej mierze ukształtowali się w Europie); a i Hiszpania zmienia się jako kraj, przestaje być zamkniętym więzieniem i pozbywa się atmosfery wojсковych koszarów (za: Ayén 2014: 536).

Brak również jedności, kto do boomu należy i jakie zajmuje w nim miejsce. Ángel Rama (1981a: 83) wspomina o ekskluzywizmie zjawiska, być może najbardziej wykluczającego w całej historii literatury Ameryki Łacińskiej. Według urugwajskiego krytyka w boomie znalazło się miejsce dla pięciu krzesel, z których cztery na stałe zajmowane są przez Cortázarą, Fuentesą, Garcíę Márqueza i Vargasą Llosę, zaś piąte jest przechodnie i zasiadają na nim na zmianę Donoso, Carpentier, Lezama Lima, Onetti, Borges, Puig lub jeszcze ktoś inny, co równocześnie oznacza wykluczenie całej rzeszy pozostałych autorów i fragmentaryzację obrazu powstającej w regionie literatury. Ramie wtóruje Carlos Barral, który zapytany, kogo widzi w gronie boomu, odpowiada: „Myślę oczywiście o Cortázarze, myślę o Vargasie Llosie, myślę o Garcíi Márquezie, myślę o Fuentesie, myślę o Donoso: reszta siedzi w drugim rzędzie, prawda?” (za: Rama 1981a: 83). Nie wspomina on jednak o niesprawiedliwym podziale ról.

Wątpliwości pojawiają się także, gdy próbuje się ustalić, kto jest autorem terminu „boom”. Emir Rodríguez Monegal, który miał go użyć po raz pierwszy, twierdzi:

[...] nigdy nie wymyśliłbym tak fatalnie brzmiącego słowa, bez względu na to, czy wymawia się je z angielska czy z hiszpańska. Zawsze mówiłem

i pisałem o nowej powieści, bo sądziłem [...], że nowa powieść brzmi lepiej [...]. Chcę wyjaśnić, że boom to pomysł Luisa Harssa, latynoamerykańskiego pisarza i krytyka, który posłużył się nim w Buenos Aires w 1966 roku (za: Ayén 2014: 525).

Istotnie, Luis Harss nie zaprzecza tym słowom, szczegółowo wspominając chwilę, gdy posłużył się terminem:

Nie wiem, kiedy dokładnie słowo *boom* zaczęło być używane w odniesieniu do tych pisarzy. To, co jest moim udziałem, to napisanie recenzji do pisma „Primera Plana”, 9 sierpnia 1966 roku, ze spotkania w Buenos Aires, na którym byli obecni Emir Rodríguez Monegal, Mario Vargas Llosa, Pepe Bianco... I, myśląc o włoskim boomie (spektakularnym wzroście gospodarczym tego kraju w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych), użyłem, odnosząc się do tych autorów, słowa „boom” w cudzysłowie. Musiałem zaznaczyć, że chodzi mi o *wzrost*, bo wtedy jeszcze był to termin dla hiszpańskojęzycznych uczestników spotkania nieznany. Był to czysty przypadek, nie miałem zamiaru nadawać ruchowi nazwy. Tak mi się ten ruch kojarzył, ale nie wiem, kiedy termin się rozpowszechnił (za: Ayén 2014: 526).

Istnieje też inna anegdota, dotyczy ona znanego z poczucia humoru Carlosa Fuentes. Któregoś razu Fuentes zadzwonił do José Donosa, by oznajmić mu, że jego powieść *Coronación* będzie tłumaczona na angielski. „I wtedy – mówi Fuentes – usłyszałem: *boom!*, po którym nastąpiła długa cisza, a po chwili do słuchawki podeszła jego żona, Pilar, i zapytała: «Co mu powiedziałaś, Carlosie? Pepe właśnie zemdlął». Stąd wziął się boom” (za: Ayén 2014: 526).

Po boomie

Ángel Esteban i Ana Gallego (2009: 151) stosują z przymrużeniem oka metaforę popkulturową i przyrównują autorów boomu – także z uwagi na wspólny okres pojawienia się na scenie literackiej i muzycznej – do Beatlesów prozy latynoamerykańskiej. Zestawienie podziału ról pisarzy i znaczenia, jakie mieli w zespole brytyjscy muzycy, wydaje się całkiem trafne. I tak: natchnionym Johnem Lennonem został Gabriel García Márquez, na racjonalnego Paula McCartneya wybrano Maria Vargasa Llosę, podobieństwo do marzycielskiego i niewinnego George’a Harrisona badacze zobaczyli w Julio Cortázarze – któremu bliżej było niewątpliwie do cyganerii aniżeli literackich buchalterów – natomiast jako ten, który dołączył do grupy już po jej zawiązaniu i skończył na sławie zespołu, czyli Ringo Starr, figuruje José Donoso. Nie

zabrakło też miejsca dla „piątego Beatlesa”, jak często nazywano producenta George’a Martina, któremu czwórka z Liverpoolu zawdzięczała sukces – jego odpowiedniczką była Carmen Balcells. Carlos Fuentes nie „załapał się” do składu, choć, jak twierdzą Esteban i Gallego (2009: 151), mógłby on pełnić rolę Lennona i McCartneya w jednym. Podążając tym tropem, także wewnątrz boomu możliwe jest ustanowienie hierarchii wynikającej już nie z charakterystyki psychologiczno-kontekstualnej, lecz z faktów mających miejsce po boomie (wciąż pamiętając jednakowoż, że koniec boomu nie jest precyzyjnie określony i różnie bywa umiejscawiany w czasie zależnie od przyjętej optyki). To Gabriel García Márquez i Mario Vargas Llosa, jako jedyni autorzy, o których w kontekście boomu mówi się w pierwszej kolejności, zostali wyróżnieni Nagrodą Nobla, stąd też ich znaczenie w historii literatury latynoamerykańskiej (i światowej) wydaje się odpowiednio większe. Nie umniejsza to oczywiście dokonań pozostałych pisarzy, ale masowa wyobraźnia rządzi się swoimi prawami, zaś najbardziej prestiżowe wyróżnienia tylko ją wzbogacają. Podobnie rzecz się ma z Beatlesami, których indywidualne dokonania po rozpadzie zespołu – niewątpliwie znaczące – nie zmieniają już tego, że jako główne postacie grupy wymieniani będą Lennon i McCartney. To jeden z możliwych punktów widzenia dotyczący czołowych przedstawicieli boomu po boomie.

Mówiąc o okresie po boomie, można przyjąć różne perspektywy czasowe: bliższą, czyli gdy entuzjazm wobec nowej prozy w Ameryce Łacińskiej wśród wydawców i czytelników ustabilizował się w związku z przekonaniem, że najważniejsze dzieła boomu już powstały; i dalszą – czytelnika w drugiej dekadzie XXI wieku, gdy twórczość niemal każdego z pisarzy boomu została już domknięta⁴⁵. W obu przypadkach odnosić się można również do dwóch aspektów boomu: do twórczości literackiej *sensu stricto* oraz do kwestii pozaartystycznych, mając na myśli choćby miejsce literatury latynoamerykańskiej po boomie.

Spoglądając najpierw na literacki aspekt twórczości pisarzy boomu w dekadach następujących po sukcesach odnoszonych w latach 60. i 70., możemy przywołać słowa Gesine Müller (2005: 165):

[...] powieści boomu straciły na sile wyrazu nie później niż pod koniec lat 70. W tym czasie literatura kieruje uwagę na inne tematy. Boom kończy się nie tylko w Europie, ale przede wszystkim na literackiej scenie hispa-

45 Przypomnijmy, że Julio Cortázar nie żyje od 1984 r., José Donoso od 1996 r., Carlos Fuentes zmarł w roku 2012, Gabriel García Márquez w roku 2014. Mario Vargas Llosa jest ostatnim, w chwili pisania tych słów, żyjącym autorem spośród głównych postaci boomu.

noamerykańskiej, bo pojawia się tam nowe pokolenie pisarzy, [...] [które – M.S.] świadomie dystansuje się od tematów dominujących w powieściach boomu.

Jednocześnie, jak zauważa badaczka, w późniejszej twórczości takich autorów jak Carlos Fuentes czy José Donoso następuje zwrot ku innym aspektom rzeczywistości i pojawia się bardziej lub mniej zawołany autotematyzm. Müller (2005: 166) pisze:

Główną cechą łączącą autorów boomu w latach 90., a równocześnie odróżniającą ich od młodszych pokoleń, jest znaczenie, jakie przywiązują oni do metafikcyjności pisanej przez siebie literatury, szczególnie zaś do retrospektywnego spojrzenia na własne dokonania.

Jako przykład podaje odpowiednio powieści *Diana albo samotne łowy* (*Diana o la cazadora solitaria*, 1994; wyd. pol. 1998) Fuentesa i *Donde van a morir los elefantes* (Tam, gdzie umrą słonie, 1995) Donosa. Autorzy czerpią w nich garściami z własnych biografii i dokonują rozrachunku ze swoją wcześniejszą twórczością, zastanawiając się, co by było, gdyby w odpowiednim czasie podjęte przez nich decyzje były inne lub gdyby zajęli odmienne stanowisko w takiej czy innej sprawie. Przy okazji, zwłaszcza w *Dianie...*, ponad wcześniejsze pytania zasadnicze, takie jak tożsamość narodowa, los kraju, rewolucja, wysuwa się wątek osobisty i relacja miłosna bohatera z tytułową gwiazdą kina. Wątek ten również – jak wiadomo skądinąd – inspirowany był rzeczywistym romansiem Fuentesa z aktorką Jean Seberg (Müller 2005: 166). Donoso natomiast w swojej książce dokonuje tym razem literackiej refleksji nad wieloaspektowością boomu, jego rynkowym wymiarem i granicami zaangażowania pisarza-tulacza. W podobnym świetle można by też przyjrzeć się pisaniem w latach 90. – i późniejszym – utworom María Vargasa Llosy: popartej własnymi doświadczeniami dwutorowej opowieści o dojrzewaniu do pisarskiego powołania oraz nieudanej przygodzie z polityką, zawartej w beletryzowanej autobiografii *Jak ryba w wodzie* (*Como pez en el agua*, 1993; wyd. pol. 2010); również inspirowanym własną biografią *Listom do młodego pisarza* (*Cartas a un joven novelista*, 1997; wyd. pol. 2012), stanowiącym swoistą instrukcję – w zasadzie dla każdego – jak zostać pisarzem; czy *Szelmostwom niegrzecznej dziewczynki* (2006), w których pisarz z nostalgią wraca do czasów młodości (najpierw do roztańczonego w rytmie mambo Peru, potem do okresu paryskiego) i gdzie gorzko rozprawa się z niezrealizowaną utopią, której fascynacji niegdyś uległ.

Rozłożona na wiele dekad twórczość pisarzy boomu zmienia zatem swoje oblicze, wszak nie sposób w tak długim czasie pisać wciąż o tym samym, a różnorodność – również w obrębie dokonań własnych – to, jak już wspomniano, jedna z głównych cech literatury latynoamerykańskiej w drugiej połowie XX wieku. Nawiązując do późniejszych dzieł autorów boomu, Müller (2005: 170) konkluduje, iż nie ma w nich już

ambicji odtwarzania w formie epepei historii latynoamerykańskiej i stania w ten sposób latynoamerykańskiej tożsamości, również chronologia i linearność opowiadanych historii dominują nad alternatywną konstrukcją literacką, czy to w rozumieniu cykliczności czasu, czy odwołania do elementów mitycznych.

Przerzucając na chwilę spojrzenie na aspekt okołoliteracki boomu⁴⁶, adekwatne wydaje się przywołanie słów Michaela Rössnera (2005: 250), który stwierdza:

Jeśli mówimy o boomie, odwołujemy się zasadniczo do fenomenu natury ekonomicznej; ponadto mamy na myśli fenomen dotyczący rynku międzynarodowego, a ten z kolei pozostaje w związku z eksportem i importem oraz bilansem płatniczym. Dokładnie o to chodzi: w chwili boomu literacki *bilans płatniczy* Ameryki Łacińskiej był – po raz pierwszy w historii kontynentu – dodatni, to znaczy: eksport przewyższył import.

46 Mimo że kwestia nieprecyzyjności dat – szczególnie gdy mowa o końcu boomu – została już podniesiona, warto przywołać jeszcze jedno spojrzenie na ów fakt. Michael Rössner (2005: 251) pisze: „Jeszcze trudniej określić koniec boomu. Wiese i wielu innych podają jako apogeum i zakończenie boomu sprawę Padilli, różnice zdań między Garcíą Márquezem i resztą, Vargasem Llosą i resztą albo Międzynarodowe Targi Książki we Frankfurcie w 1976 r., poświęcone literaturze latynoamerykańskiej. Ale na przykład w Niemczech ważniejszym wydarzeniem był Festiwal Kultur Świata «Horyzont» w 1982 r., co zbiegło się z przyznaniem Nagrody Nobla Garcíi Márquezowi. Przyjmując perspektywę ekonomiczną, prawdziwy boom w Europie Środkowej zaczyna się mniej więcej wtedy (w latach 1976–1982); tutejszy boom w ujęciu ekonomicznym to boom na macondyzm (w którym swój udział ma także odmiana brazylijska i Jorge Amado); boom na macondyzm nie tyle w wydaniu Gabita, ile odnoszącej coraz większy sukces, bardziej komercyjnej Isabel Allende, której udało się perfekcyjnie połączyć czysty egzotyzm i dyskretny voyeuryzm macondofilów z wersją romantyczno-egzotyczną zainteresowań politycznych (starzejącego się) Pokolenia 68 (przejawiającą się noszeniem koszulek z wizerunkiem Che Guevary) i z pierwszymi oznakami zainteresowania głosem kobiecym w literaturze; i wcale nie mam pewności, czy ów fenomen ogranicza się jedynie do Niemiec”.

Boom sprawił więc, że Ameryka Łacińska stała się już nie tylko importerem literatury, ale – pozostając w poetyce merkantylnej – także producentem oraz eksporterem własnej twórczości. Wymiana kulturowa między Europą a Ameryką Łacińską, zakrojona na nieznaną wcześniej skalę, doprowadziła także – wracając na grunt literacki – do emancypacji latynoskiej prozy w jej wymiarze tematycznym, bowiem o ile wcześniej latynoskim pisarzom z trudem przychodziło konfrontowanie się z lokalnymi mitami i skomplikowaną historią własnych krajów w sposób krytyczny, o tyle wraz z boomem dekonstrukcja mitu i ucłowieczenie narodowych bohaterów (jak pokazuje choćby przykład nowej powieści historycznej) staje się normą. Coraz częściej także – jak pokażą przypadki kolejnych, młodszych pokoleń pisarzy⁴⁷ – pisana po hiszpańsku proza będzie wykraczać poza terytoria narodowe, a o jej latynoamerykańskiej tożsamości niejednokrotnie będzie decydować zaledwie nazwisko autora widniejące na okładce książki. Prowadzi to do konkluzji – choć zabrzmiała ona podniosłe, to jest prawdziwa – że po boomie nic w latynoamerykańskiej literaturze nie jest już takie jak wcześniej.

Boom w oczach pisarzy hiszpańskich

Na przełomie lat 60. i 70. wśród pisarzy z Półwyspu Iberyjskiego zawiązała się debata na temat literackiej inwazji Latynosów i ich znaczącej obecności na lokalnym rynku literackim⁴⁸. Zasadniczo głos zabierano w sprawie nazwisk najgłośniejszych, coraz częściej goszczących na łamach prasy i w innych środkach masowego przekazu – Garcíi Márqueza, Vargasa Llosy, Cortázara, Fuentesy, Carpentiera, Sábato. Dyskutowano tym samym o autorach, których krytyka zaczęła coraz śmieiej postrzegać jako, po pierwsze, renowatorów dominującego w literaturze tworzonej w Hiszpanii skostniałego dyskursu o zabarwieniu społecznego realizmu, a po wtóre, jako odnowicieli formy i języka współczesnej prozy. Czynnikiem mającym niewątpliwie znaczący wpływ na publiczną werbalizację opinii był fakt, iż to właśnie w latach

47 Zaświadczają o tym np. niektóre powieści członków meksykańskiej grupy crack (zob. podrozdział *Crack*, s. 159).

48 Obszernie i szczegółowo o recepcji twórczości pisarzy z Hispanoameryki w Hiszpanii, oglądanej oczami krytyki oraz prasy, wspominają Joaquín Marco i Jordi Gracia (2004). Do opracowań krytycznoliterackich redaktorzy tomu załączają antologię artykułów prasowych, jakie na przestrzeni lat ukazywały się w hiszpańskiej prasie i poświęcone były poszczególnym pisarzom i nowo wydawanym przez nich książkom.

1968–1969 wśród najlepiej sprzedających się tytułów w Hiszpanii pojawia się *Sto lat samotności*, a Gabriel García Márquez detronizuje z pierwszych miejsc rankingów sprzedaży rodzimych autorów. Jak zauważa José Manuel López de Abiada (2005: 109), przywołując słowa hiszpańskiego pisarza José Maríi Guelbenzu, nowa proza hispanoamerykańska, coraz śmieiej obecna na rynku hiszpańskim, sprawia, że dotychczasowy etnocentryzm językowy ulega przewartościowaniu i wielu rodzimych pisarzy zdaje sobie sprawę, iż język kastylijski z Półwyspu jest niczym więcej jak tylko „jeszcze jednym dialektem” hiszpańskiego, zaś sposób użycia języka przez autorów z Ameryki Łacińskiej dowodzi, że ten, którym posługują się pisarze hiszpańscy, jest „na poły martwy”.

Nie wszyscy autorzy hiszpańscy, rzecz jasna, wyrażali zachwyt latynoamerykańskimi pisarzami, którzy w tym czasie robili spektakularną karierę, niektórzy próbowali nawet deprecjonować ich twórczość. W *Mojej osobistej historii boomu* José Donoso (1977: 12) nazywa postawę wobec boomu „zbołałą, ambiwalentną, łączącą podziw z negacją, rywalizację z życzliwym przyjęciem”, zaznaczając, że recepcja latynoamerykańskiej prozy w Hiszpanii jest szczególnie godna uwagi.

W obawie przed widmem detronizacji kataloński pisarz José María Gironella najpierw utyskuje na powszechną poprawność nakazującą zachwycać się kolejnymi wydawanymi przez Latynosów książkami, by następnie, jako nieugięty piewca prawa do własnego zdania, jasno wyrazić swoje opinie. I tak, dla przykładu, o *Stu latach samotności* nie wypowiada się pochlebnie: „moje doświadczenie z tym dziełem – piśze na łamach niedzielnego dodatku stołecznego dziennika „ABC” – jest negatywne. Pierwszych sto stron rzeczywiście wydało mi się magnetyczne, potem lektura zaczęła mnie męczyć, aż wreszcie książka wypadła mi z rąk” (za: López de Abiada 2005: 100). García Márquez nie jest jedyną ofiarą gustu Gironelli, dostaje się również i innym: „Podobnie mógłbym powiedzieć o *Eksplzji w katedrze* [*El reino de este mundo*, 1949; wyd. pol. 1958 – M.S.] Alejo Carpentiera czy *Zielonym domu* Vargasa Llosy, jak i o wielu dziełach Cortáзара i innych. Czy to mój kaprys? Banalna zazdrość? Nie sądzę...” (za: López de Abiada 2005: 100). Kataloński pisarz zarzuca też samouwielbienie Borgesowi („który nie zostawia na nas suchej nitki”) i Carpentierowi („który nas nie czytał, bo piśzemy źle”), a Vargasa Llosę i Fuentesę gotów jest posądzić o dezynwolturę, powołując się na ich opinie o konieczności wskrzeszenia powieści, ponieważ zarówno ta „europejska, jak i północnoamerykańska dogorywają na łożu śmierci” (za: López de Abiada 2005: 100).

Inny hiszpański pisarz, Juan Benet, ocenia Latynosów raz pochlebnie, raz mniej przychylnie, w zależności od nazwiska. O Garcíi Márquezie i Carpentierze mówi, że „tworzą historyczną epikę” i szczególnie oni go przekonują, zaś najbardziej Juan Rulfo, „największy z nich”. Cortázara, dodaje, „niestety czytałem [...] myślę, że jest świetny na pierwszych dwóch stronach, sprawny w opisie małych zdarzeń”, ale z większymi całościami już sobie nie radzi. Lezama Lima go „nie interesuje, jest fabryką defektów. Przede wszystkim nie ma akcentu, nie brzmi dobrze. Jest też coś sztucznego u Lezamy, coś jakby wtórnego. Ma się wrażenie, że to pisarz francuski, który celowo komplikuje”. Na koniec nie pozostawia wątpliwości: „*malheureusement* czytałem Borgesa” (za: López de Abiada 2005: 110), który – jak należy sądzić – nie przypada mu do gustu.

Dla Juana Marsé fenomen boomu jest „bardzo interesujący, zwłaszcza jako dla pisarza z Hiszpanii, ponieważ przyglądając się temu z naszej perspektywy widać, że wnosi wiele zarówno pod względem formalnym, jak i gdy idzie o treść, to odnowa, jakiej w Hiszpanii od dawna nie widziano” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 199). Popularność nowej prozy hispanoamerykańskiej przypisuje jej jakości, ale również dostrzega pewne okoliczności zewnętrzne, sprzyjające zainteresowaniu niektórymi powieściami ze strony czytelników. Jako przykład podaje *Miasto i psy* Vargasa Llosy, powieść traktującą o doświadczeniach kadetów z akademii wojskowej Leoncia Prado w Limie, której funkcjonowanie i metody wychowawcze poddane zostają surowej krytyce. W kontekście frankistowskiej Hiszpanii zwraca to szczególną uwagę, obie rzeczywistości można by bez większego wysiłku podmienić. Marsé uznaje wydanie podobnej książki przez pisarza hiszpańskiego za niemal niemożliwe, a to, że w prozie Peruviańczyka Hiszpan może się przejrzeć jak w lustrze, nadaje powieści dodatkowy symboliczny wymiar. Uważa Vargasę Llosę za pisarza najbardziej interesującego w grupie tworzącej boom, ocenia go jako „bardzo ambitnego”, a przy tym zauważa, że o ile „García Márquez w *Stu latach samotności* wykorzystał w całości pewną formułę, jakieś określone podejście do tematu, [i zrobił to – M.S.] niesłychanie błyskotliwie, u Maria Vargas [Llosy – M.S.] widać stopniowanie na poziomie formalnym i tematycznym, ewolucję, od *Miasta i psów* do *Rozmowy w Katedrze* widać ciągle postęp” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 205). Jeśli chodzi o Cortázara, Marsé docenia jego opowiadania, ale nie powieści, choć o *Grze w klasy* mówi, że to wspaniałe napisana i skonstruowana rzecz. Carlos Fuentes natomiast hiszpańskiego pisarza nudzi pomimo niewątpliwej „jakości” jego twórczości: „wyczyny techniczne, innowacje formalne i rozgada-

nie nudzą mnie” – mówi (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 204). Nie odnajduje jednak Marsé związku między boomem a stosunkiem autorów hiszpańskich do paradygmatu społeczno-realistycznego, bo mimo że oba fakty zbiegły się w czasie, zacytowanie nowej perspektywy zauważyć można było w Hiszpanii już wcześniej, kiedy „po prostu zdaliśmy sobie sprawę, że posiadanie zdecydowanych przekonań politycznych, chęć pisania na modłę polityczno-społeczną, wyjaśnianie codziennego znoju robotnika prowadzą nas do przerażających błędów” (za: López de Abiada 2005: 111–112).

Miguel Delibes popularność pisarzy boomu przypisuje jakości ich dzieł, a nie działaniom marketingowym, stwierdzając, że jego osobie zachwycają Vargas Llosa, García Márquez – „największy dziedzic poczucia humoru, jaki występował w klasycznej literaturze pisanej po hiszpańsku”, opowiadania Cortáзара i Rulfa, a przy okazji nie kryje podziwu dla nienowych, publikowanych już od jakiegoś czasu w Europie Borgesa i Carpentiera. Stwierdza także, że „w Hispanoameryce zawsze byli powieściopisarze i poeci wysokich lotów”, choć przez długi czas jako obszar literacki pozostawała na uboczu, mniej było tłumaczeń na inne języki europejskie, a i tak znikome kontakty między tamtejszymi wydawnictwami a oficynami Starego Kontynentu nie przekładały się na publikacje książek poza granicami krajów półkuli zachodniej. Obecnie się to zmienia i książka „wydana w Berlinie [...] w ciągu kilku tygodni przejmowana jest przez wydawnictwo w Rzymie, Paryżu czy Nowym Jorku” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 122). O zaletach hispanoamerykańskich powieści Delibes mówi: „Wydaje mi się znaczące, że [pisarze – M.S.] nie wstydzą się już mówić własnym językiem. Wnieśli tym samym świeżość, swobodę, elementy lokalne, które, należycie zinterpretowane, nadają dziełom wartości uniwersalne” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 126). Za jeden z głównych walorów latynoskiej prozy Delibes uznaje więc wzbogacenie języka służące „soczystości, autentyczności, eufonii, co wcześniej nie występowało” (za: López de Abiada 2005: 112), podając jako przykład Vargasa Llosę i jego *Miasto i psy*, *Szczeniaki*, „zagmatwany” *Zielony dom*. Gdy wymienia Cortáзара, przyznaje, że woli opowiadania od *Gry w klasy*, której „zbywa stron”. Mówiąc o Garcíi Márquezie dodaje, że odnajduje u niego elementy powieści Iotrzykowskiej, wpływy Cervantesa i Queveda, a z kolei Fuentes go nie interesuje, „być może ze względu na moją własną wrażliwość”, wydaje mu się za bardzo „retoryczny” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 132).

Trafnie, jak się okaże po latach, spoglądając na boom z perspektywy anglosaskiej lub na przykład polskiej – rozumie dziejący się feno-

men galisyjski pisarz Daniel Sueiro, który sam zafascynowany *Miastem i psami* oraz *Zielonym domem* Vargasa Llosy, przytomnie ocenia, iż trudno jednoznacznie stwierdzić, czy w latach 70. boom jako taki rzeczywiście w świadomości czytelników istnieje, ponieważ – Sueiro przynajmniej ma takie wrażenie – dla przeciętnego odbiorcy boom oznacza jeden tytuł: *Sto lat samotności*. Reszta to sprawa środków masowego przekazu, propagandy i zarządzania informacją. Jeśli trzy dekady później Alberto Fuguet i Sergio Gómez będą mieli w sprawie boomu coś do zarzucenia, to właśnie owo spojrzenie nań z zewnątrz, uproszczenia w patrzeniu na literaturę tamtego okresu, praktykowane zwłaszcza przez wydawców – i widzenie wszystkiego przez pryzmat realizmu magicznego, który jest wprawdzie ważnym składnikiem głównych powieści Garcíi Márqueza, ale też nie występuje w całej jego twórczości (López de Abiada 2005: 113).

Juan Goytisolo, mający jako czytelnik i recenzent wydawnictwa Seix Barral bezpośredni wgląd w bieżącą prozę powstającą w Ameryce Łacińskiej, wyraża uznanie dla Lezamy Limy i Onettiego. Uważa też, że to García Márquez zdołał stworzyć dzieło najpełniejsze, i nazywa go pisarzem „z dużą fantazją, acz stosunkowo niewielką wyobraźnią”, a Cortázar jako autor większych całości tworzonych z kolaży nie przekonyuje go, mimo iż jest „wybitnym twórcą opowiadań” (za: López de Abiada 2005: 114).

Carlos Barral z kolei jest zdania, że boom nie tylko trafia w moment kryzysu powieści – hiszpańskiej i światowej, ale i oferuje czytelnikowi literaturę przystępną, oraz – co być może ważniejsze – pozbawioną niepotrzebnych spekulacji o charakterze formalnym, które często odstraszały czytelnika od lektury. Boom ma również w opinii wydawcy wpływ na przeformułowanie stosowanej przez hiszpańskich pisarzy poetyki. Dostrzega on, iż żaden z hiszpańskich autorów należących do tego samego pokolenia „nie dorównuje pierwszej czwórce czy piątce liderów pokolenia Latynosów, może z wyjątkiem nieżyjącego Martína Santosa”. Zapytany przez Fernanda Tolę de Habicha i Patricię Grieve (1971: 19) o panoramę powieści hiszpańskiej w ostatnich trzydziestu latach, Barral odpowiada, że w żadnej powieści powstałej począwszy od końca wojny domowej nie było takiej jakości i tyle ambicji literackiej, ile zaproponował Luis Martín Santos w *Czasie milczenia*: „Były książki ewidentnie znaczące, ale dostosowane do sytuacji bieżącej [...]. Tak jest w przypadku powieści *El Jarama* [1956 – M.S.] Sáncheza Ferlosia; za inny podobny przykład z ostatnich lat można by uznać pisarstwo Juana Beneta, które jednak z dzisiejszej perspektywy, mimo że jest przedsięwzięciem ambitnym, nie wydaje się zbliżone nawet

do dojrzałości i ambicji *Czasu milczenia*”. Barral zalicza do czołówki pisarzy boomu Cortázar, Vargasa Llose, Garcíę Márqueza, Fuentes a i Donosa; pozostali, jak mówi, „siedzą w drugim rzędzie”. Vargasa Llose ceni za wczesne dokonania, jego twórczość charakteryzuje jako „zwyżkującą” na etapie pomiędzy *Miastem i psami* z 1963 roku (przy okazji debiutanckiej powieści Peruwianczyka zaznacza, że jej lektura była „największą i najprzyjemniejszą niespodzianką w moim życiu wydawcy”; za: Tola de Habich, Grieve 1971: 21) a *Rozmową w Katedrze* (1969). Cortázar jest dla niego autorem „dzieła niepodrabialnego”, czyli *Gry w klasy*, choć inne powieściowe propozycje tego pisarza „mają cienie”, *Wielkie wygrane* to powieść „mało udana”, jednak opowiadania Argentyńczyka „potwierdzają, że mamy do czynienia z wielkim pisarzem”. Garcíá Márquez napisał „wielką książkę, jaką jest *Sto lat samotności*” (odrzuconą swego czasu przez wydawnictwo Seix Barral, co wydawca przypisuje „błędnej lekturze”), Fuentes zaś jest pisarzem „bardzo nierównym” (za: López de Abiada 2005: 119), a *Zmiana skóry*, którą Barral opublikował, „wydaje mi się powieścią niedojrzałą, doświadczeniem literackim bardzo ważnym i ciekawym, jest jednak niedojrzała” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 22).

Camilo José Cela, zapytany o pisarzy boomu, przy okazji ciepło wypowiada się także o hispanoamerykańskiej prozie w ogóle, stwierdzając: „zawsze była bardzo dobra. Problem w tym, że tutaj [w Hiszpanii – M.S.] nikt o tym nie wiedział. Dzisiaj mówi się o Juanie Rulfo, Vargasie Llosie, Ernesto Sábato – i bardzo dobrze, to świetni pisarze. [...] Ale wcześniej było też wielu ważnych autorów, jak Rómulo Gallegos czy Benito Lynch, Ricardo Güiraldes albo Miguel Ángel Asturias” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 85). Przypomina, że literaturę porównać można do sztafety z płomieniem olimpijskim: chcąc mówić o tym, co powstaje teraz, należy pamiętać o tym, co było wcześniej, bo jedno jest konsekwencją drugiego. Cela postrzega boom jako zjawisko rzeczywiście istniejące z tego choćby względu, że dostępność twórczości pisarzy z Ameryki Łacińskiej stała się bardziej powszechna, wcześniej niewiele ją znało, bo „w Hiszpanii nie miała reklamy, a do tego [istnieją – M.S.] kwestie związane z importem książek” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 88). Zaznacza jednak, że to nie reklama wywołała wzrost zainteresowania powieścią z Hispanoameryki, bo „powieści są bardzo dobre i bronią się same, bez najmniejszych wątpliwości”, a *Sto lat samotności* Cela uważa za rzecz „bezapelacyjnie niezwykłą” (za: Tola de Habich, Grieve 1971: 89–90).

Boom w oczach czytelników

Świat

W celu zobrazowania procesu introdukcji prozy latynoamerykańskiej okresu boomu w obszar literatur narodowych, gdzie wcześniej występowała ona jedynie marginalnie, przywołać można *casus* Stanów Zjednoczonych i Niemiec (także ze względu na tradycję oraz wpływowy charakter tamtejszych środowisk na światowy rynek książki). Receptura literatury to oczywiście zagadnienie odrębne względem niej samej i z rozmaitych przyczyn, warunkowanych wieloma czynnikami, każdą twórczość często odbiera się różnie w zależności od miejsca jej występowania. Spojrzenie z perspektywy odbiorców w czterech krajach (wcześniej była to Hiszpania, potem będzie Polska), gdzie mówi się – a przede wszystkim czyta – w różnych językach, może dać w miarę reprezentatywny ogląd tego, jak latynoscy pisarze zaistnieli w świecie.

Kontekst zimnowojenny, który stał się udziałem świata w latach 60., wpłynął na zmianę na rynku książki w Stanach Zjednoczonych, rozszerzając go na zainteresowanie (wydawców, czytelników, ale także różnych instytucji) literaturą regionu, utożsamianego w powszechnym wyobrażeniu przeciętnego Amerykanina z Kubą i napiętymi z nią relacjami. Chęć poznania od innej strony sąsiadów, z którymi amerykańskie rządy pozostawały w związkach nierzadko ambiwalentnych (nie można zapominać, że w tamtym okresie konflikty, z bardziej lub mniej aktywnym zaangażowaniem amerykańskiego państwa, tły się również m.in. w Gwatemali i Kolumbii)⁴⁹, sprawiła, że jak nigdy dotąd literatura latynoamerykańska dostała szansę zaistnienia na półkuli północnej na znacznie szerszą skalę. Analizując boom z perspektywy północnoamerykańskiej, Suzanne Jill Levine (2004: 9) twierdzi, że przedtem, czyli do drugiej połowy XX wieku, „powieści i poezję latynoamerykańską tłumaczono jedynie sporadycznie, zajmowało się tym tylko kilku rozproszonych miłośników literatury (jak pisarz Waldo Frank), związanych z kręgami akademickimi i wydawniczymi, jednak rozległe obszary twórczości z Brazylii i Hispanoameryki stanowiły *terra incognita*”. Wspomina także o istniejących w świadomości amerykańskiego odbiorcy uzusach skojarzeniowych związanych z pisarzem latynoamerykańskim, który nie powinien w swojej twórczości odbiegać od powszechnego wyobrażenia o regionalizmie i kostumbryzmie, lecz zobowiązany jest im hołdować. Jako przykład podaje nikle począt-

49 Więcej o ówczesnych wzajemnych stosunkach USA z krajami Ameryki Łacińskiej można przeczytać m.in. w: Dobrzycki (2000, 2002).

kowo zainteresowanie Borgesem, autorem prozy łamiącej ten stereotyp, a więc odbiegającym od popularnego przesądu, na rzecz Eduarda Mallei, lepiej oddającego ducha Latynoameryki (Levine 2004: 10). Pisarz zyskuje uznanie u amerykańskich wydawców, dopiero gdy w 1961 roku zdobywa nagrodę Premio Formentor. Zaraz potem, jeszcze w tym samym roku, wydawnictwo New Directions publikuje wybór opowiadań pochodzących ze zbiorów *Fikeje* i *Alef*, a następnie oficyna Grove Press wydaje *Fikeje*, już jako samodzielny tytuł, w 1962 roku.

Wpływ na zaistnienie w latach 60. literatury latynoamerykańskiej na rynku Stanów Zjednoczonych w wymiarze wcześniej nieznanym miało Center for Inter-American Relations, później przemianowane na Americas Society, powołane przez Davida Rockefellera w 1965 roku. W instytucji tej zawiązany został program promocji literatury pochodzącej z krajów Ameryki Łacińskiej, a następnie włączono doń kolejny projekt. Miał on zebrać wokół programu tłumaczy w celu przełożenia na angielski jak największej liczby książek. W skład komitetu programowego wchodził między innymi krytycy literaccy Emir Rodríguez Monegal i María Luisa Bartos, a także pisarze, tłumacze, krytycy amerykańscy, tacy jak: Alastair Reid, Gregory Rabassa, John Alexander Coleman, John Simon, Mark Stern. Pod auspicjami Centrum utworzone zostało także pismo „Review”, poświęcone w całości krytyce i rozpowszechnianiu literatury powstającej w Latynoameryce. Celem projektu było przybliżenie amerykańskim czytelnikom zarówno nowej prozy, jak i kanonicznych dzieł regionu, w tym poezji, toteż wśród autorów przełożonych wtedy na angielski figurują nazwiska, których wcześniej nie tłumaczono, przykładowo Sor Juana de la Cruz, a później także Vicente Huidobro. Ze współczesnych autorów na liście przekładów, które się wówczas ukazały, widnieją Abel Posse, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Octavio Paz (oraz pisarze brazylijscy, m.in. João Cabral de Melo Neto, Nérida Piñón, ponieważ program dotyczył obszaru zarówno hiszpańsko-, jak i portugalskojęzycznego). Przy współudziale Centrum Rockefellera w latach 60. powstał także inny program o podobnym profilu, zorganizowany przez Association of American University Presses, który skupił wokół siebie specjalistów zajmujących się Ameryką Łacińską (był w tym gronie m.in. argentyński historyk i krytyk literatury Enrique Anderson Imbert). W okresie od 1960 do 1966 roku we współpracy z dwudziestoma wydawnictwami opublikowano za jego sprawą osiemdziesiąt trzy książki (Levine 2004: 16). Wśród autorów byli pisarze nie tylko młodzi i zaczynający odnosić sukcesy w tym okresie, ale także mniej wtedy medialni, przynależni do kanonu literatury w poszczególnych krajach

subkontynentu Juan José Arreola, Adolfo Bioy Casares, Juan Rulfo, Agustín Yáñez (oraz Machado de Assis z Brazylii). Suzanne Jill Levine (2004: 17) podkreśla też równoległą promocję literatury obszaru – w tym przypadku hiszpańskojęzycznego – poprzez aktywność samych autorów, przede wszystkim zaś Carlosa Fuentesa, który „w szczególności dał przykład do naśladowania swoim kolegom, oprócz tego, że otworzył przed nimi wiele drzwi”. Za wielkiego propagatora latynoskiej prozy na amerykańskim rynku uznaje się Rodrígueza Monegala, ale warto pamiętać także, że na uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych prowadzili w latach 60. zajęcia José Donoso (1965–1966, Iowa) i Mario Vargas Llosa (1968, Waszyngton i Puerto Rico), którzy tym samym mogli pośrednio promować siebie i swoich kolegów po piórze.

Odczytywanie zasad doboru nazwisk pisarzy tłumaczonych na angielski i wydawanych na amerykańskim rynku książki zmieniało się w zależności od tego, o których autorach chciano się wypowiadać; niemniej, o ile wcześniej poszukiwano pisarzy politycznych, preferujących w swoich utworach realizm społeczny (Levine 2004: 20), o tyle w latach 60. awangardowe połączenie faulknerowskiego regionalizmu z uniwersalizmem podszytym eksperymentatorstwem – a takich powieści w dorobku Vargasa Llosy, Garcíi Márqueza czy Fuentesa nie brakuje – okazało się wyjątkowo atrakcyjne dla amerykańskiego odbiorcy i poszerzało lokalne pole literackie.

Ciekawie przebiegała percepcja autorów boomu na rynku niemieckim, gdzie reakcja wydawnictw na wkroczenie pisarzy latynoamerykańskich w literaturę światową była stosunkowo szybka. Pierwotnie – choć jak zauważa José Morales Saravia (2005: 136), były od tej reguły wyjątki – nowe powieści czytano przez pryzmat kontrastu my – oni, *tudzież ego – alter*. Ów podział na centrum i peryferie przejawiał się między innymi występowaniem określonej typologii, wedle której literatura z Latynoameryki różni się od europejskiej na przykład formami wyrazu, jest obfitsza w wyobraźnię i samo życie, zakorzeniona w lokalnym kontekście historyczno-politycznym i społecznym, co z racji nieznamości realiów zobrazowanych na stronach powieści może przysparzać trudności w odbiorze. Zauważano także, iż w odróżnieniu od twórcy europejskiego pisarz latynoamerykański często zajmuje stanowiska publiczne w swoim kraju, a jego zdanie liczy się w dyskursie publicznym, więc i pozycja pisarza w Ameryce Łacińskiej jest znacząco inna.

Mario Vargas Llosa tłumaczony jest na niemiecki średnio co trzy-cztery lata w stosunku do dat publikacji oryginałów, podobnie Carlos Fuentes, inaczej natomiast sytuacja wygląda w przypadku Gabriela Garcíi Márqueza, który przed wydaniem przekładu *Stu lat samot-*

ności w 1970 roku pozostaje niemal nieznaną, oraz Julia Cortázarą, który przybliżany jest niemieckiemu czytelnikowi bez żadnego rygoru chronologicznego, a do czasu wydania *Gry w klasy* w 1981 roku (czyli osiemnaście lat od chwili ukazania się książki w oryginale) pozostaje znany głównie jako autor opowiadań.

Każdy pisarz jest też inaczej postrzegany. Vargas Llosa – jako autor mocno zaangażowany politycznie i krytyczny wobec instytucji państwowych; u Garcíi Márqueza zwraca uwagę przede wszystkim skłonność do fantazjowania i osobliwa melancholia połączona z tęsknotą za światem pierwotnym; Fuentes kojarzy się z rozbudowaną retoryką, słowną szarżą i encyklopedyczną wiedzą; Cortázarowi przypisuje się sporą dawkę poczucia humoru i ironii.

O ile wczesne dzieła Vargas Llosy niemieccy krytycy przyrównują do dokonań autorów takich jak Musil (*Miasto i psy*) czy do rosyjskich pisarzy XIX-wiecznych (*Rozmowa w Katedrze* i *Wojna końca świata*), podkreślając totalizujące i krytyczne podejście do świata przedstawionego, o tyle późniejsze jego książki – *Ciotka Julia i skryba*, *Pochwała macochy* (*Elogio de la madrastra*, 1988; wyd. pol. 1993) oceniane są jako estetycznie odmienne, bardziej metadyskursywne i metaliterackie, gdzie wcześniejsza referencyjność przechodzi w autoreferencyjność (Morales Saravia 2005: 138). W opinii krytyki kolejne powieści nie pasują też – podobnie jest w przypadku *Gawędziarza* (*El hablador*, 1987; wyd. pol. 1997) i *Litumy w Andach* (*Lituma en los Andes*, 1993; wyd. pol. 1998) do występujących u odbiorców, tutaj niemieckich, wzorców kodyfikacji Ameryki Łacińskiej. Zmienia się to w *Święcie kozła* (*La fiesta del Chivo*, 2000; wyd. pol. 2002), gdzie „realizm krytyczny, talent kompozycyjny, obszerne odzwierciedlenie słowne latynoamerykańskiego świata” (Morales Saravia 2005: 139) sprawiają, iż peruwiański pisarz na nowo zostaje umieszczony w wyjściowym kontekście interpretacyjnym, a jego twórczość niejako wraca na właściwy tor.

Carlosowi Fuentesowi, poczynawszy od pojawienia się w 1964 roku na rynku niemieckim pierwszej jego powieści (*Śmierć Artemia Cruz*), przypisane zostają inne wzorce i zostaje on uznany za autora, który „przebywa w nieustannej podróży”, tego, „któremu najbliższym jest do kultury europejskiej”, wykazuje inklinacje kosmopolityczne i snobistyczne, a jego twórczość porównywana jest do pisarstwa Joyce’a, Kafki, Prousta i Balzaka (Morales Saravia 2005: 141). Dostrzega się też u Fuentesesa – inaczej niż u Vargas Llosy, który, mimo iż osadza swoje powieści w kontekście peruwiańskim, nadaje im charakterystykę latynoamerykańską – skupienie na Meksyku, z ciągłym odnoszeniem się do rewolucji, gdzie trwa nieustanne zmaganie się z własną

tożsamością, a poszczególni bohaterowie na każdym kroku podejmują próby redefiniowania samych siebie. Inną cechą dostrzeganą u meksykańskiego autora jest wyrafinowanie lingwistyczne i karnawalizacja świata przedstawionego. Przy okazji odniesień pozaliterackich wspomina się o jego stałości w poglądach, co niekiedy odpowiada politycznym woltom wykonywanym przez Vargasa Llose (Morales Saravia 2005: 144).

Gabriel García Márquez z kolei, z uwagi na wspomnianą niemal całkowitą nieobecność w świadomości czytelniczej przed publikacją *Stu lat samotności* w 1970 roku, przez niemieckich odbiorców odczytywany jest z perspektywy czasu, który upłynął od ich pierwszych kontaktów z pisarzami boomu. Powieść osadzona w Macondo oceniana jest jako „złożona, nowoczesna, skomponowana linearnie i napisana konwencjonalnie” (Morales Saravia 2005: 146) oraz epicka, ale nie eksperymentatorska czy podążająca za wskazówkami literatury nowoczesnej (Morales Saravia 2005: 148), co odróżnia ją od poznanych już przedtem dzieł Vargasa Llosy i Fuentesy. Kiedy w obiegu pojawiają się wcześniejsze tytuły (*Szarańcza* i opowiadania), uznane zostaną one za próby poprzedzające główny występ; jak podaje José Morales Saravia (2005: 145), krytyka widzi w pomniejszych dziełach Kolumbijczyka „ćwiczenie rąk przed grą na fortepianie”. Macondo, obecne również w innych utworach, postrzegane jest jako metafora Ameryki Łacińskiej, zaś subkontynent ukazany w najsłynniejszej książce pisarza obrazuje los całego regionu. García Márquez postrzegany jest też jako niezwykle utalentowany narrator, kierujący się przy pisaniu przede wszystkim intuicją, dokonujący magicznych sztuczek na słowach, któremu bliżej do niespełnionego czarodzieja niż powieściopisarza (Morales Saravia 2005: 149). Motywem przewodnim jego twórczości w opinii krytyków niemieckich jest zaś samotność, strach, niemoc.

Julia Cortázar, po tym jak *Gra w klasy* dopełnia obrazu jego twórczości, wcześniej znanej zasadniczo z opowiadań – choć w 1966 roku ukazuje się powieść *Wielkie wygrane* (sześć lat po oryginalu), a w 1976 *Książka dla Manuela* (trzy lata po oryginalu) – postrzega się w Niemczech jako autora nawiązującego do tradycji europejskich pisarzy fantastycznych i surrealistów. Zauważony zostaje u niego także wpływ Borgesa i Kafki, choć od tego pierwszego odróżnia go aspekt tragicomiczny obecny w jego twórczości. Innymi cechami znalezionymi u Cortázara są wyobcowanie, ucieczka od codziennej rutyny, poszukiwanie sensu istnienia, fantazja polityczna, a wszystko to przedstawiane przy użyciu eksperymentatorskich środków wyrazu. O *Grze w klasy*

piszą, że to powieść „w poszukiwaniu tożsamości [latynoamerykańskiej – M.S.]” (Morales Saravia 2005: 153). Ceni się też u Argentyńczyka talent narratorski, bogactwo wyobraźni i dar uważnej obserwacji otaczającego świata oraz humor i ironię. Choć kompozycyjnie jego dzieła odbiegają od dokonania Vargasa Llosy czy Garcíi Márqueza, poprzez fragmentaryczność przedstawianego świata potrafi on – jak mówią krytycy – ukazać kompletny obraz rzeczywistości. Cortázar zyskał popularność w obszarze języka niemieckiego jednak głównie w środowiskach akademickich, a nie u masowego czytelnika, czyli akurat inaczej niż miało to miejsce w Polsce.

Polska

Począwszy od drugiej połowy lat 60.⁵⁰ literatura tworzona przez pisarzy boomu spotkała się w Polsce ze szczególnym zainteresowaniem zarówno ze strony wydawców, jak i czytelników, można nawet zaryzykować stwierdzenie, że rezultatem owego wyjątkowego entuzjazmu na całkiem dużą skalę było zaistnienie swoistego *rodzimego* boomu na latynoamerykańską prozę. Wcześniej, przed boomem, nazwiska autorów z Ameryki Łacińskiej pojawiały się najczęściej na łamach pism literackich i głównie byli to poeci, rzadziej powieściopisarze⁵¹. Jak twierdzi Małgorzata Gaszyńska-Magiera (2011: 62) w monografii poświęconej recepcji iberoamerykańskiej prozy nad Wisłą, istotną rolę odegrał tutaj kontekst odbioru:

Spojrzenie z perspektywy czytelnika każe zwrócić uwagę na ogromne zapotrzebowanie w Polsce lat 60., 70. i 80. na informacje o, ogólnie mówiąc, obcych krajach. Większość Polaków była unieruchomiona za żelazną kur-

50 Zanim zainteresowanie latynoamerykańskimi pisarzami na polskim rynku literatury rozgorzeje na dobre, w pierwszej połowie dekady opublikowane zostaną: *Podróż do źródeł czasu* Alejo Carpentiera (1963), *Tunel* Ernesto Sábato (1963), *Doña Bárbara* Rómula Gallegosa (1964), *Odplywająca fala* (*Así en la paz como en la guerra*) Guillerma Cabrery Infante (1965), *Gesty Severa* Sarduy (1965), *Eksploracja w Katedrze* Alejo Carpentiera (1966), *Pedro Páramo* Juana Rulfa (1966), *O bohaterach i grobach* Ernesta Sábato (1966).

51 Wśród poetów przybliżanych polskiemu czytelnikowi wiódł prym Pablo Neruda (debiutujący w polskim przekładzie w 1949 r.); wśród prozaików (w tym przypadku autorów krótkich form) oprócz pojedynczych nazwisk pisarzy społecznie zaangażowanych i ideologicznie bliskich peerelowskiemu realiom występują m.in.: Jorge Luis Borges, którego pierwsze opowiadania pojawiły się w polskim tłumaczeniu w 1960 r.; Juan Rulfo, wydany po raz pierwszy w 1961 r.; José Revueltas w 1962 r.; Julio Cortázar, publikowany okazjonalnie od 1964 r., Horacio Quiroga, jednorazowo w 1966 r. (zob. Milewska, Rymwid-Mickiewicz, Skłodowska 1992).

tyną, a podróżowanie było dla wielu nieosiągalnym marzeniem zarówno ze względów ekonomicznych, jak i z powodu trudności z otrzymaniem paszportu i wiz. Dlatego dużą popularnością cieszyły się w Polsce popularnonaukowe czasopisma geograficzne. Stanowiły nieocenione źródło wiedzy z pierwszej ręki o niedostępnych, nieraz odległych zakątkach świata.

Jak zatem należy sądzić, podobne zbliżenie z obcym, innym światem dawała też pochodząca stamtąd literatura. Paradoksalnie jednak detonatorem dla zainteresowania pisarzami z Ameryki Łacińskiej okazała się rzecz stosunkowo mało egzotyczna, bliższa niepokojom natury egzystencjalnej z „tej”, a nie „tamtej strony” – intelektualizująca i eksperymentatorska *Gra w klasy* Cortáзара, wydana w Polsce w 1968 roku⁵². Może to jednak właśnie owo symboliczne połączenie dwóch światów, obecne przecież na stronach książki, a przy okazji fascynacja i zapatrzenie na Francję i jej stolicę, którego wówczas u rodzimych czytelników ambitnej literatury nie brakowało (data ukazania się polskiego przekładu też niejako urasta tu do rangi symbolu), sprawiły, że powieść wysforowała się przed inne, „bardziej latynoskie” tytuły. Zofia Chądzyńska (2001: 135–136), tłumaczka argentyńskiego pisarza, również wyrażała zaskoczenie jego popularnością u polskiego odbiorcy:

Właściwie mało zrozumiałą rzeczą był fakt, że Cortázar aż tak chwycił w Polsce. Przed nim przez lata nie było pisarza kultowego [...]. Dlaczego ten Argentyńczyk, tak inny, tak dziwny, w sumie nie za łatwy, zdobył aż taką popularność? [...] Faktem jest, że chwycił. Jego książki, wydawane w bardzo dużych nakładach, nikły z półek w mgnieniu oka.

Wśród wydawców latynoamerykańskiej prozy od razu dokonuje się wyraźny podział na dwa ośrodki: Warszawę i Kraków. Najpierw w tym tandemie prym wiodą warszawskie wydawnictwa Czytelnik i Państwowy Instytut Wydawniczy (oprócz tych oficyn pojedyncze tytuły publikują również Książka i Wiedza, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, PAX), a od 1971 roku dołącza do nich krakowskie Wydawnictwo Literackie, które szybko znajdzie się na czele stawki.

Pierwszym tytułem wydanym przez Czytelnika w prestiżowej, bo aspirującej do przybliżania odbiorcy ambitnej prozy światowej serii „Nike”, jest, w 1963 roku, *Podróż do źródeł czasu* Alejo Carpentiera. W kolejnych latach pod tym samym szyldem ukazały się utwory

52 Badacze recepcji literatury latynoamerykańskiej w Polsce wyróżniają cztery okresy jej obecności na polskim rynku wydawniczym. Pierwszy – od 1945 r. do początku boomu (patrząc z polskiej perspektywy, chodziłoby zatem o rok 1968), drugi – boom (do końca lat 70.), trzeci – od końca boomu do 1989 r., czwarty – od chwili uwolnienia rynku do dzisiaj (Gaszyńska-Magiera 2011: 50).

Cortázara, Fuentes, Borgesa, Vargas Llosy, Garcíi Márqueza i Onetiego⁵³. Niektórzy pisarze, jak Carpentier czy Borges, wydani zostaną także w kolejnej serii Czytelnika – „Bibliotece Klasyki Polskiej i Obcej”, co, jak sama nazwa wskazuje, świadczy o randze nadanej przez polskiego wydawcę nazwiskom autorów latynoamerykańskich.

Państwowy Instytut Wydawniczy umieszcza pisarzy z Ameryki Łacińskiej w dwóch seriach: „Współczesna Proza Światowa” i „Biblioteka Jednorożca”, a przy doborze pisarzy przyjmuje – jako że są to wydania późniejsze od czytelnikowskich – kryterium rozpoznawalności autora i wartości artystycznej książki. Wśród wybranych przez wydawnictwo pisarzy znaleźli się: Wenezuelczyk Miguel Otero Silva (jego powieść *Martwe domy* [*Casas muertas*, 1955] ukazuje się jako pierwsza w serii współczesnej prozy w 1969 r.), Garcíi Márquez, Borges, Vargas Llosa, Arguedas, Donoso i Meksykanin Luis Spota. W sumie seria objęła siedemnaście tytułów autorstwa pisarzy latynoamerykańskich (Gaszyńska-Magiera 2011: 72). W ramach „Biblioteki Jednorożca” dołączają do nich Asturias, Ciro Alegría, Kubańczyk Onelio Jorge Cardoso.

Jednak najbardziej przemyślaną i ambitną strategię w przybliżaniu nowej prozy z Latynoameryki przyjęło Wydawnictwo Literackie, od razu poświęcając literaturze regionu odrębną serię, z której uczyniło niejako osobną markę i znak rozpoznawczy, poszerzając tym samym swój kapitał symboliczny. Zainaugurowana w 1971 roku „Proza Iberoamerykańska” przetrwała do roku 1989, w sumie licząc ponad sto dwadzieścia tytułów⁵⁴. Intensywność, z jaką książki ukazywały się na przestrzeni osiemnastu lat, była oczywiście zmienna. Apogeum przypadło na połowę lat 70., kiedy do księgarń trafiało nawet kilkanaście tytułów rocznie (rekord szesnastu tytułów padł w 1977 r.). Rozmiar przedsięwzięcia sprawił, że obok pisarzy już znanych wydawani byli także autorzy z drugiego szeregu, niekoniecznie bezpośrednio związani z boorem, gdyby chcieć zastosować miarę i perspektywę rynku hiszpańskojęzycznego. Jak twierdzi Gaszyńska-Magiera (2011: 75):

Redaktorzy *Prozy Iberoamerykańskiej* próbowali zaspokoić zapotrzebowanie czytelników, jednocześnie zaś byli postawieni w sytuacji, w której prawa do publikowania gwiazd boomeru zarezerwowały sobie wydawnictwa

53 Szczegółowo pisze o tym Małgorzata Gaszyńska-Magiera (2011: 68–69).

54 Gaszyńska-Magiera (2011: 74) przywołuje liczbę 126, ale z zastrzeżeniem, że mogą to być dane nieprecyzyjne, ponieważ liczba tytułów i tempo publikacji najwyraźniej wymknęły się spod kontroli samemu wydawnictwu, które nie prowadząc szczegółowej archiwizacji, po upływie czasu straciło rachubę.

warszawskie. Był to najprawdopodobniej jeden z powodów, dla których zdecydowali się sięgnąć po utwory autorów mniej znanych.

Dlatego też przy wielu okazjach publikowane książki miały już swoje wydania na rynku polskim, a w serii WL-owskiej ukazywały się ich reedycje. Na czele najczęściej drukowanych autorów znaleźli się: Cortázar z ośmioma tytułami (w tym jedyna reedycja w ramach serii – *Gra w klasy*), García Márquez z sześcioma, Fuentes z pięcioma, trzy tytuły wydano takim autorom, jak Vargas Llosa, Sábato i Donoso (oprócz dwóch powieści – *Moja osobista historia boomu*), po dwa osobne tomy mieli Borges, Rulfo, Carpentier i Asturias. W cyklu ukazały się również antologie opowiadań (także brazylijskich – w sumie seria liczy osiemnaście tytułów z portugalskojęzycznej części Ameryki Łacińskiej) autorów z Ameryki Środkowej i Argentyny oraz eseje, jak przykładowo zbiór *Ameryka Łacińska w swojej literaturze* (1979).

W okresie późniejszym, czyli po przemianach ustrojowych w Polsce po 1989 roku, a tym samym w nowej rzeczywistości rynkowej, kontynuatorem tradycji wydawania (w sposób bardziej usystematyzowany niż przypadkowy) autorów boomu i pisarzy kojarzonych z tym zjawiskiem było działające od 1991 roku Wydawnictwo Muza. A zatem główny ośrodek propagowania literatury latynoamerykańskiej przeniósł się ponownie do Warszawy. Najpierw pojedyncze nazwiska – Borges, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Carpentier, Lezama Lima – ukazują się w serii „Biblioteka Bestsellerów”, następnie w kolekcji „Galeria” (gdzie publikowani są Cortázar, García Márquez i nienależąca do boomu, ale ciesząca się popularnością chilijska pisarka Isabel Allende) i „Vademecum Interesującej Prozy” (Allende, Cortázar, García Márquez, Mutis i Puig). Ale najbardziej sprofilowana i przemyślana – przynajmniej w zakresie poświęcenia jednemu obszarowi – wydaje się powstała w 2003 roku seria „Salsa. Książki dla Muzykalnych”, bardziej lub mniej świadomie nawiązująca wyglądem do WL-owskiej „Prozy Iberoamerykańskiej”. Eklektyczna w doborze autorów kolekcja zawiera najogólniej rzecz biorąc nazwiska pisarzy hiszpańskojęzycznych, zarówno latynoskich, jak i hiszpańskich, znanych (García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa) lub dopiero debiutujących na polskim rynku (m.in. Kubanka Mayra Montero, Kolumbijczyk Fernando Vallejo, Chilijczyk Roberto Bolaño, Kubańczyk Eliseo Alberto, Argentyńczyk Marcelo Figueras, Kolumbijczyk Santiago Gamboa – obecny w antologii *McOndo*, czy Meksykanin Ignacio Padilla – członek grupy crack).

Spośród innych wydawnictw działających na polskim rynku, które mają w katalogu nazwiska związane z boomem, wymienić należy: poznański Dom Wydawniczy Rebis (Vargas Llosa), warszawskie oficyny Prószyński i S-ka (Borges) i Świat Książki (Fuentes) oraz krakowskie Wydawnictwo Znak, publikujące od 2007 roku książki Vargasa Llosy⁵⁵.

⁵⁵ Bliscy boomowi Alfredo Bryce Echenique i Tomás Eloy Martínez byli wydawani odpowiednio w Czytelniku, Noir sur Blanc i Wydawnictwie Amber.

W stronę McOndo

Lata osiemdziesiąte: między boomem a McOndo

Lata 80. w hispanoamerykańskiej prozie kojarzone są z tym, co nastąpiło bezpośrednio po boomie, toteż okres ten okraszony został przez krytykę – w sposób, jak się wydaje, w takim przypadku zupełnie naturalny – prefiksem „post”, zaś termin przypisany temu czasowi w całości brzmi: postboom¹. W kontekście niniejszych rozważań, w których pierwszoplanowa rola przypisana została z jednej strony boomowi, z drugiej McOndo, można by dodatkowo uznać dekadę lat 80. za okres płynnego przejścia między obydwoma zjawiskami, również dlatego, że w twórczości autorów, których pozycja na literackiej mapie Ameryki Łacińskiej zaznacza się wówczas wyraźniej, pojawiają się bezpośrednio nawiązania do boomu (niektórzy pisarze bowiem rozpoczęli swoje kariery w trakcie jego trwania), jak i widoczna jest zapowiedź zmian, które rychło zaczęły dominować w literaturze regionu w ostatniej dekadzie XX wieku.

Zanim jednak będzie mowa o niektórych wyróżniających się cechach twórczości wybranych pisarzy tworzących w latach 80., warto nadmienić, że dokładna periodyzacja postboomu – ze względu na trudność w doprecyzowaniu końca samego boomu – jest raczej umowna. Donald L. Shaw (2005: 260–261) proponuje cofnąć się do połowy lat 70., kiedy eseje krytycznoliterackie poświęcone stanowi ówczesnej latynoskiej prozy publikują Alejo Carpentier i Antonio Skármeta. Ten

1 Niniejsza książka, poza tytułowym wyodrębnieniem dwóch szczególnych momentów w historii literatury hiszpańskojęzycznej w Ameryce Łacińskiej 2. poł. XX w., zachowuje pewien porządek chronologiczny, dlatego warto poświęcić uwagę również okresowi oddzielającemu od siebie boom i McOndo, tak by opisywany proces historycznoliteracki miał swoją konsekwencję, a jego ciągłość pozostała nienaruszona. Ze względu jednak na podrzędność lat 80. wobec zjawisk istotnych tutaj w pierwszej kolejności, okres ten zostanie potraktowany z pominięciem szczegółowego ukazania jego wielowymiarowości (inaczej niż miało to miejsce w przypadku boomu) i przyjmie charakter bardziej ogólny.

pierwszy, poznany już jako piewca amerykańskiej cudowności, pisze tekst o problematyce czasu i języka w nowoczesnej powieści hispanoamerykańskiej (*Problemática del tempo y del idioma en la moderna novela hispanoamericana*, 1975), gdzie wspomina o kryzysie i proponuje przeformułowanie zadań stojących przed prozą, ponieważ dominująca do niedawna konwencja eksperymentatorska, jak twierdzi, wyczerpała się. Postulaty Carpentiera to, ogólnie rzecz biorąc, powrót do społecznego wymiaru powieści i osadzenie ich treści w nowej, miejskiej rzeczywistości². Skármeta z kolei w cyklu esejów, również pisanych z niejakim wyprzedzeniem wobec dekady lat 80., określa cechy, które zaczynają dominować w prozie powstającej po boomie. Są to między innymi, oprócz zwrócenia uwagi na coraz powszechniejsze odwołania do problematyki życia codziennego, toczącego się głównie w obszarze miejskim: wyrazistość, spontaniczność, uprzywilejowanie życia uczuciowego, fantazja, kolokwialny język, prostolinijność – niewykluczające jednakowoż zaangażowania społecznego³. Owe postulaty wpisują się w wystosowane przez Shawa (2005: 260) spostrzeżenia na temat literatury okresu postboomu:

Świadomi zwątpienia w zdolność odzwierciedlenia rzeczywistości przy użyciu języka bezpośrednio do niej się odnoszącego, co skądinąd było właściwe autorom boomu, pisarze przynależni postboomowi, inspirowani okrutnymi wydarzeniami historycznymi czasów, w jakich przyszło im żyć, zwrócili się ku „tu i teraz” Ameryki, uznawszy, że pisarz posiadał umiejętność przyglądania się i interpretowania rzeczywistości, jednakże tylko wówczas, gdy używa do tego środków wyrazu właściwych tradycyjnemu realizmowi.

Sam Skármeta, stosując się do postulowanych zmian, już we wczesnym etapie twórczości oddaje głos bohaterom młodego pokolenia – to kolejny istotny wyróżnik wielu utworów pisanych przez autorów postboomu – należącym do różnych klas społecznych, których spotkanie,

2 W innym eseju, datowanym na rok 1979, zatytułowanym *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, Carpentier kreśli kolejne zadania prozy hispanoamerykańskiej, w której oprócz zaangażowania społecznego i politycznego powinno znaleźć się miejsce dla elementów melodramatycznych, manicheizmu oraz prawdziwego, żywego języka, jakim posługują się mieszkańcy krajów, z których dane dzieło pochodzi.

3 Mowa przede wszystkim o trzech tytułach: *Tendencias en la más nueva narrativa hispanoamericana* (1975), *La novísima generación: varias características y un límite* (1976) i *Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano* (1979), publikowanych na łamach prasy.

będące rezultatem rozwiązań fabularnych, udowadnia, że możliwość przenikania się światów jest realna⁴.

W podobnym duchu, odrzucając fajerwerki formalne i wyrafinowaną zabawę językiem na rzecz zwrócenia się ku palącym problemom rzeczywistości, na przykład łamanym w wielu krajach prawom człowieka⁵, wypowiada się – tworzący zresztą od dawna, bo od połowy lat 40., i równoległe do autorów boomu – Mario Benedetti, który krytykę ekskluzywizmu boomu i nadmiernej koncentracji jego autorów na aspekcie formalnym dzieła wpisał niejako w swoje literackie *credo*. Już we wczesnym etapie twórczości prozatorskiej reprezentujący urugwajskie tzw. Pokolenie 45 (należeli do niego również m.in. Ángel Rama i Emir Rodríguez Monegal) pisarz, który w porównaniu z młodszymi od siebie autorami boomu hołduje raczej tradycyjnej formie wyrazu, spogląda krytycznie na pogrążoną w marazmie i skupioną na wzajemnych animozjach, bezwolną i pasywną miejską klasę średnią, zamieszkujejącą głównie Montevideo⁶. Jako człowiek bezpośrednio doświadczony przez represje rządzącej Urugwajem junty wojskowej, Benedetti radykalizuje swoje stanowisko pod koniec lat 70., jeszcze

4 Dotyczy to zarówno opowiadań wcześniejszych, opublikowanych w zbiorze *Desnudo en el tejado* (Nagi na dachu, 1969), nagrodzonym Premio Casa de las Américas w 1969 r., jak i kolejnych powieści chilijskiego autora, takich jak *Soñé que la nieve ardía* (Śniłem, że śnieg płonął, 1975), *No pasó nada* (Nic się nie stało, 1980) czy *Listonosz Nerudy, czyli żarliwa cierpliwość* (*Ardiente paciencia [El cartero de Neruda]*, 1985; wyd. pol. 1998), gdzie wątki polityczne miesza się z uczuciowymi, język płynnie zmienia rejestry, a ogólny wydźwięk utworów jest raczej optymistyczny, inaczej niż u większości autorów boomu.

5 Warto przypomnieć, że lata 80. to w wielu krajach Ameryki Łacińskiej okres trwania dyktatur lub wojen domowych. W Chile władzę sprawuje Augusto Pinochet (w latach 1973–1990); Argentyną rządzi wojskowa junta (1976–1983), podobnie w Urugwaju (1972–1985); Paragwaj pozostaje pod dyktaturą Alfreda Stroessnera (w latach 1954–1989); konflikty zbrojne targają Kolumbią (od 1964, szczególnie intensywnie w latach 80.), Gwatemalą (1960–1996) i Nikaraguą (1979–1992).

6 Należy pamiętać, że specyfiką niewielkiego – przynajmniej w stosunku do krajów sąsiednich – Urugwaju jest wyjątkowo nierównomierne rozmieszczenie ludności: większość obywateli zamieszkuje miasta, a w stołecznym Montevideo żyje blisko połowa Urugwajczyków. Mario Benedetti (1920–2009) uprawiał niemal wszystkie gatunki literackie, włącznie z poezją, jednak szczególnie zasłynął jako autor krótkich form. To m.in. w opowiadaniach ze zbiorów *Esta mañana y otros cuentos* (Ten poranek i inne opowiadania, 1949), *Montevideanos* (Mieszkańcy Montevideo, 1959), *Geografías* (Geografie, 1984) i *Despistes y franquezas* (Rozkojarzenia i szczerości, 1989) nakreślił on wnikliwy portret psychologiczny i egzystencjalny rodaków.

dobitniej mówiąc o konieczności zwrócenia uwagi na żywotne problemy bieżące dotykające społeczeństwa krajów latynoamerykańskich, zamiast skupiania się na rewolucji estetycznej.

Podobna wrażliwość społeczna – wyrażana także przez wielu innych autorów piszących w tym okresie, takich jak Mempo Giardinelli, Manuel Scorza, David Viñas, Manuel Cofiño, Gustavo Sainz, Eduardo Galeano – sprawiła, że przynajmniej niektórym pisarzom postboomu bliski stał się – jako bodaj jedyny spośród głównych przedstawicieli boomu – Julio Cortázar, również przechodzący metamorfozę i z upływem czasu coraz bardziej zdecydowanie angażujący się ideologicznie autor.

Proza kobiet

Niewątpliwie do najgłośniejszych tytułów i jednocześnie największych sukcesów komercyjnych lat 80. zaliczyć można powieści napisane przez kobiety, co w zestawieniu z boorem, a potem z antologią *McOndo*, jest o tyle istotne i godne podkreślenia, że w okresach wcześniejszym i późniejszym twórczość pisarek – przynajmniej w obrębie opisywanych zjawisk – sytuuje się jednak na drugim planie. Jak zauważa Nina Pluta (Łukaszyk, Pluta 2010: 452):

W latach 80. utwierdza się pozycja kobiet-autorek. Trudno sprowadzić ich twórczość do jednego mianownika – jedne [...] operują dyskursem neoawangardowym, szyfrującym symptomy degradacji w wymiarze prywatnym i społecznym, inne [...] wyzyskują oryginalne konwencje romansowe i historyczne. Odnotować należy fakt upowszechnienia się w prozie kobiet motywów cielesności i erotyzmu, wyrażonego z antypatriarchalnej perspektywy, a także przewartościowanie roli mitów kobiecych oraz wprowadzenie do literatury nowego spojrzenia na stosunki społeczne i historię – oczyma kobiet, ale także innych grup, których dyskurs nie przebiegał się wcześniej do oficjalnej kultury (np. ras innych od białej).

W 1982 roku swoją debiutancką powieść *Dom duchów* (*La casa de los espíritus*; wyd. pol. 1996) wydaje Isabel Allende. Wydarzenie to szybko staje się porównywalne, ze względu na osiągnięty sukces czytelniczy, do ukazania się *Stu lat samotności* piętnaście lat wcześniej. Zaproponowana przez chilijską autorkę⁷ saga rodzinna i historia miłosna w jednym, choć z silnie eksponowanymi elementami magicznymi, któ-

7 W niektórych kolejnych powieściach, np. w *Ewie Lumie* (*Eva Luma*, 1987; wyd. pol. 1997), Isabel Allende będzie jeszcze łączyć w różnym stopniu wątki sentymentalne – czasami jednak nazbyt trywializując istotne problemy społeczne zarysowane w tle – z elementami postawy emancypacyjnej i protestem wobec skostniałych norm współżycia. Niemniej z czasem zaczną dominować

re ingerują w wydarzenia codzienne, jest powieścią utrzymaną w konwencji realistycznej, zaś tłem dla fabuły pozostają nieodległe w czasie lub współczesne wobec snutej opowieści wydarzenia historyczne. Do tego dominujące miejsce przejmują tutaj kobiety. Silne i zdecydowane, próbują skonfrontować się z tradycyjnym modelem patriarchy i starają z różnym skutkiem temuż się przeciwstawić; wpływają swoimi działaniami na zdarzenia i ich przebieg. Wszystkie wymienione cechy, z wyjątkiem ornamentyki magicznej wykorzystywanej w różnym stopniu przez pisarzy w latach 80. – traktowana jako epigońska nie jest ona ceniona przez krytykę – są obecne w twórczości autorów postboomu.

Drugim spektakularnym tytułem tego okresu jest opublikowana w 1989 roku powieść meksykańskiej autorki Laury Esquivel *Przepiórki w płatkach róży* (*Como agua para chocolate*; wyd. pol. 1993). Również tutaj, podobnie jak u Allende, na pierwszy plan wysuwa się aspirujący do przełamania obowiązujących konwencji społecznych wątek uczuciowy, przyprawiony istotną dla kompozycji dzieła dawką kulinarniej metafizyki i innymi nadrealnymi dodatkami. Esquivel, posługując się metaforą kuchni jako miejsca tradycyjnie przynależnego kobiecie, ukazuje złożoność i nieoczywistość losów bohaterki i kobiet w ogóle, które na co dzień muszą zarówno reinterpretować własną tożsamość – w tym ciało i potrzeby seksualne – jak i mierzyć się z trudnościami rozmaitej natury w zdominowanym przez mężczyzn świecie.

Wśród pisarek, których głos liczy się w latach 80. i o których należałoby wspomnieć, są m.in. Luisa Valenzuela z Argentyny, Rosario Ferré z Portoryko, Ángeles Mastretta z Meksyku czy Diamela Eltit z Chile. W twórczości każdej z nich można odnaleźć elementy charakteryzujące literaturę hispanoamerykańską w omawianym okresie, zaznaczyć jednak też trzeba, że podobnie jak trudno było porównywać ze sobą różnorodne dokonania poszczególnych pisarzy boomu, podobne zastrzeżenie należy również poczynić tutaj.

Luisa Valenzuela⁸ hołduje wierze w siłę sprawczą literatury, zaś jej sens dostrzega w denuncjacji i refleksji nad stanem realnych i społecznych okoliczności, które stanowiąc inspirację dla powstania dzieła

przygoda, romanse i szczęśliwe zakończenia, ze zwycięstwem dobra i ukaraniem zła.

⁸ Luisa Valenzuela (1938) jest autorką m.in. zbiorów opowiadań *Aquí pasan cosas raras* (Dziwne rzeczy się tu dzieją, 1975), *Cambio de armas* (Wymiana broni, 1982), *Donde viven las águilas* (Gdzie zamieszkują orły, 1983) i powieści *Hay que sonreír* (Trzeba się uśmiechać, 1966), *Como en la guerra* (Jak na wojnie, 1977), *Cola de lagartija* (Ogon jaszczurki, 1983), *Novela negra con argentinos* (Czarna powieść z Argentyńczykami, 1990).

i podlegając wielowymiarowej w nim analizie, mogą pomóc w zrozumieniu skomplikowanego świata. Mimo że pisarstwo Argentynki, przynajmniej w początkowym okresie, naznaczone jest piętnem pesymizmu, dwuznacznością i pozostaje nieobojętne na język – co jest właściwe również autorom boomu – zachowuje trzeźwy ogląd rzeczywistości, w której autorka osadza fabuły swoich opowiadań i powieści, wychodząc z założenia, że pisarz pełni rolę świadka opisywanych wydarzeń, a jego zadanie polega między innymi na wprawieniu w zakłopotanie czy też wytrąceniu czytelnika ze stanu spokoju (Shaw 2005: 295).

Rosario Ferré⁹ z kolei, wyraźnie eksponująca w swoich utworach wątek emancypacyjny, buntuje się przeciwko nierównościom społecznym i nowobogackiej oligarchii portorykańskiej, różnej od hołdującej określonym wartościom moralnym podupadłej arystokracji starej daty (sama autorka zresztą się z niej wywodziła), której wpływ na kształtowanie tożsamości indywidualnej i zbiorowej jest przemożny i której przeciwstawiona zostaje niedola większości mieszkańców wspiarskiego kraju.

W swojej najgłośniejszej powieści *Wydrzyj mi serce* (*Arráncame la vida*, 1986; wyd. pol. 2010) Ángeles Mastretta¹⁰ przygląda się dewaluującej swe ideały rewolucji, a mężczyźni utożsamiający ów upadek, nierzadko wciąż widziani jako herosi walki o wspólne dobro, przedstawieni zostają jako postacie karykaturalne, bezwolne, ośmieszane przez własną banalność i zdemistyfikowane w bezrefleksyjnych poczynaniach, zaś ich mit zostaje zdekonstruowany.

Diamela Eltit¹¹ należy do autorek, których radykalnie eksperymentatorski i estetyzujący styl – przynajmniej w pierwszych utworach z lat 80. – wyraźnie odróżnia się na tle twórczości współczesnych jej pi-

9 Rosario Ferré (1938–2016) pisała powieści, poezję i eseje, autorka m.in. *La muñeca menor* (Młodsza lalka, 1976), *La mona que le pisaron la cola* (Malpa, której nadepnęto na ogon, 1981), *Maldito amor* (Przekłeta miłość, 1989).

10 Ángeles Mastretta (1949) – meksykańska pisarka i dziennikarka, w 1997 r. wyróżniona Nagrodą Rómula Gallegosa za powieść *Mal de amores* (Choroba miłosna, 1996). Jest także autorką powieści *Ninguna eternidad como la mía* (Żadna wieczność prócz mojej, 1999), *El cielo de los leones* (Niebo lwów, 2003) oraz zbiorów wspomnień *La emoción de las cosas* (Emocja rzeczy, 2013) i *El viento de las horas* (Wiatr godzin, 2015).

11 Diamela Eltit (1949) w kolejnej powieści *Por la patria* (Za ojczyznę, 1986) porusza takie tematy, jak: brutalność (właściwa zarówno władzy, jak i wzajemnym relacjom międzyludzkim), zdrada, wykluczenie społeczne i wszechobecne poczucie opuszczenia czy dyskryminacja ze względu na preferencje seksualne. Na lata 80. przypadają jeszcze dwa tytuły Eltit: *El cuarto mundo* (Czwarty świat, 1988) i *El padre mío* (Mój ojciec, 1989).

sarek z sąsiednich krajów. Krytyczna wobec pinochetowskiego reżimu i hołdująca szeroko pojętej wolności obywatelskiej, debiutuje w 1983 roku powieścią *Lumpérica* (Kobieta lump), w której manifestuje zdecydowany sprzeciw wobec wszelkiego typu opresji, politycznej i indywidualnej, a wykorzystując fragmentaryczną narrację, próbuje uchwycić stan ducha Chilijczyków i poskładać ich rozproszoną tożsamość. Do osiągnięcia zamierzonego celu często służy jej przedstawienie losu najmniej uprzywilejowanej warstwy społecznej – lumpenproletariatu, którego sytuacja jest szczególnie skomplikowana w kraju rządzonym przez władzę autorytarną.

Proza świadectwa

Spośród osobnych nurtów, jakie wyodrębniły się w latach 80. w hispanoamerykańskiej prozie, na uwagę zasługuje również tak zwana *narrativa testimonial*, czyli proza świadectwa, posiadająca skądinąd bogatą tradycję w Ameryce Łacińskiej¹², a w okresie, o którym mowa, przybierająca różne formy wyrazu. Nina Pluta (Łukaszyk, Pluta 2010: 451) charakteryzuje ten rodzaj pisarstwa jako:

[...] obejmując[e] mnóstwo urozmaiconych gatunkowo odmian narracji z pogranicza faktu i fikcji (autobiografie, reportaże, ufikcyjnione relacje, wywiady, dzienniki, mieszaniki wszystkich tych elementów [...]) Pisarz bierze na siebie rolę kronikarza wiernego pamięci o bohaterstwie i demaskującego fałsz oficjalnej historii. Proza świadectwa oddaje się na służbę konkretnu historycznego – dat, liczb torturowanych i zabitych, nazwisk ofiar i katów.

W przypadku prozy świadectwa ponad wartość artystyczną często stawiana jest sprawozdawczość i oskarżenie, mające na celu uświadomić odbiorcę co do dziejących się krzywd, stąd też nie zawsze utwory te są w stanie zaspokoić gusta wymagającego czytelnika. Żywotność samego nurtu okazała się krótka. Donald L. Shaw (2005: 254) potwierdza, że „proza świadectwa informuje, lecz nie draży”, a jej przykłady „często trącają melodramatyzmem, ponieważ dążą do tego, by wywołać u odbiorcy określone emocje oraz przypominają o istnie-

12 Pierwsze spisane świadectwa pojawiają się wszak zaraz po konkwiście i wiernie ją relacjonują (*Pamiętnik żołnierza Korteza, czyli prawdziwa historia podboju nowej Hiszpanii* Bernala Díaza del Castillo); potem dotyczą czasów tuż po przybyciu Hiszpanów do Nowego Świata (Bartolomé de las Casas, *Krótko relacja o wyniszczeniu Indian*) czy, już znacznie później, stają się motywem przewodnim u indygenistów – by wspomnieć tylko o kilku przykładach (temat zaangażowania w hispanoamerykańskiej prozie powróci jeszcze w podrozdziale *Oblicza zaangażowania*, s. 236).

niu wartości moralnych, które mógłby on współodczuwać”. Dlatego też nierzadko „brakuje im wieloznaczności, ironii czy humoru kojarzonych zazwyczaj z literaturą z wyższej półki”. Do utworów, które można uznać za typowe przykłady prozy będącej jednocześnie zapisem zdarzeń historycznych i ich świadectwem, zaliczają się powieści przedstawiające losy rewolucjonistek walczących o pokój w szeregach partyzantki w Salwadorze: *No me agarran viva* (Nie dam się pojmać żywą, 1983) Claribel Alegri i *Nunca estuve sola* (Nigdy nie byłam sama, 1988) Nidii Díaz. Pierwszy tytuł przybliży historię prawdziwej postaci, Any Marí Castillo Rivas – popularnie znanej jako towarzyszka Eugenia – poległej w walce zbrojnej w 1981 roku. W drugim przypadku – przy zastosowaniu różnorodnych form dyskursu i wprowadzeniu elementów faktograficznych, odautorskiej krytyki, fragmentów czysto informacyjnych – mamy do czynienia ze zbeletryzowaną wersją biografii, która mogłaby stać się udziałem każdego, komu przyszło żyć w miejscu toczącej się wojny domowej, kto został wzięty do niewoli, jest poddawany torturom, ale dzięki niezłomności i sile wiary w wyznawane ideały ostatecznie triumfuje¹³.

Tytułem podsumowania zatem warto zaznaczyć, że po okresie eksperymentów – których obecność w prozie pisanej w Ameryce Łacińskiej zaczęła być widoczna jeszcze przed boomem, w latach 40. i 50. – szczególnie widoczny staje się w latach 80. powrót do referencyjności, zwrócenie większej uwagi na sytuację społeczną i dramatyzm okoliczności historycznych, które przejmują dominującą rolę w twórczości piszących wtedy autorów¹⁴. Znajduje się tutaj także miejsce dla

13 Nie sposób pominąć innego ważnego świadectwa, opublikowanego w 1983 r. Choć wykracza ono poza ramy literatury pięknej, wpisuje się w tendencje widoczne w prozie lat 80. Chodzi o rozmowę przeprowadzoną przez wenezuelską antropolog Elisabeth Burgos z gwatemalską działaczką na rzecz praw Indian Rigobertą Menchú, opublikowaną pt. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Nazywam się Rigoberta Menchú i oto jak narodziła się moja świadomość). Autobiograficzna książka opisująca traumatyczne doświadczenia bohaterki i Indian z grupy *maya quiché*, a także późniejsza aktywność Rigoberty Menchú przyczyniły się do przyznania jej Pokojowej Nagrody Nobla w 1992 r.

14 Nieco inny charakter (mimo odniesień do historiografii) ma twórczość takich pisarzy, jak Juan José Saer (1937–2005), który pierwsze powieści zaczął publikować jeszcze w latach 60., czy Ricardo Piglia (1940–2017), debiutujący jako twórca opowiadań, którego pierwsza powieść ukazała się w 1980 r. W przypadku obu Argentyńczyków mamy jednak do czynienia z wyraźną odrębnością i zobojętnieniem wobec dominujących trendów. Piszą oni ambitne oraz intelektualnie wymagające kompozycje metaliterackie, łączą gatunki – uwzględniając także te przynależne literaturze popularnej, jak np. krymi-

uczuciowości i miłości, często romantycznej, utwory cechuje większa przystępność, a do świata powieściowego wkraczają młody bohater oraz elementy kultury popularnej, co zwłaszcza w następnej dekadzie będzie jedną z istotniejszych właściwości prozy hispanoamerykańskiej.

Roberto Bolaño

Roberto Bolaño zasługuje na osobne miejsce w krajobrazie po boomie a przed McOndo z takiego choćby powodu, że można uznać go za swowisty łącznik między pokoleniem pisarzy, którzy w pierwszych dekadach drugiej połowy XX wieku święcili triumfy na światowej mapie literatury i wprowadzali ją na międzynarodowe salony, a pokoleniem młodych twórców, rozpoczynających karierę w latach 90. i kształtujących obraz najnowszej prozy hispanoamerykańskiej na początku wieku XXI. Ze względu na datę urodzenia (1953, Santiago de Chile) najbliższe jest chilijskiemu pisarzowi do autorów określanych często jako ci, którzy zaliczają się do postboomu i których debiut przypada na koniec lat 70. i lata 80., jednak przez wzgląd na osobność tworzonej przez niego literatury i niezależność od wszelkich mód panujących wśród współczesnych mu pisarzy bardziej właściwe będzie umiejscowienie Bolaña na marginesie obowiązujących nurtów, przy zaznaczeniu jednak, że bez niego obraz hispanoamerykańskiej prozy przełomu wieków byłby niekompletny. Przypisanie mu owej umownej funkcji łącznika zasadne jest także dlatego, że Bolaño do powinowactwa z boorem otwarcie się przyznawał, podobnie jak dla twórczości chilijskiego pisarza jednogłośnie wyrażają uznanie młodszy od niego autorzy, zarówno ci tworzący meksykańską grupę crack, jak i ci wchodzący w skład antologii *McOndo*.

Rozpoznawalność i uznanie krytyki, a przede wszystkim dostęp do szerokiego grona czytelników, staje się udziałem Roberto Bolaña późno, bo zaledwie pięć lat przed śmiercią, kiedy w 1998 roku zostaje mu przyznana nagroda wydawnictwa Anagrama Premio Herralde

nał – dokonują wielopoziomowej refleksji na temat sztuki w ogóle, literatury w szczególności, która prowadzi do krytycznego i niejednoznacznego spojrzenia na rzeczywistość. Saer jest autorem m.in. powieści: *Nadie nada nunca* (Nikt nic nigdy, 1980), *La ocasión* (Okazja, 1987), *Śledztwo* (*La pesquisa*, 1994; wyd. pol. 2016) oraz wielu zbiorów opowiadań. Piglia napisał m.in. powieści *Sztuczne oddychanie* (*Respiración artificial*, 1980; wyd. pol. 2009), *La ciudad ausente* (Nieobecne miasto, 1992), *Spalona forsa* (*Plata quemada*, 1997; wyd. pol. 2010), *Blanco nocturno* (Nocny cel, 2010), *El camino de ida* (Droga w jedną stronę, 2013).

za powieść *Dzicy detektywi* (*Los detectives salvajes*, wyd. pol. 2010), a rok później ta sama książka zostaje wyróżniona Nagrodą Rómula Gallegosa¹⁵. Wtedy ma już na koncie kilka opublikowanych książek, co prawda różnych pod względem gatunkowym, ale pokazujących kierunki, w jakich podążać będzie jego twórczość. Są to: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (Porady ucznia Morrisona dla fanatyka Joyce'a, 1984) – napisana z Antonim Garcíą Portą powieść pretendująca do miana czarnego kryminału, z wątkami i motywami, które będą widoczne w późniejszej twórczości Chilijczyka, takimi jak: wyobcowanie, przemoc, wspomniane inklinacje (podgatunkowe, ale również bohaterowie wzorowani na postaciach „wziętych z życia” samego autora, czyli autoreferencyjność¹⁶; *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (Fragmenty Nieznanego Uniwersytetu, 1993) – zbiór miscellaneów zawierający wiersze i krótkie formy prozatorskie, przypominające efemerydy, mające potencjał do rozwinięcia w większe formy, co zresztą później w istocie będzie miało miejsce, Bolaño bowiem niejednokrotnie z zaczynów opowieści po czasie komponuje pełniejsze całości, co odpowiada zaproponowanej przez Deleuze'a i Guattariego figurze kłacza¹⁷; *Los perros románticos* (Romantyczne psy, 1995) – tomik wierszy przypominających sceny kostiumbrystyczne, które charakteryzują pisaną przez niego poezję; *Literatura faszystowska w obu Amerykach* (*La literatura nazi en las Américas*, 1996; wyd. pol. 2012) – apokryficzna biografia kilkunastu zafascynowanych ideologią totalitarną twórców pochodzących z Ameryki Łacińskiej, bliska i esejowi, i powieści, czyli przypadek w dorobku Bolaña w zasadzie odosobniony (mimo iż w przyszłości będzie on nadal tworzył życiorysy postaci usurpujące realną odpowiedniość, aż tak werystyczna maniera nie będzie widoczna); *Gwiazda daleka* (*Estrella distante*, 1996; wyd. pol. 2006),

15 W uzasadnieniu werdyktu jury podaje, że nagroda przyznana została za nowatorskie podejście do literatury, rodzaj humoru nieczęsto spotykany w literaturze tworzonej w języku hiszpańskim, swobodę w podejściu do modeli narracyjnych odpowiadających duchowi literatury ostatnich dekad, polifonię głosów oraz ponadnarodowość, która pozwala widzieć w *Dzikich detektywach* powieść „wprowadzającą na ścieżki skierowane ku nowemu wiekowi” (Manzoni 2002: 206).

16 Patricia Espinosa (Espinosa i in. 2003: 20) ten aspekt twórczości pisarza charakteryzuje następująco: „Pisarstwo Bolaña mieści się w ramach tak zwanej metafikcjonalności, która nieustannie manipuluje perspektywą narracyjną, włączając figury historyczne, te bardziej aktualne i te z przeszłości, podając w wątpliwość ich subiektywną i jednolitą tożsamość, cały czas naruszając granice między rzeczywistością a fikcją”.

17 Zob. Deleuze, Guattari (1988).

powieść „chilijska”, znów nosząca ślady fascynacji totalitaryzmem, w tym przypadku nazizmem, w połączeniu z jego artystyczną i wyjątkowo ekstrawagancką emanacją, co, jak niedługo się okaże, będzie bliskie również młodszemu pokoleniu pisarzy, w szczególności meksykańskich, tworzących współczesną McOndo grupę crack; *Rozmowy telefoniczne (Llamadas telefónicas, 1997; wyd. pol. 2013)* – zbiór opowiadań, gdzie także można dostrzec nieodłączne tropy biograficzne, jak na przykład w tytule *Sensini*, przedstawiającym perypetie latynoskiego pisarza przebywającego na emigracji, który zarabia na skromną egzystencję pisaniem i zgłaszaniem kolejnych opowiadań na lokalne konkursy literackie.

Popularność sprawia, że Bolaño, będący wdzięcznym rozmówcą, jest często odpytywany przez dziennikarzy, głównie prasowych (nagrań studyjnych z udziałem pisarza zachowało się niewiele), zarówno hiszpańskich, jak i latynoskich, którym w latach 1998–2003 udziela licznych wywiadów, wykazując się w nich imponującą erudycją, ale także udowadniając, że jest wprawnym polemistą i bezkompromisowo traktuje zawód pisarza. Z jego własnych słów można dowiedzieć się zatem, kim jest i jaka jest jego osobista historia, jak zapatruje się na swoją latynoskość i chilijskość, co sądzi o współczesnej literaturze, także latynoamerykańskiej, kogo ceni, a kogo zupełnie nie uważa. Przy jednej z takich okazji nawiązuje do definicji siebie samego:

O Bolaño powiedziano równie dużo, co napisano. Że pisuje kryminały, że jest dziedzicem boomu, że odniósł sukces, że jest czołowym przedstawicielem latynoamerykańskiej prozy swojego pokolenia, że jest polemiczny, bo ostro krytykuje innych chilijskich pisarzy, zwłaszcza Luisa Sepúlvedę i Hernána Riverę Leteliera (za: Braithwaite 2006: 26).

Bolaño wpisuje się w ukształtowany w XX wieku, w niektórych przypadkach już przed boomem (por. *casus* Asturiasa i Carpentiera) a potem w jego trakcie, transoceaniczny paradygmat pisarza latynoamerykańskiego, który po pierwsze opuszcza rodzimy kraj, kierując się najczęściej do Europy, a po drugie, dzięki uznaniu zdobytemu na Starym Kontynencie, zostaje dostrzeżony tam, skąd pochodzi. W przypadku chilijskiego autora droga do Europy prowadzi z Chile przez Meksyk i to owe trzy terytoria geograficzne kreślą jednocześnie mapę literacką, po której będzie się poruszał praktycznie przez cały czas¹⁸.

18 Kwestia percepcji Bolaña w Chile to sprawa osobna, przez długi czas bowiem rodzima krytyka miała z pisarzem problem wynikający zarówno z jego eksterytorialności (stosując termin George'a Steinera – zob. Steiner [1971]), jak i kontrowersji wzbudzanych wypowiedziami na temat kondycji narodowej

Przy czym należałoby zaznaczyć, że Chile i Meksyk, nieustannie przewijające się w opowiadanych przez niego historiach, to miejsca odżytkiwane z pamięci, obce coraz bardziej, im więcej upływa czasu, odkąd je opuścił, ale do których jednak uporczywie powraca, nie mogąc się od nich uwolnić, podczas gdy Hiszpania jest doświadczeniem zdecydowanie bardziej bieżącym, wszak żyjąc w tym kraju, pisze większość swoich książek.

Spoglądając na pięćdziesiąt lat życia pisarza, można podzielić je na dwie niemal równe części: pierwsze dwadzieścia cztery lata spędza w Chile i Meksyku, kolejnych dwadzieścia sześć w Europie, praktycznie cały czas mieszkając na hiszpańskim wybrzeżu śródziemnomorskim, kolejno w Barcelonie, Gironie i Blanes. Do Meksyku przybywa w 1968 roku wraz z rodziną – matką nauczycielką i ojcem, byłym bokse-rem amatorem i kierowcą. Rodzice decydują się na zmianę kontynentu z przyczyn całkowicie apolitycznych, związanych raczej ze statusem materialnym. Jak relacjonuje Jaime Quezada (2007: 15), przyjaciel Bolaña z tamtego okresu, chodzi o „poszukiwanie lepszych horyzontów zawodowych”. Czas ten jest ważnym i jednocześnie tragicznym momentem w historii kraju, targanego pod koniec lat 60. niepokojami społecznymi i trudnościami wskutek niestabilnej sytuacji politycznej za rządów prezydenta Gustava Díaza Ordaza, reprezentującego Partię Rewolucyjno-Instytucjonalną (PRI). W przeddzień letnich igrzysk olimpijskich w Mieście Meksyk (pierwszy raz organizowanych w Ameryce Łacińskiej, co miało poniekąd symbolizować wstąpienie Meksyku do grupy państw Pierwszego Świata¹⁹), na stołecznym Placu

literatury, w szczególności prozy, o której nie miał najlepszego zdania (inaczej widział poezję – Enrique Lihn i Nicanor Parra należeli do jego ulubionych poetów, za dokonania artystyczne cenil też Pabla Nerudę). Jak podaje Patricia Espinosa, wśród chilijskich krytyków zawarł się „swoisty pakt milczenia mający na celu ignorowanie go”, począwszy od publikacji *Literatury faszystowskiej w obu Amerykach*. Rok wydania tej książki, a tym samym bardziej niż dotąd widoczna obecność pisarza na chilijskiej scenie literackiej zbiegają się z aktywnością tzw. Pokolenia NN (*Nueva Narrativa*, często nazywanego również pokoleniem postdyktatury, niemającego jednego lidera ani określonego manifestu). Jeszcze trudniej ignorować Bolaña po *Chilijskim nokturnie* (2000), gdzie jeden z bohaterów, uznany krytyk literacki, przedstawiony zostaje w wyjątkowo złym świetle (Espinosa i in. 2003: 14, 21).

19 Sytuację z 1968 r. w Meksyku – przedstawiając skrupulatnie tło polityczne, nastroje społeczne, niepokoje studenckie, stanowiska intelektualistów i ludzi kultury – opisuje w monografii *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* Jorge Volpi. Meksykański autor przywołuje także słowa ówczesnego prezydenta Díaza Ordaza, początkowo sceptycznie nastawionego do organizacji igrzysk z powodu wysokich kosztów imprezy, który potem jednak

Trzech Kultur (Tlatelolco) dochodzi do brutalnego stłumienia protestu studentów wyrażających niezadowolenie z polityki prowadzonej przez dowodzących państwem. Ostatecznej liczby ofiar nie udało się ustalić, ale według różnych niezależnych danych ich liczba sięga kilkuset. Meksyk końca lat 60. to jednak również miejsce, gdzie kwitnie życie kulturalne i artystyczne i gdzie Bolaño bez trudu znajduje wspólny język z młodymi, zbuntowanymi poetami, zakładając z nimi awangardową grupę poetycką, która przyjmie nazwę infrealistów. Wracając pamięcią do tamtego okresu, Bolaño stwierdza:

[...] w tamtym czasie Miasto Meksyk liczyło czternaście milionów mieszkańców i stanowiło osobną planetę, gdzie wydarzyć mogło się dosłownie wszystko. Dla mnie było to jak zmiana zagajnika na metropolię [...]. Miałem wtedy piętnaście lat i natychmiast się zmeksykanizowałem, czułem się zupełnie jak Meksykanin. Nigdy w Meksyku nie miałem wrażenia, że jestem kimś obcym (za: Braithwaite 2006: 36).

Ten formatywny okres życia pisarza będzie też nieustannie przewijał się w jego późniejszej twórczości, obecny jest między innymi we wspomnianym zbiorze wierszy *Perros románticos* oraz w *Dzikich detektywach*; w *Amulecie* (*Amuleto*, 1999; wyd. pol. 2011) nawiązuje do wydarzeń 1968 roku i brutalnej wojskowej pacyfikacji kampusu studenckiego w Mieście Meksyk, oglądanych przez naocznego świadka, a w pośmiertnie wydanym zbiorze opowiadań *El secreto del mal* (Sekret zła, 2007) w kilku opowiadaniach powraca pamięcią do czasów spędzonych w D.F.

Spoglądając z dystansu na czas artystycznej i życiowej inicjacji, w 2000 roku Bolaño oświadcza:

Chile to moje dzieciństwo, Meksyk to lata dojrzewania i wczesna młodość. Mając do wyboru tequilę i pisco, wybieram tequilę. Między *tacos* a *empanadas* obstagę przy tych drugich, zwłaszcza przygotowywanych przez moją matkę, która przyrządza swoją drogą bardzo dobre *tacos*, ale ja wybieram *empanadas*. D.F. czy Santiago – D.F. Viña czy Acapulco – Acapulco. Pierwsza kobieta, z którą uprawiałem miłość, była Meksykanką. Araukanie czy Aztekowie – Araukanie. Paz czy Parra – Parra. A spośród chilijskiej powściągliwości i meksykańskiego nadmiaru nie wybieram nic, zostając sam (za: Braithwaite 2006: 109).

Także moment przyjazdu do Hiszpanii w drugiej połowie lat 70., kiedy kraj dźwiga się po czterech dekadach frankistowskiej dyktatury,

zmienił zdanie: „Igrzyska olimpijskie – mówił Díaz Ordaz – po raz pierwszy odbędą się w kraju hiszpańskojęzycznym, po raz pierwszy gospodarzem będzie kraj, który nie przewodzi na liście krajów najbogatszych” (za: Volpi 2008a: 26).

to czas o niebagatelnym znaczeniu dla dwudziestokilkuletniego wówczas pisarza, który ma okazję intensywnie odczuwać otaczającą go rzeczywistość, a ta być może zyskuje na atrakcyjności także dlatego, że na miejsce docelowe Bolaño w pierwszej kolejności wybiera Barcelonę. Jak sam mówi:

Do Hiszpanii przyjechałem w 1977 roku. W zasadzie kierowałem się do Szwecji, gdzie miałem zorganizowaną jakąś pracę, ale moja matka przebywała wtedy w Hiszpanii od około dwóch lat i chorowała. Zostałem więc, by poczekać, aż wydobrzeje, wesprzeć ją. Barcelona w 1977 roku prezentowała się imponująco, była miastem w nieustannym ruchu, panowała radosna atmosfera i wszystko było możliwe. Polityka mieszała się z zabawą, była duża swoboda seksualna, prawdziwa seksualna erupcja, ochota na nieustanne działanie, co pewnie było złudzeniem, nie mam co do tego wątpliwości, ale, sztuczne bądź prawdziwe, było to niezwykle uwodzieńskie. Dla mnie dodatkowo stanowiło odkrycie, zakochałem się w tym mieście. W Barcelonie nauczyłem się rzeczy, które myślałem, że znam, a o których w rzeczywistości nie miałem pojęcia (za: Braithwaite 2006: 110–111).

Dostrzega też różnicę między miejscem, z którego przybywa, a tym, w którym od teraz będzie żył, co w kontekście przemocy, przede wszystkim zinstytucjonalizowanej i będącej przejawem dysfunkcyjności państwa, czyli motywu przewijającego się zwłaszcza w powieściach umiejscowionych w przestrzeni latynoamerykańskiej, warte jest podkreślenia:

Pamiętam kobietę, z pierwszej nocy spędzonej w Barcelonie. Wyszedłem na spacer z przyjaciелеm, po Ramblas, po Vía Laietana, po Barrio Gótico. Była to kobieta, która szła ulicą całkiem naga i mówiła do siebie [...]. Ludzie nie reagowali, słuchali, co mówi, mijali ją, aż wreszcie zjawiał się policjant. Pomyślałem, że ją zatrzyma. Ale on okrył ją jakimś kocem. W tym momencie zdałem sobie sprawę, że jestem w Europie. Mieszkałem w krajach latynoskich, gdzie przemoc była porażająca. Tam radiowóz zatrzymałby się, nagą kobietę wsadzono by do środka, wywieźliby ją na odludzie, żeby ją zgwałcić i zabić. A tutaj nic takiego się nie stało. [...] Różnica jest ogromna (za: Braithwaite 2006: 111).

Mimo że w każdym kolejnym miejscu pobytu wydaje się bez problemu adaptować, poczucie odosobnienia pozostanie na zawsze udziałem Bolaña – człowieka i pisarza – a wyobcowanie i niewspółmierność pokoleniowa będą mu towarzyszyć, przemieniając go – a także bohaterów jego książek, niezłomnych podróżników, często wyruszających w drogę, z której nie ma powrotu – w archetypicznego *flâneura*:

Hiszpanie nie uznają mnie za Hiszpana – mówi o własnej kondycji wiecznego migranta – Chilijczycy nie uznają mnie za Chilijczyka, także w Meksyku, gdzie mieszkałem wiele lat, nie uznają mnie za Meksykanina. Ale myślę, że skądś jednak jestem, mam chilijski paszport, tylko jedną narodowość. Nie jestem ani dumny z bycia Chilijczykiem, ani nie odczuwam z tego powodu wstydu, to coś, co przyjmuję jako zupełnie naturalne (za: Braithwaite 2006: 110).

Podobnie postrzega Bolaña Wilfrido H. Corral (2011: 25), zajmujący się między innymi światową recepcją dzieł pisarza w przekładach: „Bolaño nie jest powieściopisarzem chilijskim, meksykańskim ani hiszpańskim, do którego to wniosku prowadzi całościowa lektura jego twórczości”.

Przez długi czas, a właściwie do wspomnianego roku 1998, kiedy odnosi literacki sukces poparty prestiżowymi nagrodami, Bolaño boryka się z problemami finansowymi, chwytając się rozmaitych tymczasowych zajęć – pracuje m.in. jako sprzedawca w sklepie z pamiątkami i nocny stróż na campingach – nieustannie jednak stawia przy tym na literaturę, której poświęca się bez reszty. Ten kompromis w jego przypadku jest zasadniczy i – ujmując rzecz nieco patetycznie, choć, jak należy sądzić, w tym przypadku całkiem trafnie – w literaturze odnajduje sens swojego istnienia. I realizuje mimo woli romantyczny mit pisarza. Legendarne stało się jego uczestnictwo w konkursach literackich²⁰ – utrzymuje się w znacznej mierze dzięki otrzymywanym w nich nagrodom pieniężnym.

Prozatorską twórczość Roberto Bolaña podzielić można – posługując się kluczem geograficznym – na chilijską, meksykańską i europejską. Do pierwszej należałoby zaliczyć chronologicznie *Gwiazdę daleką* (1996) i *Chilijski nokturn* (*Nocturno de Chile*, 2000; wyd. pol. 2006). Podobny porządek czasowy rządzi fabułą tych utworów. Akcja pierwszego toczy się na początku lat 70., tuż przed wojskowym przewrotem Pinocheta, druga zaś obejmuje okres już po zmianie władzy, kiedy nowy reżim zdążył się w Chile zadomowić. Obie powieści ukazują czas kryzysu, postępującej militaryzacji kraju i usankcjonowania

20 Jak dowodzi Guillermo García-Corales (2003: 35–46), inspirowane elementem autobiograficznym (konkursy literackie) jest opowiadanie *Sensini* ze zbioru *Rozmowy telefoniczne*. Tekst wzoruje się również na życiorysie argentyńskiego pisarza Antonia Di Benedetto, z którym w latach 80., gdy ten z powodów politycznych przebywał na emigracji, Bolaño utrzymywał korespondencję. Di Benedetto, czyli tytułowy Sensini, by zarobić na życie, słał swoje utwory na konkursy organizowane w różnych prowincjach Hiszpanii – niewysokie nagrody pozwalały mu przeżyć.

nowych, z każdą chwilą coraz bardziej radykalnych zasad współżycia. Reperkusje tych zmian nie pozostają bez wpływu na tkankę społeczną, są widoczne w ludzkich zachowaniach i działaniach, gdzie wyznawane dotąd wartości zamazują się lub tracą na znaczeniu. Ową społeczną dystopię poddaje pisarz gradacji, bo o ile jeszcze w *Gwieździe dalekiej* bohaterami kierują naturalne i szlachetne pobudki (aktywna artystycznie młodzież, biorąca udział w warsztatach poetyckich, wierzy w lepszą przyszłość), o tyle w *Chilijskim nokturnie* dominują fałsz i hipokryzja (seria wydarzeń przedstawianych poprzez monolog wewnętrzny, swego rodzaju oniryczno-deliryczną spowiedź księdza Urrutii Lacroix). Zarówno w pierwszym, jak i drugim przypadku mamy do czynienia z narracją retrospektywną, co, jak już wcześniej wspomniano, jest znamienne dla prób rozrachunku Bolaña z historią kraju, z którego pochodzi, zapewne dlatego, że poza kilkoma wyjątkami²¹ nie staje się ona jego bezpośrednim udziałem.

21 Bolaño wyjechał z Chile w wieku 15 lat i nigdy na dłużej do rodzinnego kraju nie wrócił. Z przewrotem wojskowym z 11 września 1973 r. i udziałem w nim pisarza – przebywającego akurat chwilowo w Chile – wiąże się incydent, zakończony aresztowaniem, wokół którego narosło wiele legend i nieporozumień. Wersja pisarza jest następująca: „Jechałem autobusem z Los Ángeles [miejsowości na południu Chile – M.S.] do Concepción. Miałem zamiar odwiedzić kolegę. Na trasie autobus został zatrzymany i rozpoczęło się legitymowanie pasażerów. Kazali mi wysiąść i to mnie jako jedyne zatrzymali, pod zarzutem bycia «zagranicznym terrorystą». Spojrzeli na mnie, zobaczyli, że mam na sobie meksykańskie ciuchy, a do tego wiozłem dolary. Mój dowód osobisty był z okresu, kiedy miałem piętnaście lat albo i mniej, na zdjęciu nie byłem do siebie podobny, tak więc przyjęto, że jest sfałszowany. Do tego na porządku dziennym była wówczas ksenofobia, miały miejsce prześladowania obcokrajowców, nacechowane jakimiś obrzydliwościami przyprowadzającymi o zawrót głowy, zwłaszcza przeciwko Argentyńczykom, Urugwajczykom i Meksykanom. Zatrzymali mnie i na osiem dni wyładowałem w areszcie. Potem zorientowali się, że nie mają podstaw do oskarżenia mnie o cokolwiek, ale pierwszy dzień był ciężki, myślałem, że mnie zabiją. Na ulicy, w Concepción, gdzie mnie zatrzymali, mieście z portem morskim, można było usłyszeć, co robili z zatrzymanymi, jak mówiono: «zakotwiczano» ich. Rzucali cię do morza i się topiłeś. Nigdy nie udało mi się dowiedzieć, czy to była prawda, ale takie głosy się powtarzały. Po zatrzymaniu porucznik pełniący służbę połączył się z Concepción, by złożyć raport. Przeraziłem się: «jestem ugotowany, zabiją mnie», pomyślałem. Przekazał, że zatrzymał jednego z najbardziej poszukiwanych typów w Chile. Tak przynajmniej to brzmiało. Przeniecał, ma się rozumieć, swoje dokonania. Przyjechali po mnie specjalnym samochodem, dwóch olbrzymów, nigdy w życiu nie widziałem większych karabinierów. Potem zawieźli mnie na komisariat, gdzie przejął mnie kolejny porucznik, zupełnie inny od tego, który mnie zatrzymał, rozsądny gość, który od razu zorientował się, że nie jestem żadnym terrorystą. Nie mógł mnie jednak wypuścić, ale

Nieco inaczej jest w przypadku powieści meksykańskich, które traktują o rzeczywistości doświadczanej od pierwszych chwil po przyjeździe do Meksyku. Do tej grupy zaliczają się: *Dzicy detektywi* (1998), *Amulet* (1999) i *2666* (wydana pośmiertnie w 2004 r.; wyd. pol. 2012). W pierwszej powieści Bolaño wraca do własnego okresu formatywnego, opisując w otwierającej, jednej z trzech części utworu, niepokoje egzystencjalne i estetyczne towarzyszące młodemu, aspirującemu, by zostać poetą, Juanowi Garcíi Madero i kręgowi jego przyjaciół. Ten współczesny *bildungsroman*, przez niektórych przyrównywany do Cortázarowskiej *Gry w klasy* i Marechalowskiego *Adána Buenosayres* (Corral 2011: 24), przechodzi w powieść z elementami przywodzącymi na myśl konwencję sensacyjno-kryminalną. Dzieje się to w momencie, gdy inni dwaj bohaterowie powieści, pierwotnie niepokojąco obecni-nieobecni Arturo Belano i Ulises Lima²², wyruszają w niekończącą się, przerywaną różnymi zdarzeniami drogę w poszukiwaniu mitycznej poetki Cesárei Tinajero (motyw wiecznego poszukiwania jest, jak wiadomo, bliski również Cortázarowi i Marechalowi). Polifonia głosów i fragmentaryczność (szczególnie w drugiej części) staje się sposobem relacjonowania losów Belana i Limy, przed czytelnikiem rysuje się potężny fresk Meksyku i Ameryki Łacińskiej drugiej połowy XX wieku, historyczny i imaginacyjny jednocześnie, obraz miejsca doświadczonego wieloma nieszczęściami wywołanymi przez błędne decyzje ludzi odpowiedzialnych za wyznaczanie nowych kierunków rozwoju kontynentu.

Amulet to natomiast rozwinięcie jednego z wątków *Dzikich detektywów*. Auxilio Lacouture zdaje relację z inwazji wojska na teren kampusu uniwersyteckiego (UNAM) w czasie trwania niepokojów społecznych i zamieszek studenckich w październiku 1968 roku. Strach i klaustrofobia, irracjonalne zachowanie władz, unaoczniające bezradność jednostki wobec organu represji, dodatkowo zagęszczają atmosferę, sytuując powieść w preferowanym przez pisarza obszarze sytuacji kryzysowej.

przynajmniej nie zatrzymał mnie na komisariacie. Przenieśli mnie gdzieś indziej, nie pamiętam dokładnie gdzie ani pod czym nadzorem było to miejsce, aż w końcu wylądowałem u policji śledczej. I miałem dużo szczęścia. Z aresztu wyciągnęli mnie dwaj policjanci, którzy okazali się moimi kolegami z liceum, do którego chodziliśmy mając po piętnaście lat” (za: Braithwaite 2006: 107–108). Po niefortunnym zdarzeniu Bolaño natychmiast z Chile wyjechał.

22 Arturo Belano i Ulises Lima, powracający również w innych Bolańskich historiach, a także w wierszach i opowiadaniach, postrzegani są przez krytykę jako *alter ego* autora (Belano) i jego najbliższego przyjaciela z tamtych czasów, poety Maria Santiagu Papasquiaro (Lima).

Monumentalne dzieło *2666*, składające się z pięciu powiązanych ze sobą, ale jednocześnie znacząco autonomicznych części, ukazuje Meksyk końca wieku od jednej z najbardziej przerażających stron, jako miejsce pełne przemocy i moralnie upadłe. Mimo że mamy tu do czynienia z wieloma wątkami (poszczególne części można sklasyfikować jako odrębne gatunki literackie, m.in. powieść akademicką, kryminał, reportaż) i co najmniej kilkoma bohaterami, wspólnym mianownikiem zdaje się miasto Santa Teresa (fikcyjne, choć inspirowane realnym Ciudad Juárez), położone na pograniczu meksykańsko-amerykańskim, gdzie z różnych powodów i w różnym celu docierają poszczególne postacie. W Santa Teresie – co odpowiada faktom dotyczącym Ciudad Juárez – od 1993 roku dochodzi do brutalnych morderstw na młodych kobietach przybywających tam do pracy w nagromadzonych przy granicy ze Stanami Zjednoczonymi montowniach (*maquiladoras*), a nastroj towarzyszący tym zbrodniom dominuje tę część powieści²³. W *2666* Bolaño także porusza się po preferowanych przez siebie miejscach, przestrzeni granicznej, obszarze migracji (rzeczywistych i wewnętrznych), ciągłego ruchu, wolności i jej braku, niepokoju i ekscytacji warunkowanych niepewnością co do przyszłości.

Powieści i opowiadania, których scenerią jest Europa, w głównej mierze osadzone są w Hiszpanii, choć istnieją od tego wyjątki, na przykład minipowieść *Monsieur Pain* (*Monsieur Pain*, 1999; wyd. pol. 2007), której akcja toczy się w Paryżu, czy mająca za scenerię Rzym *Una novelita lumpen* (Lumpen nowela, 2002).

Miasto to bez wątpienia przestrzeń ulubiona przez chilijskiego pisarza, dlatego też jego twórczość można nazwać miejską. Niewątpliwie jednak oprócz miast znajdujących swoje odpowiedniki w świecie realnym Bolaño często pozostawia teren, w którym umieszcza akcję swoich historii, niedookreślony, a nierzadko unika dokładnych opisów. Tak dzieje się w przypadku miejscowości nadmorskich, gdzieś na katalońskim wybrzeżu, miejsc typowo turystycznych, ale w prozie Chilijczyka najczęściej ukazanych poza sezonem, dodatkowo więc odmienionych, opuszczonych, odrealnionych, wpisujących się w model baumanowskiej płynnej rzeczywistości, w tym wypadku dotyczącej granic fizycznych, które zacierają się, zostają pozbawione pierwot-

23 Pomocny w pisaniu rozdziału o morderstwach dokonywanych w powieściowej Santa Teresie był zaprzyjaźniony z Bolañem meksykański dziennikarz Sergio González Rodríguez (1950–2017), autor szczegółowego śledztwa reporterskiego poświęconego *femi(ni)cidios* (morderstwom kobiet) w Ciudad Juárez, opublikowanego jako książka pt. *Huesos en el desierto* (Kości na pustyni) (zob. González Rodríguez 2002).

nych znaczeń, by stać się negatywami siebie samych. Takie miejsca – w tym przypadku campingi na Costa Brava – są tłem dla wydarzeń w powieściach *Lodowisko* (*La pista de hielo*, 1993; wyd. pol. 2013) i *Trzecia Rzesza* (*El Tercer Reich*, 2009; wyd. pol. 2011). Nawet gdy jesteśmy w Santiago de Chile, u Bolaña najczęściej zdegradowanym przez atmosferę zniewolenia, którą wywołuje sytuacja polityczna, obserwujemy miasto zaledwie szczątkowo, jakby pisarz celowo unikał jego przedstawienia, skupiając całą uwagę na nastroju wynikającym z kontekstu historycznego.

Spośród miast opisywanych najwierniej, na pierwszym miejscu plasuje się bez wątpienia stolica Meksyku, D.F., wielka nowoczesna metropolia odpowiadająca postmodernistycznemu archetypowi, spluralizowana i złożona, zdeformowana przez pamięć. Topografię Miasta Meksyk Bolaño przedstawia bardzo szczegółowo: García Madero i jego kompani z *Dzikich detektywów* przemierzają kolonie Roma, Guerrero, na ulicy Bucareli odwiedzają istniejącą po dziś dzień kawiarnię La Habana. Niemniej nie jest to przestrzeń przyjazna, zaśmiecone, opustoszałe, spowite mrokiem ulice dominują krajobraz²⁴.

Rzym w wersji Bolańowskiej jest kloaczny, pełen ciemnych zaułków i zakamarków, po których jak cienie przemierzają się narkomani i prostytutki. Paryż przytłacza, tonie w deszczu, a gęsta od wszechobecnej niepewności atmosfera, która wiąże się ze stanem ducha dogorywającego na łożu śmierci poety Césara Vallejo, utrudnia poruszanie się po mieście. Jedynie Barcelona na tle pozostałych miast wygląda na miejsce jeśli nie przyjazne, to przynajmniej neutralne.

Chiara Bolognese (2009: 84–100) w poświęconej pisarzowi monografii dokonuje precyzyjnej kategoryzacji przestrzeni w dziełach Bolaña. Oprócz miejsc prawdziwych, które mniej więcej odpowiadają wcześniej przedstawionym, wspomina o miejscach-cieniach, niemiejscach i miejscach-pieklach. Pierwsze z nich to te bez nazwy, nieposiadające cech możliwych do ich identyfikacji; miasta widma (jak Gómez Palacio, miasto na północy Meksyku, z opowiadania pod takim samym tytułem); miasta niedookreślone, przez autora nazywane X, Y, Z (*Lodowisko*).

Do drugich Bolognese zalicza miejsca anonimowe, przechodnie albo przejściowe, gdzie zatrzymujemy się na chwilę, by zaraz stamtąd

24 Spośród licznych publikacji, które ukazały się po śmierci Bolaña, wspomnieć można o albumie pod redakcją Duni Gras i Leonie Meyer-Kreuler, z fotografiami Siqui Sáncheza. Tekstowi towarzyszą zdjęcia realnych i wyobrażonych miejsc w stolicy oraz innych częściach Meksyku, obecne na stronach powieści i opowiadań chilijskiego autora (zob. Gras, Meyer-Kreuler 2010).

odejść lub odjechać, czyli lotniska, hotele, motele, opustoszałe drogi prowadzące – dosłownie i w przenośni – donikąd; miejsca pozbawione jakiegoś głębszego sensu, gdzie nie jest możliwe nawiązanie z nikim bliższego kontaktu, na przykład w wielkich, przeludnionych metropoliach (każda z tych trzech kategorii może być jednocześnie miejscem realnym) albo na obszarach podmiejskich, gdzie chodzi nie o życie, lecz o przeżycie, czyli o przetrwanie do chwili, aż się ona skończy.

Trzecia grupa to miejsca uosabiające upadek utopii, niepowodzenie w urzeczywistnieniu planu towarzyszącego mitowi założycielskiemu: to Santiago w czasach dyktatury wojskowej, dekadentkie Miasto Meksyk, przeklęta Santa Teresa z 2666.

Nieprzyjazna przestrzeń, po której porusza się Bolaño, zamieszkiwana jest przez rozmaite postacie, które jednakowoż mają ze sobą wiele cech wspólnych. Gdyby chcieć wyróżnić coś, co je łączy, na pierwszy plan niewątpliwie wysunęłoby się permanentne poczucie porażki, wyobcowania i zmarginalizowania, czy to z powodu orbitowania poza szeroko rozumianym głównym nurtem, nieprzynależności do establishmentu, czy z uwagi na wykorzenienie i wynarodowienie, a co za tym idzie, nieprzystosowanie do nowej rzeczywistości, w której przyszło im się znaleźć jako emigrantom, imigrantom i wszelakiej maści nomadom. Są to jednocześnie ludzie, jakich kreuje współczesny świat, pozostający w nieustannym ruchu, powolnym ale stałym, mimo iż stałość, również w uczuciach, związkach, wszelkiego typu relacjach międzyludzkich jest im niemal zupełnie obca.

Mało optymistyczna wizja świata zawierająca się w twórczości Chilijczyka znajduje potwierdzenie w jego słowach, spomiędzy których przebija się jednak promień nadziei. Bolaño mówi:

Należę do tych, którzy myślą, że człowiek jest z zasady skazany na porażkę, bezapelacyjną, ale trzeba wyjść na ring i stanąć do walki, i walczyć, co więcej, robić to najlepiej, jak się potrafi, walczyć z otwartą przyłbicą i czysto, nie prosząc o pomoc (i tak ci jej nie udziela), i jeśli trzeba polec, to w walce, i już samo to jest naszym zwycięstwem (za: Braithwaite 2006: 120).

Chcąc poszerzyć terytorium (które tutaj, aby odróżnić je od geograficznego, umownie możemy nazywać literackim), a tym samym dopełnić obraz twórczości chilijskiego pisarza, warto spróbować scharakteryzować pokrótce literaturę, którą tworzył. Z pewnością przekracza ona granice, zarówno gatunkowe, jak i te oddzielające prawdę od fikcji (choćby część poświęcona zbrodniom w 2666), fikcję od historii (*Amulet, Chilijski nokturn*), literaturę od krytyki literackiej (*El gaucho insufrible* [Nieżośny gaucho, 2003], *Entre paréntesis* [W nawiasie,

2004]). Bolaño wykreował własne uniwersum: autonomiczne, spójne, kompletne, wieloaspektowe, samopodobne, labiryntowe, polifoniczne, metaliterackie, autoreferencyjne, wymagające – i proponuje czytelnikowi współuczestniczenie w nim.

Jorge Herralde (2005: 72), hiszpański wydawca Bolaña, twierdzi, że jest on „jednym z najważniejszych pisarzy kilku ostatnich dekad i trzeba by poważnie wysilić pamięć, a i tak pewnie bez powodzenia, by znaleźć drugą książkę mogącą się równać z 2666”. Edmundo Paz Soldán (Paz Soldán, Faverón Patriau 2008: 9) wtóruje tej opinii:

Bolaño to być może najbardziej dziś wpływowi pisarz z Ameryki Łacińskiej, jedyny, który staje w szranki z autorami boomu i ich niesłabnącą sławą jak równy z równym, a także ktoś, kto pokazuje nowy sposób pojmowania świata literatury, jako przygody pełnej pasji i tajemnicy, a rolę pisarza widzi jako bunt wiecznego nonkonformisty.

Podobnego zdania jest wielu innych współczesnych autorów, także ci, których opowiadania znalazły się w antologii *McOndo* – wspomniany Paz Soldán i Rodrigo Fresán – czy członek grupy crack Jorge Volpi. W holdzie chilijskiemu pisarzowi złożyli oni swoje teksty już przy okazji pierwszych poświęconych mu publikacji zbiorowych, wydanych po jego śmierci.

Crack

Crack, czyli grupa literacka, jak chcą być nazywani jej założyciele, powstaje równoległe do antologii *McOndo*, w 1996 roku. Od razu należy nadmienić, że zbieżność dat jest przypadkowa, ponieważ tak jedni (Meksykanie z cracku), jak i drudzy (Chilijczycy odpowiedzialni za *McOndo*) podejmując decyzję o wyrażeniu swoich artystycznych niepokojów, czy to w formie literackiego manifestu, czy nieodległego odeń prologu otwierającego zbiór opowiadań, nie pozostawali ze sobą w kontakcie ani bliżej się nie znali. Należy zatem przyjąć, iż bardziej niż z działaniem popartym premedytacją mamy do czynienia ze zbiegiem okoliczności, symptomatycznie obrazującym podobne wątpliwości natury estetycznej, a w jakiejś mierze może i egzystencjalnej, występujące w tym samym czasie u aspirujących pisarzy z dwóch krańców Ameryki Łacińskiej, stawiających sobie to samo pytanie, jak wygląda i jaka ewentualnie powinna być literatura tworzona w regionie. *McOndo* proponuje nowe spojrzenie na rzeczywistość zasadniczo będącą udziałem autorów zamieszkujących Amerykę Łacińską przełomu wieków, w sposób naturalny więc zindywidualizowaną; crack – podob-

nie, postulując prawo do wolności twórczej i pisania literatury wedle własnego uznania i kryteriów, stara się zbliżyć do dokonań cenionych przez siebie pisarzy z kontynentu i spoza jego granic.

Geneza cracku sięga końca lat 80. Wtedy do tej samej szkoły średniej (Centro Universitario México – CUM) uczęszczali Ignacio Padilla, Eloy Urroz i Jorge Volpi, którzy poznając wspólnie Alejandra Estivilla, postanowili opublikować swoje próbki literackie. Szybko jednak cała czwórka zdała sobie sprawę, że mimowolnie naśladuje cenionego Juana Rulfa, a przy niewielkim wysiłku da się też dostrzec w ich twórczości klisze „falszywego folkloru i realizmu magicznego w stylu Garcíi Márqueza” – bolączkę, jak twierdzili, ówczesnej prozy powstającej w Latynoameryce (Chávez Castañeda i in. 2006: 11). Zareagowali natychmiast, postanawiając chwilowo zawiesić pomysł publikacji, by dać sobie czas na udoskonalenie warsztatu oraz napisanych już opowiadań. Na efekt przyszło czekać nieco ponad rok. Owocem wspólnych sesji literackich przypominających warsztaty z kreatywnego pisania było opowiadanie o rozmiarach mikropowieści napisane „na osiem rąk” w 1989 roku, któremu nadali tytuł *Variaciones sobre un tema de Faulkner* (Wariacje na jeden z tematów Faulknera)²⁵. Nawiązuje ono w treści do dokonań Rulfa i innych wspólnych meksykańskiej literaturze toposów – ważnych wydarzeń historycznych, rewolucji, powstania *cristeros* – ale robi to z przymrużeniem oka (o czym świadczy choćby sama dedykacja: „Dla Brooke Shields, przypominającej o słońcu w Miami Beach”). Pod względem formy pozostają wierne tytułowemu patronowi i jego nowatorskiemu podejściu do dzieła. Uwagę zwraca też dbałość o język, oprócz tego opowiadanie obfituje w aluzje metaliterackie i nie stroni od autoreferencyjności.

Drugim przedsięwzięciem literackim z okresu poprzedzającego zawiązanie się cracku jest zbiór trzech opowiadań autorstwa Urroza, Padilli i Volpiego, zatytułowany *Tres bosquejos del mal* (Trzy szkice o złu) z 1994 roku. Pod wspólnym mianownikiem „zła” autorzy podejmują próbę ukazania ciemnej strony ludzkiej natury. Widoczne są tutaj odniesienia do cenionych przez autorów pisarzy (jak Borges,

25 Autorzy odłożyli opowiadanie na półkę i puścili w niepamięć, a nawet – jak piszą w prologu do zbioru *Crack. Instrucciones de uso* wydanego w 2004 r. (zob. Chávez Castañeda i in. 2006) – uznali za zaginione, zaś przygodę z jego napisaniem potraktowali jako uświadamiające i twórcze ćwiczenie literackie. Dziesięć lat później tekst został przypadkiem odnaleziony przez Ignacia Padillę w domu rodziców i wysłany przez Eloya Urroza – bez wiedzy pozostałych autorów – na konkurs literacki. Jako autor tekstu figurował niejaki Juan Preciado. *Variaciones sobre un tema de Faulkner* zdobyło pierwszą nagrodę Premio Nacional de Cuento de San Luis Potosí w 1999 r.

Lewis, Kafka, Bataille, Elizondo), a tytuł cieszy się uznaniem krytyki, o czym zaświadcza opinia Noégo Cárdenasa, który niedługo po opublikowaniu zbioru stwierdza m.in., że jest to „w tej chwili najważniejsza propozycja pokoleniowa” (za: Regalado López 2009: 146).

W sierpniu 1996 roku młodzi pisarze zabierają głos w sposób znacznie bardziej zdeklarowany i krytycznie odnoszą się do obowiązujących w rodzimej literaturze – krajowej i kontynentalnej – tendencji. Robią to poprzez ogłoszenie manifestu, który nazywają *Manifiesto del Crack* (Manifest Crack). Liczy on niecałe dwadzieścia stron i składa się z różnej długości tekstów autorstwa pięciu członków grupy. Są to kolejno: Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda i Jorge Volpi. Dwaj pozostali, Alejandro Estivill i Vicente Herrasti, uzupełnią zbiór w wydaniu z 2004 roku, zatytułowanym *Crack. Instrucciones de uso* (Crack. Instrukcja obsługi), gdzie oprócz manifestu znajduje się wcześniej niepublikowane opowiadanie zawiązujące grupę, *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, a także eseje krytycznoliterackie poszczególnych członków grupy, pisane z perspektywy cracku po latach (aktualizujące wyznawane wartości teoretyczne), oraz tekst „podsumowujący” autorstwa Tomása Regalado López. Pedro Ángel Palou (2006: 210–211) pisze w manifestie:

Powieści crack nie są miałki i lekkostrawne. Są raczej jak całe bogactwo grilla, niech inni zajmują się stekami i pulpetami. Temu, co łagodne, jednorazowe i ulotne, powieści crack przeciwstawiają wielogłosowość i autonomiczne światy [...]. Przykazanie pierwsze: „Będziesz czcił Prousta ponad wszystkich”. [...]

Nie ma jednego typu powieści crack, lecz jest ich wiele [...], powieści crack podejmują wszelkie możliwe ryzyka [...], nie są formatywne, [bo – M.S.] nie są pierwszymi powieściami ich autorów, gdzie skłonność do autobiografizmu, opisu pierwszej miłości i wyrównywania rachunków rodzinnych dominuje nad inną tematyką [...]. Nie ma nic prostszego dla pisarza niż pisanie o sobie samym, nic bardziej nudnego niż życie pisarza [...]. Powieści crack nie są powieściami optymistycznymi, miłosnymi, przyjemnymi [...], nie są pisane w nowym języku esperanto, jakim jest zuniformizowany język telewizji. [...] [Interesuje nas – M.S.] zabawa językiem i, dlaczego nie, nowa odmiana baroku: tak w zakresie składni, leksyki, jak i morfologii.

Urodzeni w okresie 1961–1968 Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivill, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz i Jorge Volpi, podobnie jak ich chilijscy rówieśnicy Alberto Fuguet i Sergio Gómez, autorzy antologii *McOndo*, na wzór swoich XX-wiecznych poprzedników zawiązujących w Meksyku gru-

py literackie (takie jak Ateneo de la Juventud Mexicana²⁶, Los Contemporáneos²⁷, Generación del Medio Siglo²⁸) pomimo podejrzliwości środowiska szybko zyskują uznanie poparte przez żyjących klasyków meksykańskiej beletrystyki, Carlosa Fuentes, Eleny Poniatowskiej i Sergia Pitola, którzy swoim autorytetem uwiarygodniają działania „młodych gniewnych”, zwracając uwagę na wysoką jakość literacką ich utworów.

Manifest zostaje zaprezentowany niejako przy okazji, podczas spotkania autorskiego w Centrum Kultury San Ángel w stolicy Meksyku, którego głównym celem jest promocja indywidualnych osiągnięć członków grupy, w szczególności zaś książek pięciu spośród siedmiu pisarzy tworzących crack. Są to: *La conspiración idiota* (Idiotyczna konspiracja) Ricarda Cháveza Castañedy, *Si volviesen sus majestades* (Gdyby powróciły ich wysokości) Ignacia Padilli, *Memoria de los días* (Pamięć dni) Pedra Ángela Palou, *Las Rémoras* (Trudności)

26 Ateneo de la Juventud Mexicana, znana również jako Ateneo de México – grupa młodych, niepokornych intelektualistów, którzy za główny cel postawili sobie ożywienie, głównie poprzez konstruktywną debatę, życia kulturalnego i szkolnictwa, poddając jednocześnie krytyce obowiązujące dotychczas na lokalnym gruncie prądy: determinizm, mechanicyzm czy pozytywizm. Założona w 1909 r. Ateneo istniała do 1914 r. Meksykański historyk i intelektualista Enrique Krauze oszacował procentowy udział przedstawicieli różnych „zawodów artystycznych” na przestrzeni pięciu lat jej istnienia. I tak, wśród blisko stu członków Ateneo, 32% stanowili poeci, 16% malarze, 5% architekci i muzykolodzy. Oprócz tego Krauze doliczył się trzech eseistów, dwóch filozofów i jednego specjalisty z zakresu rolnictwa (zob. Krauze 2000).

27 Los Contemporáneos – grupa młodych meksykańskich intelektualistów skupionych wokół pisma noszącego taki sam tytuł, powstałego w 1928 r. Mimo że nie mieli własnego programu ani nie stworzyli pokoleniowego manifestu, dążyli do nadania literaturze meksykańskiej – a także kulturze i sztuce w ogóle, interesował ich też bowiem teatr i malarstwo – nowoczesnego wymiaru, czerpiąc inspirację ze współczesnych im prądów europejskich (francuskich, brytyjskich, włoskich) i północnoamerykańskich.

28 Generación del Medio Siglo datuje się na okres mniej więcej od połowy lat 40. do 2. poł. lat 50., kiedy to kultura meksykańska doświadczała zmian w praktycznie wszystkich obszarach działalności artystycznej. Z dominującego wciąż kulturalnego prowincjonalizmu, będącego dziedzictwem rewolucji, przedstawienie meksykańskiej rzeczywistości zaczyna celować w stronę nowych wyzwań, jakie stawia przed twórcami modernizujący się kraj oraz przyspieszony proces urbanizacyjny i kosmopolityzm, obecny coraz wyraźniej w różnych aspektach funkcjonowania społeczeństwa. Poszukiwania takich autorów, jak Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Jorge Ibarguengoitia, Sergio Pitol, Jaime Sabines, Vicente Leñero – reprezentujących ówczesne młode pokolenie – kierują się w stronę jednostki i jej prywatnych przeżyć egzystencjalnych i intymnych.

Eloya Urroza i *El temperamento melancólico* (Melancholijny temperament) Jorge Volpiego²⁹. Oprócz prezentacji książek na spotkaniu odbywa się także odczytanie manifestu, który niebawem zostanie opublikowany w nieistniejącym już piśmie „Descritura”, a następnie przetłumaczony na kilka języków (m.in. angielski, francuski i niemiecki). Jak pisze Tomás Regalado López (2009: 147):

Stworzony z niezależnych tekstów pięciu autorów, *Manifiesto* stanowiło w istocie egzegezę pięciu powieści obracających się wokół wspólnej tematyki apokaliptycznej i ukazujących wolę podjęcia ryzyka formalnego, które odwoływało się do konceptu *powieści-głębokiej* [Johna S. – M.S.] Brushwooda, przedstawionego w książce *Mexico in its novel*. To fikcja charakteryzująca się szczególną dbałością o język, potrzebą eksperymentu technicznego, solipsyzmu głosów narracyjnych, świadomością strukturalną gatunku i – czyniąc aluzję do powieści boomu – potrzebą podjęcia wysiłku oraz interakcji ze strony czytelnika, zwłaszcza gdy chodzi o dekodyfikację znaczeń. W ogólnym zarysie crack podjął próbę powrotu do hispanoamerykańskiej tradycji „powieści o pisaniu”, terminu wprowadzonego w 1971 roku przez Margę Glantz, próbującej opisać dzieło autonomiczne, które ponad reprezentację przedkłada kwestionowanie rzeczywistości. Wobec egzegezy awangardy jako literatury całkowitego zerwania [z tradycją – M.S.] – interpretacja rozpowszechniona wśród krytyki – crack zasadzał się na odniesieniach do pisarzy tradycji meksykańskiej (Rulfo, Pitol, Del Paso, Fuentes), latynoamerykańskiej (Cortázar, Donoso, Onetti, Vargas Llosa) i uniwersalnej (Rabelais, Cervantes, Sterne, Joyce). Wszyscy oni zostali wymienieni w *Manifiesto*.

Zasadniczym zatem postulatem głoszonym przez młodych meksykańskich pisarzy jest wyznaczenie nowych ram konceptualnych przy tworzeniu dzieła literackiego oraz zerwanie w możliwie wyraźny sposób z postboomem, czyli literaturą powstającą począwszy od drugiej połowy lat 70., uznawaną przez członków cracku za epigońską, która według Donalda L. Shawa (2005: 259–266) nieustannie odwołuje się do rzeczywistości realno-magicznej oraz w mniej lub bardziej świadomy sposób upraszcza opisywaną rzeczywistość na potrzeby łatwej konsumpcji, literaturą miałką i niewiele wartą.

29 Poza *La conspiración idiota*, której publikacja opóźniła się do 2003 r. (wydał ją meksykański oddział wydawnictwa Alfaguara), wszystkie pozostałe tytuły pojawiły się na rynku wydawniczym w 1996 r. *El temperamento melancólico*, *Las Rémoras*, *Si volviesen sus majestades* miały tego samego wydawcę (Nueva Imagen, wchodzące w skład Grupo Patria Editorial), zaś powieść *Memoria de los días* ukazała się wcześniej w wydawnictwie Joaquín Mortiz w 1995 r.

Zdaniem członków cracku charakteryzują ją: łatwość lektury, dominacja treści nad formą, brak eksperymentów narracyjnych, oddalenie od postulatów estetycznych autorów boomu, wychodzenie naprzeciw oczekiwaniom rynku wydawniczego, pretensjonalność, pragmatyzm kulturowy, koncentrowanie się na kwestiach banalnych, porządkowanie świata i ukazywanie rzeczywistości bez odwoływania się do jakiegokolwiek transcendencji.

Jako że każdy atak, o ile ma mieć uzasadnienie, wymaga zdefiniowania przeciwnika, na głównych odpowiedzialnych za powielanie literackich klisz, a tym samym na swoich oponentów po przeciwnej stronie estetycznej barykady członkowie cracku obrali konkretne nazwiska autorów cieszących się sporą popularnością na całym świecie, których rynkowy sukces datuje się na lata 80. Adwersarzami w wymiarze bardziej symbolicznym aniżeli rzeczywistym zostali zatem Isabel Allende, Laura Esquivel oraz Chilijczyk Antonio Skármeta, znany jako autor *Listonosza Nerudy, czyli żarliwej cierpliwości*. To między innymi ci pisarze mieli odpowiadać za banalizację prozy powstającej w Ameryce Łacińskiej, gdyż dostosowali swoją twórczość do paradygmatu literatury z założenia przeznaczonej dla masowej publiczności, a co za tym idzie – zafalszowują obraz literatury hispanoamerykańskiej. To zaś nie współgra z znacznie większymi ambicjami pisarzy latynoskich. Członkowie cracku, postulując odejście od dotychczasowego pojmowania literatury latynoamerykańskiej w sposób stereotypowy, utożsamianej z nurtem realno-magicznym, prezentują kontrargumenty i mówią, że chcą tworzyć: literaturę ambitną, inspirowaną wielkimi dziełami literatury światowej; literaturę noszącą znamiona rozprawy akademickiej; literaturę stawiającą przed czytelnikiem szczególne wyzwania; literaturę nawiązującą do tradycji i nowatorskich ambicji boomu. Ignacio Padilla (2003: 140) na spotkaniu latynoamerykańskich pisarzy w Sewilli w 2003 roku wyjaśniał:

[...] McOndo i crack w żaden sposób nie były skierowane przeciwko przedstawicielom boomu, tym bardziej nie były wymierzone przeciwko Borgesowi czy Rulfo, nawet nie przeciwko Carpentierowi i jego niepoprawnie interpretowanej rozprawie o rzeczywistości cudownej. [...] Na początku popełniliśmy błąd, zakładając, że zarówno w Ameryce Łacińskiej, jak i poza nią realizm magiczny postrzegany jest tak, jak my wtedy go rozumieliśmy – nie jako wynalazek autorów niestrudzenie hołdujących realizmowi bądź fantazjowaniu, którzy w latach sześćdziesiątych wprowadzili literaturę latynoamerykańską na mapę świata, lecz jako banalne naśladownictwo praktykowane przez autorów mniej niż kolumbijski pisarz wprawnych, którzy [realizm magiczny – M.S.] zaczęli poddawać karyka-

turalnej obróbce, tworząc dziwadła kształtujące obraz literatury i całego kontyentu latynoamerykańskiego.

Założenia teoretyczne znalazły realizację w pięciu powieściach zaprezentowanych w 1996 roku, które odpowiadają postulatom przedstawionym w *Manifiesto del Crack*. Warto pokrótce je omówić, jako tytuły inicjujące proces, którego rezultatem – po upływie zaledwie półtorej dekady – będzie w sumie kilkadziesiąt powieści napisanych przez członków grupy, a także teksty przynależne innym gatunkom i podgatunkom literackim, takie jak opowiadania, poezja, esej historyczny i literacki³⁰.

Powieść Ricarda Cháveza Castañedy *La conspiración idiota* to oparta na fragmentarycznym zobrazowaniu świata przedstawionego próba ukazania okropieństw dzieciństwa, spisanych na podstawie wielogłosowych subiektywnych wspomnień, które ściśle odpowiadają logice formalnych założeń narracyjnych. *Si volviesen sus majestades* Ignacia Padilli stanowi osobliwy eksperyment lingwistyczny, w którym nakładają się i mieszają różne rejestry języka, przynależnego różnym epokom historycznym i literackim. Język nawiązujący do Hiszpańskiego Złotego Wieku współlistnieje ze współczesnym żargonem informatycznym, ale także z uproszczoną komunikacją rodem z Hollywood oraz meksykańskimi kolokwializmami. Stosując postmodernistyczne zabiegi, autor próbuje osiągnąć efekt wyobcowania współczesnego człowieka żyjącego w zglobalizowanym świecie, multiplikując zaś niezrozumiałe głosy, potęguje poczucie zagubienia i nieumiejętność radzenia sobie bohaterów z wyzwaniem końca XX wieku. *Memoria de los días* Pedra Ángela Palou, dostosowując język do potrzeb narracji, opowiada z kolei o podróży pewnej chrześcijańskiej sekty do Los Angeles. Wyprawie towarzyszą problemy wynikające z ludzkich słabości, upadku wartości i nieudana próba ustanowienia społeczeństwa alternatywnego wobec współczesnego świata. *Las Rémoras* Eloya Urroza to próba odpowiedzi na nurtujące współczesnego człowieka pytanie o rolę miłości i możliwość realizacji jednostki poprzez uczucia i fizyczne zbliżenie. Na koniec zaś *El temperamento melancólico* Jorge Volpiego – powieść, która przy zastosowaniu całej gamy dyskursów dokonuje refleksji nad tytułowym stanem ducha, ukazując rolę melancholii w historii ludzkości. Odwołując się do możliwości odczuwania świata poprzez sztukę, autor kwestionuje jej duchową wartość w dzisiejszej rzeczywistości.

30 Szerzej o problematyce podejmowanej przez autorów cracku pisze Tomás Regalado López (2009: 143–168).

Każda z tych pięciu powieści wpisuje się w postulaty głoszone w manifestie i unaocznia świadomość posiadanych na podporządku technik, jakie można wykorzystać podczas pisania, zarówno w zakresie kompozycji, skomplikowania formalnego, jak i woli łączenia gatunków. Celem owych zabiegów jest zbliżenie się do ideału powieści totalnej, za którym – podobnie jak miało to miejsce w przypadku niektórych pisarzy boomu – optują autorzy. Przy okazji, z uwagi na relatywną trudność w lekturze, od czytelnika wymaga się tutaj szczególnego współuczestnictwa.

Za symboliczne ukoronowanie i niejako usankcjonowanie realizacji celów cracku uznać można międzynarodowy sukces – zarówno rynkowy, jak i artystyczny – zwłaszcza dwóch powieści autorstwa członków grupy: *Na tropie Klingsora* (*En busca de Klingsor*, 1999; wyd. pol. 2002) Jorge Volpiego i *Amphitryon* (*Amphitryon*, 2000; wyd. pol. 2004) Ignacia Padilli. Pierwsza z nich została wyróżniona w 1999 roku wznowioną po ponad ćwierćwieczu Nagrodą Biblioteca Breve³¹, przyznawaną przez wydawnictwo Seix Barral; za drugą Padilla otrzymał w 2000 roku Nagrodę Primavera wydawnictwa Espasa-Calpe³². Zaistnienie na rynku hiszpańskim oraz zainteresowanie, jakie książki te wzbudzają w innych krajach (*Na tropie Klingsora* przetłumaczono na kilkanaście języków, podobnie rzecz się miała z *Amphitryonem*), przyczyniły się do umiędzynarodowienia cracku oraz nazwisk pisarzy tworzących pod jego szyldem.

Podobnie jak autorzy boomu, pisarze z grupy crack z wpływem czasu dokonują artystycznych wyborów, które utrudniają sklasyfikowanie ich w ramach jednej określonej estetyki czy tendencji – co, jak zauważa Regalado López (2009: 153), na polu twórczości w języku hiszpańskim właściwe było także Pokoleniom 98 i 27 – i powodują, że każdy z nich zachowuje własną, osobną tożsamość, składając się ku różnym preferencjom gatunkowym, takim jak powieść historyczna, rozprawa

31 Przypomnijmy, że Nagrodę Biblioteca Breve za powieść barcelońskie wydawnictwo Seix Barral przyznawało w pierwszej odsłonie w latach 1958–1972, a wśród wyróżnionych nią autorów boomu (lub orbitujących wokół niego) są: Mario Vargas Llosa (za *Miasto i psy* w 1962 r.), Guillermo Cabrera Infante (za *Vista del amanecer en el trópico* – powieść, która w kolejnych wydaniach ukazywać się będzie pod zmienionym tytułem obowiązującym do dziś: *Trzy pstre tygrysy* – w 1964 r.), Carlos Fuentes (za *Zmianę skóry* w 1967 r.). Jorge Volpi jest pierwszym laureatem po wznowieniu nagrody w 1999 r.

32 Premio Primavera de Novela to nagroda za powieść przyznawana od 1997 r. przez wydawnictwo Espasa-Calpe.

filozoficzna czy esej³³. Stąd też pytanie stawiane przez badaczy, czy należy analizować utwory autorów cracku jako osobne byty czy przyglądać się im z pozycji postulatów teoretycznych, wydaje się zasadne. Za tym drugim sposobem oglądu dokonań meksykańskich pisarzy przemawia fakt, iż pierwotne założenia przedstawione w manifestie nie ulegają przewartościowaniu, przeciwnie, postanowienie nadrzędne, jakim jest poszukiwanie w prozie miejsc osobnych i wartości uniwersalnych, pozostaje nienaruszone. Jorge Volpi (Chávez Castañeda i in. 2006: 175–176) wychodzi naprzeciw wątpliwościom krytyki i w zbiorze *Crack. Instrucciones de uso* przypomina, że: „Crack to wszystkie książki opublikowane począwszy od 1995 roku przez wyżej wymienionych pisarzy [chodzi o wspomniane siedem nazwisk – M.S.]”, a także iż jest to „pewien sposób rozumienia literatury – latynoamerykańskiej, w szczególności zaś meksykańskiej – i sposób odnajdywania się w środowisku literackim” oraz „jeden ze sposobów nazwania przyjaźni literackiej dbającej zarówno o aspekt literacki, jak i towarzyski”. Nadmieniamy przy okazji, że w zależności od stopnia ironii, jaką zawierać będzie odpowiedź na pytanie, czym jest crack, można uznać, iż chodzi o literacki żart, jeśli jednak chcecie widzieć to w ten sposób, żart ów jest „żartem na serio”. Stosując zatem konwencję mówienia na poważnie, przy zachowaniu podszytego ironią dystansu, jako członków honorowych cracku – inaczej mówiąc patronów duchowych – Volpi (Chávez Castañeda i in. 2006: 179) wymienia takich pisarzy, jak: Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Juan Goytisolo, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Juan Carlos Onetti, Sergio Pitol, Fernando del Paso, Juan García Ponce, Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Roberto Bolaño, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina i Ricardo Piglia.

33 Częstym i błędnym zarzutem wysuwany przez krytykę w odniesieniu do książek z kregu grupy crack jest eskapizm i unikanie podejmowania tematów o charakterze narodowym. Uzasadnieniem takiej oceny ma być zapewne popularność powieści *Na tropie Klingsora* Volpiego (pierwsza część „dwudziestowiecznej trylogii”, którą uzupełniają powieści *El fin de la locura* [Koniec szaleństwa] z 2003 r. i *No será la tierra* [Ziemi nie będzie] z 2006 r.) i *Amphitryon* Padilli, istotnie osadzonych w realiach europejskich I. poł. XX w., w szczególności zaś zorientowanych na tematykę II wojny światowej i „pierwiastek” germański. Tymczasem wspomniane tytuły – do których można dołączyć powieść *Malheridos* (Zranieni) Pedra Ángela Palou – stanowią raczej wyjątek niż regułę w dokonaniach prozatorskich pisarzy cracku, gdzie zwłaszcza nurt prozy historycznej, kultywowany ze szczególnym upodobaniem przez Palou, czerpie całymi garściami z meksykańskiej historii, na główne postacie wybierając bohaterów narodowych (jak np. Emiliano Zapata, José María Morelos, Cuauhtémoc czy Porfirio Díaz).

Z boorem łączy też crack chłodne mimo wszystko przyjęcie propozycji estetycznych przez rodzimą krytykę, bo choć grupa zyskała, owszem, uznanie w oczach meksykańskich klasyków – jak u wspomnianych Fuentes, Poniatowskiej lub Pitola, z zasady przychylnie spoglądających na młode pokolenie pisarzy i nieszczędzających im komplementów – współcześni krytycy i autorzy, jak na przykład Guillermo Fadanelli, nie mają skrupułów, by widzieć w przedstawicielach cracku samozwańczych demiurgów, którzy uzurpują sobie prawo do stanowienia o tym, jak ma wyglądać współczesna literatura meksykańska – tudzież nazywać ich kolejną literacką mafią³⁴ (Regalado López 2009: 155). Odmienne sytuacja wygląda natomiast poza granicami Meksyku, gdzie grupa crack nazywana jest literackim „Dream Team”, zaś pisane przez nich powieści klasyfikowane są jako literatura przez „wielkie L”, kontynuująca najlepsze tradycje hispanoamerykańskiej prozy z lat 50. i 60. W Hiszpanii, Francji, Stanach Zjednoczonych, Chile czy Korei Południowej powstają rozprawy doktorskie poświęcone bądź to grupie, bądź któremuś z jej członków, a na uniwersytetach organizowane są osobne, poświęcone crackowi seminaria monograficzne (Regalado López 2009: 156–157).

Inaczej z kolei niż w przypadku boomu rzecz ma się z zaangażowaniem społeczno-politycznym pisarzy wchodzących w skład cracku. O ile lata 60. XX wieku niejako wymusiły opowiedzenie się po którejś ze stron ideologicznej barykady, a sytuacja geopolityczna krajów latynoamerykańskich była zgoła różna od tej z końca stulecia, o tyle rzeczywistość, w której zawiązuje się crack, nie prowokuje do zaangażowania innego niż czysto estetyczne, przejawiające się aktywnością na gruncie wyłącznie literackim. W tej kwestii crackowi zdecydowanie bliżej jest do równie apolitycznego McOndo. Jak zauważa Regalado López (2009: 161):

Brak postulatów społecznych czy ideologicznych w *Manifiesto* i późniejszych tekstach teoretycznych grupy skłania do zakwestionowania istnienia jakiegokolwiek intencji politycznej w wysuniętej [przez crack – M.S.] propozycji; nie da się też nie zauważyć, że grupa nie posiada wspólnego ideologicznego punktu odniesienia, który definiowałby całe pokolenie [...]. Pisarze meksykańscy urodzeni w latach sześćdziesiątych [należą do – M.S.] pokolenia obojętnego wobec zaangażowania i nawet politycz-

34 W odpowiedzi na ten zarzut Volpi (Chávez Castañeda i in. 2006: 177) w podrozdziale do instrukcji obsługi cracku, mówiąc o tym, czym grupa nie jest, nadmieniam: „Crack nie jest mafią ani walczącym batalionem, który dąży do konfrontacji z innymi grupami literackimi, jakich nie brakuje, działającymi jawnie bądź w ukryciu na obszarze Republiki Literatury”.

na zmianę, jaka nastąpiła po wyborach w 2000 roku, nie jest z dzisiejszej perspektywy wydarzeniem o wystarczającym znaczeniu historycznym, by łączyć je z rezultatami widocznymi na polu literatury.

Jeśli zatem uznamy, iż znaczącym warunkiem dla zaistnienia literackiego pokolenia jest istotne wydarzenie społeczne lub polityczne, w przypadku cracku niewątpliwie takowego brakuje. Padilla (2003: 144) zdaje się potwierdzać ów niedostatek w komponentach okoli-literackich charakteryzujących pokolenie, którego jest reprezentantem:

To prawda [...], że spełniliśmy niemal wszystkie warunki pokoleniowe: podobny wiek, miejsce urodzenia, wspólne lektury, wzorce i antywzorce, wzajemne relacje osobiste i literackie. Zabrakło jednak dwóch elementów nieodłącznych prawdziwej strukturze pokoleniowej: zwartości i wyobrażenia, jak powinien wyglądać świat.

Dodaje jednak Padilla, że choć poprzednie pokolenie intelektualistów latynoamerykańskich, rozpoczynających kariery w okresie zimnej wojny, z racji układu politycznych sił na świecie i w poszczególnych krajach Ameryki Łacińskiej miało ułatwione zadanie i przynajmniej na pewnym etapie towarzyszyła im spójna wizja tego, ku jakiemu porządkowi powinni dążyć i jaką rolę w owych staraniach odgrywa pisarz – także oni, piszący na przełomie wieków autorzy, ci z cracku i ci z McOndo, mają o czym opowiadać, i nie chodzi jedynie o sprawozdawanie świata upadłych utopii oraz konsekwencji, jakie ów stan ze sobą niesie, ale też o kreowanie światów własnych i stawianie przed sobą nowych celów. W ślad za Borgesem wierzyć bowiem należy, że podział na literaturę zaangażowaną i indyferentną schodzi na drugi plan, gdyż podziałem zasadniczym jest jedynie podział na dobrą i złą literaturę – a w obrębie zainteresowania pisarzy cracku jest wyłącznie ta pierwsza.

ROZDZIAŁ V

McOndo

Kraina McOndo

Prolog

O genezie powstania antologii *McOndo* (1996) piszą we wstępie do niej, zatytułowanym *Presentación del país McOndo* (Prezentacja krainy McOndo), pomysłodawcy i realizatorzy – Chilijczycy Alberto Fuguet i Sergio Gómez. Prolog ten obaj autorzy wykorzystują jako okazję do przedstawienia sytuacji, w jakiej ich zdaniem znajduje się współczesna tekstowi, czyli tworzona u schyłku XX wieku literatura Ameryki Łacińskiej. W sposób zwięzły, acz dobitny, wyrażają własne zdanie w formie przypominającej manifest. Dziesięciostronicowy wstęp swoją niepokorną treścią i medialnym, odpowiadającym duchowi czasów charakterem wywołuje zamieszanie w środowisku literackim oraz w kręgach zainteresowanych losami młodej prozy hispanoamerykańskiej.

Wszystko zaczęło się anegdotycznie, jak piszą autorzy już w pierwszym zdaniu: „Ta anegdota jest prawdziwa” (s. 9)¹. W prestiżowych warsztatach literackich International Writer’s Workshop, organizowanych przez Uniwersytet Iowa, bierze udział młody latynoamerykański pisarz – w przytaczanej anegdocie jest to postać anonimowa² – który szybko orientuje się, że wszystko, co latynoskie, cieszy się tutaj zainteresowaniem i wręcz skazane jest na sukces. Na wydziale filologicznym

1 Numery stron w nawiasach odsyłają w rozdziale V *McOndo* do wstępu i opowiadań w antologii *McOndo* (Fuguet, Gómez 1996).

2 W zbiorze szkiców literackich *Tránsitos. Una cartografía literaria* (2013) Alberto Fuguet powraca do tematu *McOndo* i poszerza wiedzę na temat antologii z perspektywy siedemnastu lat, które minęły od jej wydania. Tam też dowiadujemy się, że autorzy, o których mowa w *Presentación del país McOndo* i których teksty zostają odrzucone, to on sam oraz argentyński pisarz Carlos Eduardo Feiling (1961–1997). Trzecim autorem – tym, którego tekst zostaje zaakceptowany do druku – jest Meksykanin David Toscana; jak twierdzi Fuguet (2013: 408), z wpływem czasu stał się on pisarzem bliższym Macondo niż McOndo.

kultura, a w szczególności literatura latynoska³, robi furorę: „Pisarz szybko orientuje się, że wszystko, co *latino*, jest *hot* (jak to się tutaj mówi)” (s. 9).

Spore zainteresowanie literaturą latynoamerykańską wykazują rozmaite dodatki literackie czasopism; adaptacja filmowa (z 1992 roku) przeżywającej podówczas złoty okres powieści Laury Esquivel *Przepiórki w płatkach róży* nie schodzi z ekranów kin; na półkach księgarń zalegają książki, których autorzy mają nazwiska brzmiące z hiszpańska, „nawet jeśli niektórzy z nich piszą po angielsku” (s. 9).

O podobnej koniunkturze słyszał również wydawca jednego z uznanych czasopism literackich. Dowiedziawszy się, że po kampusie krążą trzej młodzi pisarze pochodzący z Ameryki Łacińskiej, czym prędzej składa im propozycję napisania tekstów: „Pan przychodzi na spotkanie i bez większych ceregieli proponuje cotygodniowy *literary-lunch* w kawiarni z widokiem na rzekę. Pomysł, mówi, polega na stworzeniu numeru specjalnego prestiżowego czasopisma literackiego, który ukazałby latynoski fenomen” (s. 9).

W tym konkretnym przypadku chodzi o opowiadania, które młodzi literaci mieliby napisać. Jako że głównym kryterium doboru autorów jest jednak fakt, iż są oni Latynosami, tym bardziej trudno im samym w to uwierzyć: „Zdają sobie sprawę, że nie zabiegając o to, bez znajomości, zostaną opublikowani w *Ameryce*, do tego po angielsku. I to tylko dlatego, że są Latynosami, że piszą po hiszpańsku, że urodzili się w Latynoameryce, *provincji znajdującej się na południe od Stanów Zjednoczonych*” (s. 9).

Do projektu naprzędce zaangażowana zostaje grupa tłumaczy i przed końcem semestru opowiadania, bądź zaczyny powieści, zostają wręczone wydawcy. Dwa gotowe teksty wydawca jednak odrzuca. Jako powód podaje „niewystępowanie w nich realizmu magicznego” (s. 10). „Dwóm odrzuconym wydaje się, że źle usłyszeli, i sądzą, że ich teksty są niezbyt wiarygodne, nie odpowiadają modelowi. Ale nie, odrzucenie jest wynikiem braku świętego kodu: realizmu magicznego” (s. 10). Wydawca kończy polemikę, argumentując, że teksty „równie dobrze mogłyby zostać napisane w dowolnym kraju Pierwszego Świata” (s. 10). W reakcji na takie postawienie sprawy „pośród prerii środkowego wschodu powstaje McOndo” (s. 10). Pisarze zostają zmotywowani, by podjąć rękawicę, odrzucenie zaproponowanej przez nich ekspresji literackiej uznają za potwarz. Powód nieprzyjęcia do druku opowiadań

3 W *Presentación...* pojawiają się różne terminy określające latynoamerykańskość: *lo latino*, *latinoamericano* i *latino*.

uświadamia im, jak postrzegana jest literatura latynoska, postanawiają więc zadziałać, by ten stan odmienić. Bezpośrednią inspiracją co do formy przyszłej antologii, jak sami przyznają, stanowią *Cuentos de Walkman* (Opowiadania z Walkmana), zbiór krótkich form wydany w 1993 roku w Chile pod redakcją tych samych Fugueta i Gómeza, zawierający teksty autorów (nie było wśród nich antologistów), którzy wówczas nie mieli ukończonych 25 lat, a brali udział w literackich warsztatach zatytułowanych „Zona de Contacto”, organizowanych przez dziennik „El Mercurio” w Santiago de Chile. Ów zbiór odniósł przyzwoity sukces rynkowy (ponad dziesięć tysięcy sprzedanych egzemplarzy tylko na terytorium Chile). Na obwolucie czwartego wydania książki scharakteryzowano autorów *Cuentos de Walkman*: „nowe pokolenie pisarzy post-wszystko: postmodernistycznych, post-yuppie, postkomunistycznych, post-baby boom, post-dziura ozonowa. Tutaj nie ma miejsca dla realizmu magicznego, tu jest realizm wirtualny” (s. 10).

Realizacja koncepcji nowego zbioru tekstów jest sprawą niełatwą. Po pierwsze, aby projekt mógł zakończyć się sukcesem, należało znaleźć zainteresowane wydawnictwo, które zapewniłoby dystrybucję książki do wszystkich krajów Ameryki Łacińskiej – ponieważ jednym z założeń było przekroczenie, by nie rzec: zatarcie granic, także tych geograficznych. Po drugie, trzeba było dokonać wyboru pisarzy, którzy mieliby tworzyć ów zbiór, oraz ustalić szczegółowe zasady postępowania.

„Nie było to łatwe, ponieważ musieliśmy przebrnąć przez gąszcz biurokracji i zderzyć się z małą wiarą, a ponadto okiełznać nietrafione pomysły dystrybucji, niewiarygodne cenniki i zwykle niedbalstwo” (s. 11). Przez autorów przemawia pewne rozgoryczenie:

We wszystkich stolicach latynoamerykańskich można znaleźć bieżące bestsellery albo pisarzy tłumaczonych w Hiszpanii, autorów latynoskich jednak – jak na lekarstwo. Nie docierają. Nie ma zainteresowania. Dopiero od niedawna wydawcy zauważyli, że tworzenie w jednym wspólnym języku powiększa rynek, a nie ogranicza. Jeśli jest się pisarzem latynoamerykańskim i pragnie się widzieć swoje książki w księgarniach w Quito, La Paz i San Juan, trzeba publikować (a najlepiej mieszkać) w Barcelonie. Przekroczenie granicy oznacza jedno: przedostanie się przez Atlantyk (s. 11).

Przy okazji pojawiły się też znacznie bardziej prozaiczne trudności merytoryczne. Oprócz kilku znajomych autorów z Argentyny, Meksyku – także z Hiszpanii – kontynent jawił się pomysłodawcom antologii jako biała plama. Paradoksalnie Fuguet i Gómez wpisują się niejako w tendencję, której czynią zarzuty, gdyż nie znają nikogo, do kogo

mogliby się zgłosić z prośbą o tekst na potrzeby przygotowywanej antologii. Ta zaś ma być latynoamerykańska, ma prezentować pisarzy z jak największej liczby państw regionu. Poszukiwania rozpoczynają od przejrzenia kontaktów koleżeńskich, rozglądania się wśród „przyjaciół, wrogów, zagranicznych korespondentów, wydawców, dziennikarzy, krytyków, muzyków rockowych odbywających trasę koncertową, pracowników linii lotniczych, tych, którzy wyruszają na wakacje z plecakiem” (s. 12), tam, gdzie twórcom antologii wydaje się, że powinni spróbować, i z kim mogą nawiązać kontakt. Ale to też nie jest łatwe:

Mimo cudu komunikacji położenie kraju, z którego wywodzi się niniejsza antologia, pozostaje niezmiennie, leży on między wzgórzami a morzem. Dlatego też komunikacja ze światem zewnętrznym była trudna, opóźniała się, w ogóle przebiegała znacznie wolniej, niż zakładaliśmy. Kontakty owszem, istniały, głównie na stopie przyjacielskiej, w Argentynie, Hiszpanii czy Meksyku. Reszta kontynentu pozostawała terenem nieznanym, dziewczym. Nie znaleźliśmy nikogo. Zaczęliśmy myśleć, że Ameryka Łacińska to wynalazek wydziałów filologicznych uniwersytetów amerykańskich. Wyruszyliśmy na podbój McOndo, a odkryliśmy Macondo. Wpadliśmy w spore tarapaty. Drzewa z puszczy przesłaniały nam widok ostatnich pięter drapaczy chmur. Z wielu krajów, które brałismsy pod uwagę, nie potrafilismsy wymienić ani jednego nazwiska. Rysująca się przed nami panorama była taka, że w księgarniach państw ościennych nie było książek niektórych literackich gwiazd. Pracownicy stołecznych dodatków literackich nie mieli najmniejszego pojęcia o lokalnych autorach. Mogłismsy pisać w tym samym języku, być w tym samym wieku i mieć takie same anteny satelitarne, a mimo to nie mieliśmsy pojęcia, kim jesteśmsy (s. 12).

Stosując dostępne nowoczesne metody komunikacji, takie jak „fax, DHL, internet, [...] tradycyjna poczta (znaczki z wizerunkiem starych bohaterów) i poczta elektroniczna (bity, nie atomy) oraz telefon, w nadmiarze” (s. 12), Fuguet i Gómez osiągają zamierzony efekt i otrzymują pierwsze teksty, z których część to egzemplarze zbiorów opowiadań wydane przez autorów własnym sumptem; tak na marginesie – niezbyt urokliwie się prezentujące.

Antologięci ustalili kryteria dotyczące autorów – mieli to być pisarze urodzeni w latach 1959–1962 (co w efekcie zostało potraktowane dość swobodnie, gdyż wielu autorów antologii urodziło się kilka lat później). Za tak określonymi datami nie stał przypadek, w jakimś sensie były one symboliczne: pierwsza z nich nawiązuje do rewolucji kubańskiej, druga zaś to moment, kiedy w Chile i wielu innych krajach Ameryki Łacińskiej pojawia się telewizja, a więc nowoczesność. W antologii, inaczej niż było to w przypadku wspomnianych *Cuentos*

de Walkman, publikują także jej pomysłodawcy, Fuguet i Gómez. Kandydaci na autorów musieli mieć na koncie przynajmniej jedną wydaną książkę, mile widziana była też rozpoznawalność nazwiska na lokalnym gruncie, czyli przynajmniej u siebie w kraju. Opowiadania, o które poproszono, miały być wcześniej niepublikowane, tematyka mogła być dowolna, natomiast jakkolwiek ślad realizmu magicznego w treści – w ramach rewanżu za doświadczenie z Uniwersytetu Iowa – automatycznie dyskwalifikował tekst. Gdy teksty zostały zebrane, a tom wydany, okazało się, że wszyscy autorzy debiutowali jeszcze przed ukończeniem trzydziestego roku życia. Większość odniosła też sukces lub przynajmniej została dostrzeżona już po pierwszych publikacjach, czasami ich książki stawały się przyczynkiem do dyskusji, wywoływały polemikę, wzbudzały kontrowersje. Ale to wszystko działo się w wymiarze lokalnym, międzynarodowa sława wciąż była im obca: „Niemal wszyscy autorzy, którzy tutaj zostali uwzględnieni, poza własnymi krajami są całkowicie nieznanymi. Niektórzy są ledwie rozpoznawalni na swoim własnym podwórku. Mimo to uważamy, że obraz jest pełny, różnorodny i odpowiada przyjętemu kryterium selekcji” (s. 14).

Efekt końcowy, dobór treści i nazwisk – co w prologu Fuguet i Gómez także podkreślają – jest efektem gustu antologistów oraz wydawcy. Reprezentanci niektórych krajów, z powodu zbyt dużej liczby chętnych, musieli zostać odrzuceni. Inni, być może bardziej reprezentatywni, nie znaleźli się w zbiorze z prozaicznego powodu – nie dosłali tekstów na czas; jeszcze inni nie mieli akurat czasu bądź natchnienia. Nie wszystkie kraje są obecne na stronach antologii, za co jej twórcy poniekąd obwiniają samych siebie, powołując się na nikłe możliwości logistyczne i niewystarczającą skuteczność: „Może powinniśmy udać się do wszystkich krajów, nie starczyło nam jednak na to ani czasu ani pieniędzy” (s. 13) – tłumaczą. Przy okazji informują, że zgłaszali pomysł urzędnikom odpowiadającym za kulturę w ambasadach różnych krajów, ale nie wszyscy mogli lub chcieli pomóc. W jednej usłyszeli, że w kraju reprezentowanym przez tę ambasadę tworzą tylko poeci; w innym, że najmłodszy aktywny pisarz właśnie obchodził czterdzieste ósme urodziny.

Przy realizacji pomysłu towarzyszy Fuguetowi i Gómezowi świadomość ewentualnych niedociągnięć, na jakie narażona jest każda antologia: „Nie mamy wątpliwości, że kiedy książka zostanie opublikowana, spotka nas niemila niespodzianka, gdy jakieś nazwisko odpowiadające kryteriom McOndo nagle stanie się głośne, a my nie wiedzieliśmy o jego istnieniu” (s. 14); „Wiemy, że są [w antologii – M.S.]

braki i błędy, ale mamy też pewność, że wiele wyborów było trafnych, znajdują się też niespodzianki” (s. 14). W *McOndo* nie ma kobiet. Fuguet i Gómez komentują ów fakt skromną liczbą tekstów otrzymanych od pisarek, podkreślając, że na ostateczny wybór wpływ miała literacka jakość opowiadań, a nie polityczna poprawność: „Mamy świadomość nieobecności kobiet w książce. Dlaczego? Być może wynika to z nikłej wiedzy wydawców i znikomej liczby otrzymanych książek autorstwa hispanoamerykańskich pisarek. W każdym razie podkreślamy, że nigdy nie było naszym celem robienie dobrego wrażenia” (s. 14).

Jeśli chodzi o tytuł antologii, również rozważane zostały ewentualne wątpliwości: „Co do tytułu zbioru niepotrzebne są dwojaki interpretacje. Można uznać go za bezczelną ironię wobec świętego archanioła Gabriela albo jako złożenie mu zasłużonego hołdu. Tytuł ma raczej na celu zwrócenie uwagi na sposób, w jaki postrzega się to, co latynoamerykańskie” (s. 14). Można też sądzić, że chodzi w tytule o swoistą fuzję, połączenie dwóch światów: latynoskiego, który znają i od którego się nie odzegnują („Nie jest nam obca egzotyka i różnorodność kultury i zwyczajów naszych krajów” [s. 14]), oraz współczesnego, dynamicznego świata przypominającego globalną wioskę, której czują się częścią („ale nie jest też możliwe zaakceptowanie redukcjonistycznych uproszczeń i wiara w to, że tutaj wszyscy noszą kapelusze i mieszkają na drzewach” [s. 14]). W sposób zdecydowany podjęta zostaje próba uzmysłowienia reszcie świata – jak należy mniemać zwłaszcza światu wydawniczemu – że niewłaściwe jest ciągle powielanie kliszy, jakoby rzeczywistość *sombrera* i prymitywnych zachowań w Ameryce Łacińskiej dominowała. Często jest ona zupełnie inna:

Nasze *McOndo* jest równie latynoamerykańskie i magiczne (egzotyczne), jak *Macondo* prawdziwe (które swoją drogą nie jest prawdziwe, lecz wirtualne). Nasz kraj *McOndo* jest znacznie większy, przeludniony i zanieczyszczony, przecinają go pasy autostrad, nierzadko ma równie nowoczesną jak na innych kontynentach infrastrukturę, funkcjonuje tu metro, jest telewizja kablowa, są słumsy (s. 15).

Tutaj, podobnie jak wszędzie indziej we współczesnym świecie, pracuje się w korporacjach mających siedziby w drapaczach chmur, używa się komputerów Mac, stołuje się w restauracjach *McDonald's*, robi zakupy w gigantycznych marketach, mieszka w pięciogwiazdkowych hotelach, wybudowanych za pieniądze, których pochodzenie nie zawsze jest legalne. I wszystko, co dzieje się na co dzień, jest zdecydowanie mniej oderwane od ziemi, mniej magiczno-realistyczne, niżby

można sądzić z lektury Garcíamárquezowskiego *Macondo*, z którym utożsamia się Amerykę, a w szczególności jej literaturę:

W naszym *McOndo*, podobnie jak w *Macondo*, wszystko może się wydarzyć, i jasne jest, że kiedy u nas ktoś unosi się w powietrze, robi to samolotem albo będąc pod wpływem narkotyków. Latynoameryka, a w pewien sposób Hispanoameryka (Hiszpania oraz część latynoska Stanów Zjednoczonych), wydaje nam się tak realno-magiczna (surrealistyczna, szalona, pełna sprzeczności i oszałamiająca), jak wymagowany świat, w którym ludzie unoszą się nad ziemią albo przepowiadają przyszłość, gdzie ludzie żyją wiecznie. Tutaj dyktatorzy umierają, a zaginieni nie powracają. Klimat zmienia się, rzeki występują z brzegów, ziemia się trzęsie, a don Francisco⁴ kolonizuje naszą podświadomość (s. 15).

Nie ma zgody na idealizowanie rzeczywistości, przytakiwanie opiniom, jakoby przekraczając granicę dowolnego kraju Ameryki, wstępowało się do ekologicznego rajy, bo czy jest nim „smog Santiago de Chile?” (s. 15), albo na ziemię, na której zagościł wieczny pokój, społeczny lub polityczny. Gdzie on miałby być? – pytają Fuguet i Gómez. „W Bogocie? Limie?” (s. 15). Jednostronne postrzeganie Ameryki Łacińskiej jako monolitu utożsamianego z folklorem i postkolumbijską spuścizną zostaje całkowicie zanegowane:

Najwięksi ortodoksi uważają, że to, co latynoamerykańskie, jest indygenityczne, związane z folklorem, lewicowością. Naszymi twórcami kultury mieliby być ludzie, którzy noszą ponczo i chodzą w sandałach. Mercedes Sosa byłaby więc latynoamerykańska, ale co z Pimpinela⁵ – ona już nie. A co z bękartami, co z hybrydami? Dla nas Chapulín Colorado⁶, Ricky

4 Chodzi o – znanego jako Don Francisco – Maria Luisa Kreutzbergera Blumenfelda (1940), chilijskiego prezentera telewizyjnego, popularnego w całej hiszpańskojęzycznej Ameryce m.in. dzięki rozrywkowemu i multidyscyplinarnemu programowi *Sábado gigante* (emitowanemu na przestrzeni lat 1962–2015 w sumie w 43 krajach).

5 Pimpinela – popularny muzyczny duet wywodzący się z Argentyny, którego skład tworzy rodzeństwo Lucía i Joaquín Galán. Począwszy od lat 80. wydali wspólnie ponad dwadzieścia longplayów, za które otrzymali ponad osiemdziesiąt złotych, platynowych i diamentowych płyt. Popularność zyskali zarówno w Ameryce Łacińskiej, jak i Stanach Zjednoczonych i Europie, między innymi dlatego, że utwory własnego autorstwa, często aranżowane w formie scenicznego dialogu, z elementami aktorskimi, a także *covery* znanych szlagierów, wykonują w wielu wersjach językowych. Śpiewają nie tylko po hiszpańsku, ale także po angielsku, włosku, portugalsku.

6 Chapulín Colorado (dosłownie: Kolorowy Pasikonik) – bohater meksykańskiego serialu telewizyjnego (emitowanego w około półgodzinnych odcinkach

Martin⁷, Selena⁸, Julio Iglesias i telenowełe (telewizyjne tasiemce) są tak samo latynoamerykańskie, jak *candomblé* czy *vallenato*⁹. Hispanoameryka pełna jest folkloru, by można było tańczyć tu w rytm *El cóndor pasa* czy utworu *Ellas bailan solas*¹⁰ Stinga. Bać się bękarcej kultury to jak negować metysa, który jest naszą spuścizną. Latynoameryka to Teatr Colón w Buenos Aires i Machu Picchu, *Siempre en Domingo*¹¹ i Magneto¹², Soda

w latach 1972–1979), wymyślony przez Roberto Gómeza Bolañoso (*alias* Che-spirito), aktora, komika i reżysera. Był odpowiedzią na północnoamerykańskich superbohaterów, takich jak Superman, których parodiował, posługując się podobnymi metodami działania: zjawiał się znieacka tam, gdzie był potrzebny, i niósł pomoc słabszym. Doczekał się adaptacji w wielu krajach Ameryki Łacińskiej, m.in. w Chile i Argentynie.

7 Ricky Martin (1971) – znany wokalista muzyki pop i aktor pochodzący z Portoryko. Karierę muzyczną rozpoczął od występów w muzycznym boysbandzie Menado w latach 80., równocześnie udzielając się jako aktor w serialach telewizyjnych. W 1990 r. nagrał debiutancki album *Ricky Martin*, na którym śpiewał po hiszpańsku. W 1993 r., po wydaniu płyty *Me amarás*, sprzedanej w liczbie ponad miliona egzemplarzy, osiągnął status gwiazdy. W chwili powstania antologii *McOndo* (1996) był już powszechnie rozpoznawalnym i popularnym muzykiem i aktorem.

8 Selena (właśc. Selena Quintanilla Pérez, 1971–1995) – amerykańsko-meksykańska gwiazda muzyki latynoskiej, nurtu Tejano, święcąca sukcesy już w bardzo młodym wieku – jako dwunastolatka wydała swój pierwszy album. Międzynarodową popularność zdobyła w drugiej połowie lat 80., a w 1987 r., podczas przyznawania nagród Tejano Music Awards, została uznana za Wokalistkę Roku w kategorii uprawianego przez siebie gatunku muzycznego. Zginęła postrzelona przez jedną z fanek.

9 *Vallenato* – gatunek muzyczny pochodzenia karaibskiego, rozwinięty na wybrzeżu kolumbijskim, popularny w państwach ościennych: Panamie, Wenezueli, Ekwadorze, także w Meksyku. Muzycy *vallenato* grają przede wszystkim na akordeonie, *guacharaca* i bębnie, czasami również na gitarze.

10 *Ellas bailan solas* (dosłownie: One tańczą same) – protest song skomponowany przez Stinga (w wersji oryginalnej tytuł brzmi *They dance alone*) w 1987 r. Piosenka nawiązuje do pinochetowskiej dyktatury w Chile, opowiada o kobietach, które utraciły mężów i bliskich w wyniku represji wojskowej junty, rządzącej krajem w latach 1973–1990.

11 *Siempre en Domingo* – popularny popołudniowo-wieczorny program rozrywkowo-muzyczny o zasięgu międzynarodowym, emitowany z Meksyku w latach 1969–1998. Prowadzący, Raúl Velasco, stał się niezwykle wpływową postacią kultury masowej w hiszpańskojęzycznej Ameryce.

12 Magneto – bohater komiksu, a później także filmów animowanych, stworzony przez amerykańskich rysowników Stana Lee (będącego też scenarzystą) i Jacka Kirby. Jest to złowieszcza postać, która swój przydomek wzięła od umiejętności kontrolowania pola magnetycznego; główny adwersarz X-Mana, autorstwa tego samego duetu autorów.

Stereo¹³ i Verónica Castro¹⁴, Lucho Gatica¹⁵, Gardel i Cantinflas, Festiwal w Viña [del Mar – M.S.] i Festiwal Filmowy w Hawanie, to Puig i Cortázar, Onetti i Corín Tellado, czasopismo „Vuelta” i tabloidy szukające sensacji (s. 15–16).

Ameryka Łacińska to, z perspektywy piszących, jeszcze wiele innych rozmaitych rzeczy i zjawisk, wspólnych dużej części przedstawicieli pokolenia dwudziesto-, trzydziestokilkulatków:

I wyliczamy dalej: Latinoameryka to Televisa, to Miami, to republiki bananowe i Borges, Comandante Marcos i CNN, w wersji hiszpańskojęzycznej, to Nafta i Mercosur, dług zagraniczny i oczywiście Vargas Llosa. Sprzedawać kontynent jako wieś, kiedy tak naprawdę jest on miastem (znacznie bardziej niż tylko w wymiarze przeludnienia, miejscem, gdzie panuje chaos i które nie funkcjonuje), wydaje nam się błędem, uproszczeniem i jest niemoralne (s. 16).

Wobec tego propozycja złożona w celu odkłamania nieprawdziwego obrazu miejsca, z którego pochodzą i które znają od jego nowoczesnej strony, jest – jak sądzą – uzasadniona, zwłaszcza z literackiego punktu widzenia:

Chcemy zaferować publiczności międzynarodowej inne opowiadania, można je uznać za bardziej przyziemne, napisane przez nowych autorów, którzy tworzą w języku hiszpańskim, ale nie czują się wyznawcami określonej ideologii ani nawet przedstawicielami swoich krajów pochodzenia. Mimo to jednak są Hispanoamerykanami. Z takiej perspektywy patrzą na świat, w ten sposób określają swoje w nim miejsce (s. 16–17).

Dlatego też: „W tych opowiadaniach częściej szcztokuje się zęby i wyrusza za miasto (no, w porządku, idzie się do domu albo centrum handlowego), niż lewituje, ale jest to taka sama podróż” (s. 17).

Wyjaśnienie pojawia się też w kwestii doboru autorów, którzy „są, jak już wspominaliśmy (i wyrażaliśmy z tego powodu żal), mało znani w swoich krajach. Ma to tę zaletę, że nie muszą chronić swojej międzynarodowej reputacji” (s. 17). Po wyselekcjonowaniu siedemnastu nazwisk (w tym własnych) Fuguet z Gómezem mogą pokusić się o krótkie wnioski: „Prawdą jest, że nie wszyscy wybrani autorzy

13 Soda Stereo – kultowy argentyński zespół rockowy istniejący w latach 1982–1997.

14 Verónica Castro (1952) – meksykańska aktorka i prezenterka telewizyjna. Popularność zdobyła jako odtwórczyni jednej z ról w telenowelu *Los ricos también lloran* (Bogaci też płaczą) z 1979 roku.

15 Lucho Gatica (1928) – popularny chilijski wykonawca bolera.

mieszkają w krajach pochodzenia (choć wielu wyraża chęć powrotu, i to rychłego), ale jednak pisarze ci napisali teksty, jakby spoglądali od wewnątrz, dla czytelników stamtąd” (s. 17).

Ciekawe, że w antologii *McOndo* pojawiają się pisarze hiszpańscy. Jak tłumaczą antologię, bliskie są im – autorom Latynosom – niektóre książki, filmy i estetyka autorów z Półwyspu Iberyjskiego. Są przekonani, że podobnie jak świat latynoski nie musi być utożsamiany jedynie z indygenizmem, folklorem czy lewicującymi intelektualistami, tak w świecie hiszpańskim nie wszyscy muszą być toreadorami, tańczyć flamenco czy rozprawiać o nieodległej historii kraju:

Teksty hiszpańskie nie mówią o bykach ani o *sevillanas*, nie ma w nich wojny domowej, co jest błogosławieństwem. Nowi autorzy hiszpańscy są jednocześnie częścią naszego kosmicznego bractwa i naszymi bliskimi kuzynami, którzy może i dziwnie mówią (w istocie każdy z nas mówi dziwnie i używa własnego żargonu), ale nadają na tych samych falach (s. 17).

Jednym z głównych celów *McOndo* było więc stworzenie sieci kontaktów z rówieśnikami z innych krajów latynoamerykańskich, przekonanie samych siebie, że jeśli mowa o sposobie patrzenia na świat, pomysłodawcy antologii nie pozostają w odosobnieniu. To nie tylko spóźniony młodzieńczy bunt, ale też chęć dania szansy wypowiedzenia się tym, którzy nie godzą się podążać ślepo za kanonem dyktowanym przez rynek czy niezorientowanych redaktorów chcących jednomyślnie widzieć latynoamerykańską rzeczywistość. Różnorodność tematów poruszanych przez twórców antologii ukazuje wspólnotę wrażliwości: każdy opisuje swój prywatny świat, ten przeżywany na co dzień, oglądany w najbliższym otoczeniu, rozumiany w określony sposób dzięki własnym doświadczeniom, odbierany przez pryzmat podobnych lektur, filmów, programów telewizyjnych:

Pytanie, które dało początek tej książce, brzmiało, czy jesteśmy świadkami pojawienia się czegoś nowego, nowej literatury, a może nowej perspektywy patrzenia na literaturę. Pytanie, które wydaje się wspólne wszystkim, co nowe, młodym pisarzom. Po ukończeniu książki zamiast jasnych odpowiedzi więcej jest wątpliwości. Jak to zazwyczaj się dzieje, ciekawe, nowatorskie i oryginalne rzeczy nie są dostępne na rynku, nie są chętnie sprzedawane, tym bardziej gdy mowa o oficjalnym nurcie literackim. Prawdziwym zamierzeniem *McOndo* było utworzenie pewnej sieci, zobaczenie, czy mamy współników, i sprawdzenie, czy nie jesteśmy w tym wszystkim osamotnieni. Druga sprawa to chęć przywołania zagubionych głosów i sprawienie, by mogły rozbrzmieć. Nie było ich słychać nie dlatego, że były przestarzałe albo przestały być modne, lecz dlatego, że nie odpowiadały kanonom ustanowionym przez rynek (s. 17–18).

Mimo powściągliwości w ocenie samych siebie, antologisci nie kryją satysfakcji z powziętej decyzji wydania książki. W ostatnim akapicie *Presentación* piszą:

Utwierdził się w przekonaniu, że każdy z pisarzy wybrał drogę, po której najwygodniej było mu się poruszać, z tematami, które uznał za sobie najważniejsze. Czy oznacza to, że nasza praca była bezużyteczna? Wierzymy, że nie: za heterogenicznością wydaje się kryć coś, co łączy wszystkich pisarzy i całe pokolenie młodych, którzy niedawno wkroczyli w dorosłość. Świat się zmniejszył i wszyscy uczestniczymy w tej samej bękarciej kulturze, która nieuchronnie uczyniła z nas braci, jakkolwiek – mimo woli. Dorastaliśmy oglądając te same programy telewizyjne, emocjonowaliśmy się tymi samymi filmami i czytaliśmy wszystko, co zasługuje na przeczytanie, w synchronii godnej uznania za magiczną. Niewątpliwie wszystko to niesie ze sobą podobną postawę wobec literatury, dzielenie wspólnych, jednoczących nas punktów odniesienia. Ta rzeczywistość nie jest arbitralna. Możliwe, że jest nawet magiczna (s. 18).

Alberto Fuguet i Sergio Gómez

Z dwójki antologistów to Alberto Fuguet¹⁶ niewątpliwie wysuwa się na pierwszy plan jako protagonista kreujący obraz nowej prozy w hiszpańskojęzycznej Ameryce Łacińskiej przełomu XX i XXI wieku. Jak twierdzi Jorge Fornet (2006: 17):

Bez wątpienia [antologia – M.S.] *McOndo* stała się, zarówno dla jej sympatyków, jak i krytyków punktem odniesienia w spojrzeniu na nową literaturę, a sam Fuguet – dzięki temu, że jest dwujęzyczny i wręcz nadzwyczajnie obecny w północnoamerykańskich środkach masowego przekazu, takich jak „The New York Times”, „Newsweek”, „Time”, „Foreign Policy”, „Salon.com”... – stał się jednym z najbardziej widocznych ideologów pokolenia i czymś na wzór wierzchołka góry lodowej, którą stanowią pisarze kontynentu.

16 Alberto Fuguet (1964, Santiago de Chile) jest autorem następujących zbiorów opowiadań i powieści: *Sobredosis* (1990), *Mala Onda* (1991), *Por favor, rebobinar* (1994), *Tinta Roja* (1998), *Las películas de mi vida* (2003), *Cortos* (2004), *Missing (una investigación)* (2009), *Aeropuertos* (2010), *No ficción* (2015), *Sudor* (2016). Oprócz tego wydał kilka zbiorów miscellaneów, m.in. *Primera parte* (2000), *Apuntes autistas* (2007), *Cinémeta (una bitácora)* (2012), *Tránsitos. Una cartografía literaria* (2013). Opublikował antologie opowiadań – dwie z Sergio Gómezem: *Cuentos de Walkman* (1993) i *McOndo* (1996) oraz jedną z Edmundo Paz Soldánem: *Se habla español. Voces latinas en USA* (2000). Pisarz jest także zadeklarowanym miłośnikiem kina, reżyseruje (m.in. długie metraże *Se arrienda* [2005], *Velódromo* [2010], *Invierno* [2015]) oraz pisze scenariusze filmowe.

Podobnie patrzy na Fugueta Diana Palaversich (2005: 49), która nie tyle koncentruje się na jego twórczości, ile zwraca uwagę na rolę chilijskiego pisarza jako „promotora kultury”:

Jest właściwie jedynym pisarzem latynoamerykańskim, którego opinie cytowane są z dużą częstotliwością w prestiżowych mediach międzynarodowych, określających go jako „nowy głos na południe od Río Grande”. Rzeczywiście w 1999 roku CNN i „Time” wymieniły Fugueta wśród pięćdziesięciu liderów latynoamerykańskich na nowe tysiąclecie.

Nim ukazała się antologia, termin McOndo w nieco innym zapisie został użyty przez Alberto Fugueta w jednym z rozdziałów jego wcześniejszego tytułu *Por favor, rebobinar* (Proszę przewinać, 1994), gdzie jeden z bohaterów, niejaki Baltasar Daza, opowiada o książce, nad którą pracuje: „Interesuje mnie napisanie sagi rodzinnej, ale bez posługiwania się formułą realizmu magicznego. Czysty realizm wirtualny, czysta literatura McCondo. Coś w stylu *Domu duchów*, tylko bez duchów”¹⁷. Fuguet (2007: 273–274) przyznaje w jednym z tekstów eseistycznych¹⁸:

„Grzechem”, który popełniłem, było opublikowanie, wspólnie z moim rodakiem Sergio Gómezem, nierównej i niezamierzenie mizoginistycznej antologii opowiadań współczesnych autorów latynoamerykańskich końca XX w., która nosiła zabawny tytuł (ja go wymyśliłem i owszem, był on dowcipny, nie ma co tego ukrywać) *McOndo*. Cholerna książka całkiem nieźle się sprzedawała, została sponiewierana i ośmieszona w Hiszpanii, stała się przedmiotem sporów w kręgach akademickich, gdzie wzbudziła raczej wstręt niż zainteresowanie. Przynajmniej na początku. W każdym razie ważna informacja jest taka, że nakład się rozszedł i niech tak zostanie. Pro-

17 *Por favor, rebobinar* stanowi mozaikę tekstów prozatorskich, które przy dozie dobrej woli można by zaklasyfikować jako powieść. Składa się z ośmiu niezależnych rozdziałów, których bohaterowie – w każdym przypadku jest to ktoś inny – skupieni na sobie i borykający się z własną wrażliwością i nieprzystosowaniem, relacjonują swoje życie codzienne i niepokoje egzystencjalne, lub przeciwnie, poświadczają o ich niewystępowaniu. Historie te w różnym stopniu uzupełniają się, kreśląc duchowy obraz pokolenia młodych Chilijczyków u progu nowego wieku. *Dom duchów*, pojawiający się w cytacie, to oczywiście aluzja do powieści Isabel Allende, która – jako kontynuatorka estetyki realno-magicznej – staje się jedną z „ofiarnic” antologistów, atakowana za powielanie stereotypu Ameryki Łacińskiej jako krainy cudowności.

18 Chodzi o esej *Gabo y yo: un largo y sinuoso camino* (Gabo i ja: długa i kręta droga), opublikowany najpierw w chilijskim czasopiśmie „Cambio” (Fornet 2006: 23), następnie zamieszczony w zbiorze miscellaneów *Apuntes autistas* (Fuguet 2007: 273–284).

log jest dostępny w internecie, ale antologia przywołuje u mnie tak złe wspomnienia, że skazałem ją na wygnanie.

Alberto Fuguet wychował się w Stanach Zjednoczonych, w Kalifornii, gdzie mieszkał wraz z rodziną do jedenastego roku życia. Pierwszym językiem, jakiego się nauczył, był angielski¹⁹. Echa doświadczeń z dzieciństwa pobrzmiwają w książce *Filmy mojego życia* (*Las películas de mi vida*, 2003; wyd. pol. 2008), a dzięki bliskim związkom rodziny Fuguetów z USA przenikanie się rzeczywistości chilijskiej z północnoamerykańską stanowi jeden z powracających motywów w jego twórczości. Bohaterowie Fugueta, zwłaszcza w początkowym okresie artystycznej aktywności autora, to młodzi buntownicy, zagubieni w nowoczesnym świecie. Z trudem radzą sobie ze sobą i w relacjach z innymi – rówieśnikami i rodziną, ulegają zauroczeniu kulturą popularną (kino, muzyka), używkami, nie stronią od różnych doznań ekstremalnych. Debiutancka powieść *Mala Onda* (Niefajnie, 1991) to typowa historia formatywna, bliska *Buszującemu w zbożu* J.D. Salingera. Matías Vicuña, bohater powieści, to taki młodszy o trzy dekady²⁰ Holden Caulfield zmagający się z otoczeniem. Sam Fuguet mówi o książce, że opowiada o nastolatku, „który jest nadwrażliwy, i o rodzinie na skraju rozpadu. Ponadto tłem dla wydarzeń jest okres pinochetowskiej dyktatury i muzyka dyskotekowa. Moja powieść, jak każda historia inicjacyjna, ukazuje drogę do przebudzenia, w przypadku Matías Vicuña jest to zyskanie świadomości politycznej”²¹.

19 W *Filmach mojego życia*, książce w dużej mierze autobiograficznej, Fuguet pisze: „Chile – przynajmniej na początku – nie było moim «domem» ani tym bardziej nie byłem «członkiem rodziny». Po przeprowadzce, która nastąpiła ponurej zimy siedemdziesiątego czwartego, po tym jak zostałem wyrwany wraz z korzeniami ze swojego świata, odłączony od wszystkiego, co było mi bliskie, odsunięty od kalifornijskiego słońca i klimatyżacji, duch sieroty Olivera przesładował mnie bez ustanku. Nagle znalazłem się w Santiago, nie znając języka, bez przyjaciół, bez sensu, oczekując, aż moi rodzice powrócą z Kalifornii, dokąd nieoczekiwanie wyjechali, by «pozbyć się wszystkiego, co tam zostawili». Zostaliśmy, moja siostra i ja, z jasno określoną misją do wypełnienia: zaadaptować się tak czy inaczej i nauczyć hiszpańskiego” (Fuguet 2008: 90–91).

20 Akcja powieści toczy się w ciągu dwunastu dni, od 3 do 14 września 1980 r., pisana jest w formie dziennika.

21 Fuguet (2001: 11–19) o procesie pisania powieści opowiada we wstępie do wznowienia *Mala Onda* z okazji dziesięciolecia jej powstania. Wspomina, że zaczął pisać na warsztatach literackich prowadzonych przez Antonia Skármetę i José Donosa, a ukończył w stanie „paranoi, strachu, gorączki, uniesienia i siódmych potów”. „Schudłem dwanaście kilogramów – pisze Fuguet – i wyglądałem jak szkielet. Ale skończyłem książkę, zanim ona zdołała to zrobić

Kalifornijska przeszłość Fugueta powraca w późniejszych jego powieściach: *Filmy mojego życia*, gdzie dzieciństwo nakłada się na teraźniejszość²²; *Missing (una investigación)* (*Missing – śledztwo*, 2009), gdzie narrator-autor udaje się do Kalifornii i innych stanów USA w poszukiwaniu zaginionego wuja Carlosa, kolejnego buntownika, który nie godząc się na rzeczywistość i nie radząc sobie z otoczeniem, zrywa wszelkie kontakty z rodziną i na nową ojczyznę wybiera Stany Zjednoczone. Uznanie dla pisarza wyraża Mario Vargas Llosa. Jego zdaniem Fuguet napisał

książkę zabawną i smutną, postmodernistyczną i odważną, którą przeczytałem jednym tchem: *Missing (una investigación)*. Można ją nazwać powieścią, bo to gatunek tak pojemny, że wiele pomieści, i dlatego że Fuguet opowiada historię swojego zaginionego stryja Carlosa Fugueta z użyciem technik i języka powieściowego, choć jego książka to także wiele innych rzeczy i w tym należy upatrywać jej atrakcyjność: to świadectwo o zabarwieniu kryminalnym; poszukiwanie czarnego bohatera, zagubionego gdzieś w różnorodnym społeczeństwie północnoamerykańskim; historia chilijskiej rodziny imigrantów rezydujących w Kalifornii; częściowo autobiografia i wyznanie pisarza opowiadającego o własnych demonach, uruchamiających jego wyobraźnię, z pomocą której, w sposób tak racjonalny, jak spontaniczny i przypadkowy, pisze on swoje książki. Ale *Missing* jest przede wszystkim czymś, czego istnienia – jestem o tym przekonany – autor nigdy nie zakładał, i co być może jest jego największym osiągnięciem: obrazem złudzeń, sukcesów i porażek Latynosów, którzy uciekają do Stanów Zjednoczonych, by spełnić swój amerykański sen²³.

Alberto Fuguet (2007: 275), gdy już nauczył się hiszpańskiego, rozpoczął swoją przygodę z pisarzami boomu. Wspomina:

Tego roku²⁴ [1982 – M.S.] znudzony poświęciłem się czytaniu. Mój hiszpański był już na tyle dobry, że byłem w stanie zrozumieć język używany przez pisarzy latynoamerykańskich. Donoso wydał mi się skomplikowany, a jego książki pełne dusznych pomieszczeń i zgrzybiałych staruszek; Carlos Fuentes z kolei to czystej wody pedantyzm, nie byłem w stanie zrozumieć ani jednej linijki. Vargas Llosa dla odmiany sprowadził mnie na

ze mną”. O zakamuflowanym, ale jednak obecnym tle politycznym powieści nadmienia w obszernym eseju Grínor Rojo (2014: 65–109).

22 Zob. także *Oblicza zaangażowania* (s. 236).

23 Mario Vargas Llosa, *Carlos o el sueño americano*, „El País”, 2.01.2011.

24 Alberto Fuguet (2007: 273–284) opisuje siebie jako osiemnastoletniego młodzieńca w chwili, gdy Gabriel García Márquez otrzymuje Nagrodę Nobla, co jest punktem wyjścia dla doprecyzowania własnego stosunku (przypominającego relację miłość-nienawiść) do kolumbijskiego pisarza.

ziemię. Nie mogłem uwierzyć własnym oczom. Zafascynowały mnie – ze względu na bliskość, rodzaj identyfikowania się – *Szczeniaki*, *Wyzwanie*, *Miasto i psy*, a przede wszystkim *Ciotka Julia i skryba*. Chciałem być jak Varguitas, pracować w radiu albo, nie wiem, w dziale kryminalnym gazety.

W zestawieniu z Fuguetem Sergio Gómez²⁵, przez swą medialną nieobecność, przynajmniej w wymiarze międzynarodowym, a także mniejszą siłą przebicia na rynku północnoamerykańskim, rzeczywistość tworzy niejako z drugiego planu. Ukończył studia prawnicze na Uniwersytecie w Concepción, już od lat 90. współpracuje z chilijską prasą, a jako scenarzysta – z telewizją. Również jego twórczość literacka potwierdzałaaby ów lokalny rys – co jednak nie ma nic wspólnego z macondyzmem – ponieważ zasadniczo osadzona jest w scenerii chilijskiej, w szczególności zaś w miejscach „niekosmopolitycznych” – Gómez rzadziej umieszcza akcję w stołecznym Santiago – położonych na dalekiej południowej prowincji, często powtarzających się w kolejnych historiach i będących scenerią również dla innych wydarzeń, w których – zdarza się – pobrzmiewają echa Wielkiej Historii.

W 1994 roku ze zbiorem opowiadań *Buenas noches a todos* (Dobranoc wszystkim) został finalistą Nagrody Rómula Gallegosa, w 2002 roku za powieść *La obra literaria de Mario Valdini* (Twórczość literacka Maria Valdiniego) otrzymał nagrodę hiszpańskiego wydawnictwa Lengua de Trapo. Gómez porusza się w wielu gatunkach literackich: pisze powieści dla młodzieży, flirtuje z kryminałem, w duchu McOndo czerpie z kultury popularnej, jego opowiadania to często także po prostu sceny rodzajowe z życia prowincji²⁶.

25 Sergio Gómez (1962, Temuco) ma na swoim koncie takie tytuły, jak: *Adiós, Carlos Marx, nos vemos en el cielo* (1992), *Vidas ejemplares* (1994), *Partes del cuerpo que no se tocan* (1997), *El labio inferior* (1998), *La mujer del policía* (2000), *Buenas noches a todos* (2001), *La obra literaria de Mario Valdini* (2002), *Patagonia* (2005). Jest również autorem powieści dla młodzieży, m.in.: *Quique Hache, detective* (1999), *Cuarto A* (2000), *La felicidad de los niños* (2015).

26 Dla zobrazowania tematyki zajmującej Gómeza przytoczmy fabuły jego wybranych utworów, w których można dostrzec i lokalność, i uniwersalność oraz gatunkowość. W opowiadaniu *Todos los arqueros muertos* (Wszyscy martwi bramkarze) ze zbioru *Buenas noches a todos* główny bohater, niejaki Belmar, jest piłkarzem amatorem, pracownikiem fabryki oleju Indus. Któregoś dnia, grając dla rozrywki z kolegami z pracy, wykazuje się nieprzeciętnym talentem i zmysłem strzeleckim. Przypadkiem wśród kibiców na trybunie jest Turuk, właściciel fabryki materacy i główny akcjonariusz klubu piłkarskiego Obras Santas. Belmar otrzymuje propozycję nie do odrzucenia: zostać członkiem drużyny Turka, który poszukuje bramkostrzelnego napastnika. Po namyśle przyjmuje propozycję, tym chętniej, że oferta jest kusząca: być piłkarzem znaczy pobierać hojne wynagrodzenie, dochodzi do tego, oprócz gry, moż-

liwość wykonywania pracy na pół etatu w prowadzonej przez Turka firmie. Nowy zawodnik szybko zaspokaja pokładane w nim nadzieje. Po jednym z meczów, podczas imprezy, na której świętowane jest zwycięstwo drużyny, Belmar poznaje Silvite, która okazuje się córką Turka. Dwudziestoletnia dziewczyna i trzydziestoletni Belmar zaczynają się potajemnie spotykać, ich namiętność rośnie, podobnie jak kondycja zawodnicza pozbawionego trosk, przemienionego w piłkarza Belmara. Któregoś razu rozgrywany jest mecz Obras Santas z drużyną Ferro, której bramki broni wyróżniający się młody Romerito, grający tyleż swobodnie, co wyśmienicie. Kolejny mecz obu drużyn ogląda z trybun Silvita, która pozostaje pod wrażeniem rześkiego bramkarza. Po jakimś czasie, przypadkiem, Belmar odkrywa, że nieopierzona kochanka spotyka się nie tylko z nim, ale także z bramkarzem, z którym chadza do hotelu z pokojami na godziny, by tam wspólnie spędzać równie upojne chwile, jak podczas ich schadzek. Kulminacją opowiadania jest kolejny mecz obu drużyn, kiedy to w ostatnich minutach w sytuacji sam na sam (napastnik – bramkarz) rozstrzyga się relacja między dwoma sportowcami. Gdy stadion milknie i w napięciu czeka na decydujący ruch strzelca, Belmar w stuprocentowej sytuacji bramkowej zatrzymuje się z piłką, chwytą ją w ręce i wolnym krokiem kieruje się w stronę szatni.

W innym opowiadaniu z tego samego zbioru, *La delgada figura de la dama* (Smukła postać kobiety), do Vertiera Baquedano przybywa latem 1957 lub 1958 r. niejaki lekarz Odría. Otwiera własny gabinet i przyjmuje pacjentów. Niewiele o nim wiadomo, ale jego pojawienie się nikogo nie dziwi, w tamtych czasach do miasta zjeżdżali wszak różni uciekinierzy „przed Perónem, Evitą, Stroessnerem”. Choć w miejscowym szpitalu nie brak lekarzy, Odría szybko zyskuje zaufanie i sympatię pacjentów za sprawą niekonwencjonalnych metod leczenia chorób, które sobie tylko znanym sposobem jest w stanie zdiagnozować. Równie szybko wzbudza nieufność i podejrzliwość kolegów po fachu. Fakt, że niewiele o nim wiadomo, ciekawi dodatkowo. Jak się okaże, zanim Odría został Odría, nazywał się inaczej i mieszkał w Linzu. Był Żydem. Dzień, który odmienił jego życie, to 14 stycznia 1907, godzina 10.30, kiedy w jego gabinecie zjawiała się pacjentka Klara Hitler, matka nastoletniego wówczas Adolfa. Doktor podjął się jej leczenia, szybko diagnozując u niej nowotwór piersi. Kobieta została zoperowana, ale jej stan nie poprawił się. Niedługo potem leczona jodoformem kobieta zmarła. Adolf, który uczył się wtedy w Wiedniu, marzył, by dostać się na akademię sztuk pięknych. Nie wybaczył lekarzowi śmierci matki. W 1937 r. gestapo niszczy gabinet doktora. Jemu udaje się uciec. Zostawia żonę i dzieci, zmienia tożsamość i znika. Odtąd jego życie staje się ciągłą tułaczką i nieustanną ucieczką. Kiedy jeszcze pracował w Linzu, otrzymał czasopismo medyczne, przysłane mu z Berlina. Przeczytał w nim o szkodliwości użycia jodoformu w przewlekłym leczeniu. Z wcześniejszych numerów pisma dowiedział się, że już w 1905 r. badania wskazały na szkodliwość podobnej kuracji. Metoda leczenia Klary Hitler była zatem niewłaściwa, co prawdopodobnie doprowadziło do śmierci matki Adolfa Hitlera, a w konsekwencji – jak wnioskuje doktor – do Holocaustu. I to on za to odpowiada.

W osobliwym, bo nierozstrzygującym o winie kryminale *La mujer del policía* (Żona policjanta) nocą 3 marca 1991, o godzinie 3.50, zostaje popełniona zbrodnia. Ofiarą jest Silvia Chibuis, młoda i atrakcyjna kobieta, która po

powrocie do domu, gdzie mieszka z mężem Juanem Colimą, zostaje zadżgana fryzjerskimi nożycami. Następnego dnia o poranku, na parterze przy schodach, zostaje znaleziony Juan Colima, nieprzytomny, z narzędziem zbrodni w dłoni. Skazany w szybkim procesie, odbywa karę więzienia w tragicznych warunkach, w przepelnionym zakładzie karnym El Matorral, i w 1995 r. zostaje zamordowany strzałem w głowę przez jednego ze współwięźniów. Jeszcze przed śmiercią pisze listy do lekarza Octavia z Santiago, u którego kiedyś, podczas kilkuletniego pobytu w stolicy, Silvia mieszkała i pracowała. W listach zapewnia o swojej niewinności. Jednostronna korespondencja zostaje przekazana miejscowemu dziennikarzowi imieniem Plinio Jáuregui, a robi to przyjaciel ofiary, sierżant Leonel Morón, tuż przed przejściem w stan spoczynku. Powrót do zbrodni sprzed lat, której sprawca bezzwłocznie został schwyty i skazany, jest z pozoru bezcelowy, ale szybko okaże się całkiem zasadny. Nie wszystko bowiem jest tak oczywiste, jak mogłoby się wydawać, a listy Juana Colimy, wyważone w treści i szczegółowo przedstawiające inną wersję wydarzeń, niż ta przyjęta w ciemno przez policję i sąd, wzbudzają dodatkową niepewność co do słuszności powziętych kroków śledczych. Ponadto, mimo że upłynęło niemal pięć lat od popełnienia zbrodni, całe miasto Vertiente Baquedano wciąż nie pogodziło się z wydarzeniami i – by tak rzec – nie doszło w pełni do siebie. Wszak Silvia była kobietą nieprzeciętną, tyleż piękną, co fatalną, zdolną zauroczyć każdego mężczyznę, który stanął na jej drodze, a tym samym sprawiała wrażenie jakby stworzonej, by siać niepokój, gdziekolwiek się znajdzie. Marzyła o karierze aktorki, chciała zostać gwiazdą. W tym celu opuściła Vertiente Baquedano i udała się do stolicy. Dziewczynię z prowincji nie udało się jednak osiągnąć sukcesu, w czasie pobytu w Santiago służyła w domu doktora Octavia i jego żony. Kiedy wróciła, została tancerką w nocnym klubie El Farolito. W międzyczasie zdążyła rozkochać w sobie, ze wzajemnością, porucznika Richarda Vargasa, żonatego karabiniera. Oboje przez jakiś czas byli namiętnymi kochankami. W wyniku splotu różnych okoliczności została żoną Juana Colimy (domniemanego sprawcy późniejszego zabójstwa), narzeczonego swojej najlepszej przyjaciółki. Prowadząc profesjonalne dziennikarsko-detektywistyczne śledztwo, Plinio stara się wyjaśnić nagromadzone wokół zbrodni – i późniejszej śmierci Colimy – tajemnice. Udaje mu się połowicznie, każdy z pozostających w jakimś związku z Silvą i jej otoczeniem bohaterów przedstawia własną, różną, choć całkowicie zasadną wersję wydarzeń. Do tego każdorazowo jest ona nadzwyczaj bliska treści pewnej powieści autorstwa niejkiej Chabeli Ponds, opowiadającej o miłości i śmierci. Kto zatem zabił? Co do tego stuprocentowej – by nie powiedzieć żadnej – odpowiedzi Sergio Gómez nie udziela.

O czym pisze McOndo?

Argentyna

JUAN FORN: POZIOMY ZAWRÓT GŁOWY (*EL VÉRTIGO HORIZONTAL*)

Już pierwsze zdania opowiadania sugerują, że zamiarem autora jest, by możliwie jak najdłużej wiadomo było jak najmniej. Konsekwentnie, do ostatnich linijek tekstu, udaje mu się owo założenie realizować. Juan Forn nie spieszy się ze zdradzeniem czytelnikowi kierunku, w którym zmierza opowiadana historia, a kiedy już decyduje się wyjawić kolejny szczegół, stosuje zasadę „co możesz zrobić teraz, zrób później”. Nowe fakty odsłaniane są stopniowo i przynoszą kolejną tajemnicę, a brak pewności co do tego, jak będzie rozwijać się akcja, trwa nieprzerwanie do samego końca.

Bohater opowiadania Forna nie posiada imienia, by zgodnie z duchem tekstu czytelnik nie mógł poznać jego tożsamości. Z chwilą wprowadzenia postaci nazwany zostaje Iksem. Tak jak każdy człowiek ma swoje przyzwyczajenia, różnego typu skłonności, fobie, często zachowuje się w sposób niezrozumiały dla innych, niewytłumaczalny lub nieuzasadniony. Iks cierpi na bezsenność, a długie noce spędza w kokpicie prowadzonego przez siebie samochodu, oświetlony przez wskaźniki tablicy rozdzielczej. Co jakiś czas oślepia go mleczny strumień światła, bijący z reflektorów nadjeżdżających z naprzeciwka pojazdów, albo jego czujność budzą czerwone odcienie tylnych świateł mijanych na drodze aut. Przemierza ulice miasta, czasami wyjeżdża poza jego granice, zawsze w jednym celu: by nie musieć wsłuchiwać się w „ogłuszającą ciszę, jaka panuje w mieszkaniu” (s. 24)²⁷. Jest niepokojny, przepelnia go smutek. Niczym litania, powtarzana w myślach nieskończenie wiele razy, nieustannie pobrzmiwa mu w głowie dźwięk trzech słów układających się w pytanie: „Przyjdiesz do mnie?”.

Podjeżdża pod drzwi wejściowe budynku, w którym kiedyś mieszkał. Dzwoni i wypowiada przez domofon krótkie zdanie: „Tak, teraz, proszę”. Po chwili schodzi do niego dziewczyna, podobnie jak on beziemienna. Ona wie coś więcej o jego smutku, zna go i ma do niego swoistą słabość połączoną z fascynacją. Jednocześnie chce mu pomóc. Poznali się kilka miesięcy wcześniej, kiedy ona odkupiła od niego mieszkanie, z którego właśnie wyszła, i od tamtego czasu spotykają się często, choć nieregularnie. Kilkakrotnie, w podobnych okolicznościach nocy, spē-

27 Zob. przypis 1 na s. 170.

dzali wspólnie czas, razem jeżdżąc samochodem przez miasto. Tym razem jednak on nieoczekiwanie zaczyna mówić, opowiada o własnych odczuciach względem rzeczy pozornie nieistotnych: wspomina o całonocnych pralniach, wyglądem przypominających akwaria; o łzawieniu oczu, kiedy jest zimno; o innych niepowiązanych ze sobą logicznie wrażeniach. Po chwili ona prosi, by zatrzymał auto, bo chce wysiąść. W ułamku sekundy dziewczyna uświadamia sobie swoją bezradność, to, że człowiekowi siedzącemu obok nie będzie w stanie pomóc, przynajmniej zanim on zechce jej na to pozwolić. Wysiada. On kontynuuje jazdę bez celu. Później mamy szansę dowiedzieć się, że podłożem dla kryzysu przeżywanego przez Iksa jest rozpad jego związku z kobietą – również bezimienną – który miał miejsce jedenaście miesięcy wcześniej. Wspomina ostatnie wspólne spotkanie, rozmowę już po zerwaniu relacji, kiedy widzieli się nie jako partnerzy, lecz przyjaciele. W czasie rozmowy ona w pewnym momencie wyciągnęła z torby z zakupami jedwabną koszulę nocną i oznajmiła, że następnego dnia o godzinie 11 będzie operowana, ale prawdopodobnie powód operacji jest niezłośliwy. Zadaje mu też pytanie, które od tej chwili nie przestaje go przesładować: „Przyjdiesz do mnie?”. Noc dobiega końca, kończy się też asfaltowa jezdnia. Horyzont rozświetla wielka pomarańczowa kula, samochód pędzi naprzód po bitej, zakurzonej drodze, nie bacząc na przeszkody. Oddala się od wytyczonej trasy, podąża w stronę wschodzącego słońca.

RODRIGO FRESÁN: ZNAKI UCHWYCONE W SAMYM ŚRODKU IMPREZY
(SEÑALES CAPTADAS EN EL CORAZÓN DE UNA FIESTA)

Bohater opowiadania, a jednocześnie pierwszoosobowy narrator, relacjonuje doświadczenia z prywatek. Opowiada tym samym o swoim życiu, które stanowiły w zasadzie wyłącznie imprezy, to one nadawały temu życiu sens, i samo życie upływało w ich rytm. Poprzez imprezy najłatwiej mu zdefiniować siebie samego, określa się jako *party-animal*. Ma to swoje uzasadnienie jeszcze z jednego powodu – o czym dowiadujemy się z pulsującej jak pomieszczenie, w którym trwa zabawa, opowieści – a mianowicie: jest on homoseksualistą. W latach 80., do których w formie *flashbacków* powraca narrator, jedynym sposobem na prowadzenie życia towarzyskiego przez osoby homoseksualne w Argentynie – to tam dzieje się akcja opowiadania, narrator wspomina takie dzielnice, jak San Telmo i Palermo – były spotkania we własnym gronie w prywatnych mieszkaniach.

Historię ukazywanego tutaj życia towarzyskiego zainspirowała kolejna impreza, która jednak nie jest już taka sama jak za dawnych

czasów – narrator mówi, że „w skali od 1 do 10 zasługuje co najwyżej na 4, w porywach 5” (s. 39). Na taką ocenę ma wpływ zarówno wiek opowiadającego – jest on znacznie starszy od pozostałych uczestników – jak i zmiana estetyki wokół. Muzyka dobiegająca z głośników jest inna niż kiedyś i ludzie nie są już tacy sami. Jak sam wspomina: „Tak, dawniej imprezy bywały inne. Mam na myśli te, które organizowano w pierwszych latach dekady, o której lubię mówić jako o *Mojej Dekadzie*. Chodzi o czas od końca wojny o Malwiny, od połowy 1982 roku, do 2 października 1985 roku. Myślę o okresie, który wspólnie z Willim mieliśmy w zwyczaju nazywać *Erą P.R.*, o złotych i niepowtarzalnych nocach *Ery Przed Rockiem*. Przed Rockiem Hudsonem, ma się rozumieć. Przed śmiercią Rocka Hudsona, która miała miejsce 2 października 1985 roku” (s. 38)²⁸.

Ewokując lata 80., narrator nie tylko maluje wiele punktowych obrazów ukazujących zwyczaje na ówczesnych prywatkach, ale też nieustannie nawiązuje do popkulturowych bohaterów tamtych czasów. W jego wspomnieniach przewijają się muzycy z Pet Shop Boys, David Byrne i Talking Heads, The Velvet Underground, The Kinks (z tekstami niektórych piosenek), włoska piosenkarka Raffaella Carrá, a także inne postacie świata kultury i sztuki z różnych okresów: Orson Welles, Montgomery Clift, Jim Jarmusch, Tim Burton. Pojawia się tu także miejsce dla bliskiego przyjaciela i partnera życiowego, niejakiego Williego. Willi – zmarły na AIDS przed dwoma laty – był namiętym czytelnikiem, miłośnikiem Prousta, którego cytował na niejednej imprezie. Był także domorosłym poetą, podpisywał wiersze pseudonimem Peter Sellers. Będąc człowiekiem wierzącym, „boksował” się ze swoją homoseksualnością, którą uzasadniał jako zamierzoną prowokację, wymierzoną w Boga, bo miał nadzieję, że jeśli ten istnieje, objawi mu się, sprowadzając go na właściwą drogę.

Fresz zaskakuje czytelnika w ostatniej odsłonie opowiadania, gdy okazuje się, że narrator i Willy to jedna i ta sama postać, ten drugi wymyślił pierwszego, by opowiedzieć o swoich oraz fikcyjnego „drugiego ja” niespełnionych marzeniach, o tym, do czego, będąc jedną osobą, ani jeden, ani drugi nie mieliby odwagi się przyznać.

28 Rock Hudson (1925–1985) – amerykański aktor filmowy (*Uzdrowiająca obsesja*, *Olbrzym*, *Wracaj, kochany*). Hudson ukrywał swój homoseksualizm, o którym wielu jego fanów dowiedziało się dopiero wtedy, gdy okazało się, że jest nosicielem wirusa HIV. Był jedną z pierwszych znanych postaci showbiznesu, która zmarła na AIDS.

MARTÍN REJTMAN: MÓJ STAN FIZYCZNY (*MI ESTADO FÍSICO*)

W dość szybkiej, delirycznej narracji bohater – którego imienia nie poznajemy – opowiada o kilku dniach ze swojego życia. Nie wygląda to najlepiej: „Wychodzę z warsztatu, gdzie zostawiam swój samochód. Nie mam już nic. Trzeba sporo odwagi, by zrobić coś takiego, zostawić jedyną rzecz, którą się ma. Psa dałem w prezencie, kiedy się przeprowadziłem do wynajętego mieszkania, a dziewczyna rzuciła mnie trzy tygodnie temu dla mojego najlepszego przyjaciela” (s. 61)²⁹. Taki jest punkt wyjścia dla dalszych, całkowicie nietranscendentnych wydarzeń. Młody bohater, malarz konceptualny, jak o sobie mówi, nie odczuwa nadmiernego żalu do byłego kumpla Leandra, który odbił mu dziewczynę. Po przejrzeniu notesu z adresami osób, z którymi mógłby spędzić wieczór, dzwoni do dawnego przyjaciela i pod pretekstem pożyczenia od niego nagrania z ćwiczeniami gimnastycznymi namawia go do spotkania w wypożyczalni kaset wideo. W pomieszczeniu na ekranach wyświetlane są teledyski znieawidzonych przez narratora zespołów Genesis i Dire Straits. Następnie obaj udają się do restauracji McDonald’s, gdzie poznają dziewczynę imieniem Lisa, zwracającą uwagę rzucającym się w oczy zagubieniem. Lisa wyznaje, że przed miesiącem jej chłopak udał się do toalety, tutaj, w tym lokalu, gdzie właśnie teraz się znajdują, i nigdy stamtąd nie wyszedł. Zostawił ją, zniknął, jakby zapadł się pod ziemię. We trójkę udają się do dyskoteki, gdzie pracuje brat Lisy, mogą tam wypić darmowy alkohol i zapalić marihuanę. Zażyłość między trojgiem rośnie, rozmawiają bez skrępowania i niezobowiązująco o sprawach prywatnych, Lisa pokazuje nowym kolegom zdjęcie zaginionego partnera. Leandro i narrator rozpoznają w nim Aníbala, chłopaka, który grywa z nimi w piłkę nożną. Umawiają się na spotkanie następnego dnia. Leandro nie przychodzi, więc narrator z Lisą sami idą do baru na drinka. Spędziwszy ze sobą jakiś czas, bohater odprowadza Lisę na róg ulic rozgraniczających w Buenos Aires dzielnice Flores i Caballito. Następnie wraca do siebie. Ani na chwilę nie przestaje myśleć o swojej byłej dziewczynie Laurze. Po wykonaniu ćwiczeń gimnastycznych, stosując się do wskazówek trenera na nagraniu z kasyety pożyczonej od Leandra, czuje nagły przypływ energii. Wstępuje w niego odwaga i decyduje się odwiedzić Laurę. Gdy przychodzi, Laura gra na pianinie. Nie przestaje ćwiczyć podczas rozmowy – bohater przypomina sobie, że kiedy jeszcze byli razem, zawsze doprowadzało go to do szału. Po krótkiej wy-

29 Wszystkie cytaty w polskim przekładzie Anny Kaganiec (Rejtmán 2004: 155–163).

mianie zdań i wypiciu zimnej kawy, wychodzi. Idzie do Lisy, z którą odbywa drugie już tego dnia ćwiczenia gimnastyczne, czego skutki dadzą mu się we znaki wieczorem, gdy zaczną boleć go mięśnie. Następnego dnia odwiedza rodziców, którzy zapraszają go na obiad, jest tam też obecna przyjaciółka rodziny. Jej córka ma chłopaka, który chciałby zostać malarzem, toteż, korzystając z okazji, kobieta zadaje kilka pytań. Narrator, znudzony, odchodzi od stołu. Niedługo później spotyka się z Leandrem. Jadą razem do tej samej restauracji McDonald's, gdzie kilka dni wcześniej poznali Lisę. W kolejce do kasy spotykają Aníbal. Wspólnie spędzają wieczór. W ostatniej scenie opowiadania, odebrawszy samochód od mechanika, bohater podjeżdża pod dom Lisy, zabiera ją na przejażdżkę nad rzekę. Siadają na brzegu. Zachodzi słońce i bohater, wpatrzony w horyzont, czuje się zobowiązany poczynić wyznanie: „Jedyne co mam, to mój samochód. Moja dziewczyna została mnie dla mojego najlepszego przyjaciela, a mieszkanie, w którym mieszkam, jest wynajęte” (s. 69).

Boliwia

EDMUNDO PAZ SOLDÁN: MIŁOŚĆ NA ODLEGŁOŚĆ (*AMOR A LA DISTANCIA*)

Opowiadanie ma formę listownego monologu-refleksji-wyznania mężczyzny, a przy okazji jest zręczną zabawą metaliteracką, balansowaniem między prawdą a fikcją. List sam w sobie stanowi uzupełnienie cotygodniowych rozmów przez telefon, prowadzonych przez narratora z Vivianą, kobietą, z którą pozostaje w tytułowym związku na odległość, mieszkającą w boliwijskiej Cochabambie, podczas gdy on przez kolejne cztery miesiące roku żyje i pracuje w kalifornijskim Berkeley. Na treść listu składają się uwagi natury osobistej, głównie dotyczące ich związku, jak i rozważania na temat relacji na odległość w ogóle: jak to wygląda, co się na taki związek składa, czego brakuje, czy w istocie jest tak, jak myśli druga strona, oddalona o tysiące kilometrów. Autor listu stwierdza: „Dzisiaj wieczorem, gdy wychodziłem z mieszkania, trzymając w rękach dwie butelki czerwonego wina, przyszło mi na myśl, Viviano, że nigdy nie dowiedziałabyś się o tym małym szczególe, gdybym nie zdecydował się ci o tym opowiedzieć” (s. 73)³⁰. Specyfika wspólnego życia osobno prowadzi, według piszącego list, do zachwiania mitu miłości wypracowanego wspólnie wcześniej: „Komuś, kto nigdy nie kwestionował żadnego z mitów o miłości, pozostawianych nam przez poprzednie pokolenia, taka prawda przynosi dręczącą niepew-

30 Wszystkie cytaty w polskim przekładzie Sarah Kuźmich (Paz Soldán 2004: 186–191).

ność i rozgoryczenie: bo w mity wierzy się ślepo i kiedy doświadcza się miłości, myśli się, że to ta prawdziwa i nie można żyć bez ukochanej osoby, bez niej dręczy nas niekończąca się bezsenność i rozdzierająca, beczynna rozpacz (a poduszka musi to wszystko znosić), czasami zresztą nie tak beczynna” (s. 74). Okazuje się, że w miłości może być inaczej, niż się myślało, znacznie mniej idealnie i bardziej banalnie: „odkrywa się w końcu, że można żyć bez tej drugiej osoby, bezlitosne życie toczy się dalej i trzeba to jakoś przetrwać, w jakiś tam sposób poradzić sobie i stworzyć świat, w którym ten ktoś jest, ale go nie ma, jest niezbędny, ale niezbędny nie jest. I tak, Viviano, nasza wielka miłość zmienia się w kolejną miłość, jakąś tam miłość, która mogła się nie wydarzyć, mimo że oboje wierzyliśmy, że byliśmy sobie przeznaczeni, miłość pełną słabości, niepamięci i zdrad, jak wiele innych, miłość, która w końcu jest wszystkim, co mamy i co nas rozgrzeszy” (s. 74). Rozmowy telefoniczne na odległość też mają swoją specyfikę, rządzą się własną logiką i zachowują szczególną formę: „i jeśli szczęście nam sprzyja – udana rozmowa, a jeśli nie – nieuniknione nieporozumienia, urywane zdania, zmieniona intonacja (jak ważny jest ton głosu, gdy rozmawia się przez telefon, forma liczy się o wiele bardziej niż treść)” (s. 73). Kiedy rozmowa przebiega pomyślnie, przewidywalność staje się naturalnym jej składnikiem, treść może być bez problemu zawczasu antycypowana: „Kiedy zadzwonię do ciebie w niedzielę, zaraz zaczniesz opowiadać mi, co robiłaś w tym tygodniu: w poniedziałek obiad z przyjaciółkami i *empanadas salteñas* w El Prado, w środę zakupy z siostrą w Las Torres Sefer, w czwartek pomagałam ojcu w gabinecie, jak zwykle, rutyna, kochanie, nic się tu nie dzieje, wiesz, jak nudna jest Cochabamba. Potem mi powiesz, jak za mną strasznie tęsknisz, i zapytasz, co robiłem w tym tygodniu. I ja też ci powiem, że strasznie za tobą tęsknię, i opowiem ci historię tego tygodnia” (s. 74). W liście, co istotne, narrator pisze też o tym, o czym Viviano nie powie, i to właśnie wydaje się głównym powodem zarówno pisania listu, jak i dywagacji na temat natury związku partnerskiego, ze szczególnym uwzględnieniem wariantu na odległość. Otóż Viviano ma się nigdy nie dowiedzieć, że któregoś wieczoru on poznaje na imprezie inną kobietę, Hiszpankę Cristinę, i miło spędza z nią czas: „Banalna rozmowa, kilka znaczących uśmiechów, czerwone wino, piwo, zaraźliwe *merengue* Juana Luisa Guerra i nagle, Viviano, zdałem sobie sprawę, że tańczę z egzaltacją, wręcz pasją” (s. 73–74). Tym bardziej nie wie, jak miałby powiedzieć jej o tym, co wydarzyło się później: „Jak na przykład mam ci powiedzieć, że po północy na balkonie, pocałowałem Cristinę z namiętnością, jakiej nie czułem od dawna. Jak mam ci powiedzieć, że parę godzin później, w ciemnościach ogro-

du, Cristina wsunęła mi prawą rękę pod ubranie, aż znalazła to, czego szukała, i już jej nie cofnęła, aż musiałem prosić ją, żeby przestała, tyle rozkoszy, a potem ból. Jak mam ci powiedzieć, Viviano, że Cristina i ja, zapominając o wszystkim poza nami, poszliśmy do mnie i tam, zdyszani i drżący, udaliśmy się w podróż do kresu nocy” (s. 75). Narrator nie jest jednak naiwny i wie, „że możesz robić to samo, co ja. Może twoja dyskoteka z przyjaciółkami w ubiegły weekend skończyła się w ciemnej uliczce na tyłach San Pedro, pod figurą Chrystusa od Zgody, w tle cicha muzyka z radia w samochodzie jakiegoś nieznanego o czarnych oczach” (s. 77). Na koniec jednak pada kluczowa dla wcześniejszych wynurzeń o naturze miłości deklaracja, a także zawołany, a nawet całkiem cyniczny przekaz o innym charakterze, tym razem dotyczący samej literatury i konfliktu, jaki może się pojawić, gdy granica między rzeczywistością a fikcją zostaje zatarta: „Dlatego nigdy nie wyślę ci tego listu i będę wołał opublikować go w dodatku literackim jakiegoś pisma, chroniony przez fikcję. I gdy jedna z twoich przyjaciółek, która przeczyta to opowiadanie, zapyta, jak możesz nadal być ze mną po tych publicznych wynurzeniach, ty zaczniesz mnie bronić i powiesz jej, żeby nie myliła fikcji z rzeczywistością, powiesz, że to cena, jaką płaci się za związek z pisarzem. Ale może czasami zacnie cię dręczyć wątpliwość, staniesz przede mną i poprosisz, żebym powiedział, zupełnie szczerze, czy jest w tym opowiadaniu coś autobiograficznego. A ja przypomnę sobie chwilę, gdy to napisałem, o jedenastej rano w moim pokoju, Cristina jeszcze śpi w moim łóżku, oddycha równo, daleko ode mnie i od świata, naga doskonałość, cynamonowy odcień pachnącej skóry, i przypomnę sobie, że zanim skończyłem pisać to opowiadanie, wpatrywałem się zafascynowany w to piękne, nagie ciało, i odpowiem bez wahania, że nie, że to opowiadanie nie ma nic z autobiografii, to jeszcze jedna fikcja – wszystko, co ma związek ze mną, jest tak czy inaczej fikcją” (s. 77–78).

Kolumbia

SANTIAGO GAMBOA: *ŻYCIE JEST PEŁNE TAKICH RZECZY (LA VIDA ESTÁ LLENA DE COSAS ASÍ)*

Młoda dziewczyna Clarita w jedno z tych słonecznych i wietrznych popołudni, kiedy to „przychodzi nam ochota, żeby życie rozpoczęło się jeszcze raz, jak niezapisana strona, i żeby nic z przeszłości nie przesłoniło nam tej chwili szczęścia” (s. 80)³¹, wyrusza samochodem

31 Wszystkie cytaty w polskim przekładzie Małgorzaty Dorosz (Gamboa 2004: 171–179).

na przejażdżkę po okolicy. Ma za sobą dzień i noc pełne wspomnień, była ze swym chłopakiem Carlosem, wypełniając rytuał tak zwanych „trzech K” – kino, kolacja, kopulacja (s. 81). Wyjeżdżając z garażu rodzinnej posiadłości, położonej w dzielnicy rezydencjalnej, dostrzega kolegę Freddy’ego, przejeżdżającego na motorze z pieskiem sąsiadów na kolanach. Chwilę później zauważa jego ojca, kongresmena, w mercedesie. Zamyśla się i nie dostrzega jadącego na rowerze ogrodnika, który nagle pojawia się na drodze. Potrąca go. Mężczyzna po upadku z roweru nie daje znaku życia, jednak po dłuższej chwili otwiera oczy. Nie mogąc liczyć na niczyją pomoc, w przyływie paniki Clarita pomaga poszkodowanemu zebrać się z ulicy, stanąć na nogi, i wsadza go do samochodu, z myślą, by pojechać do najbliższego szpitala. Po dotarciu na miejsce okazuje się, że ofiara wypadku nie ma przy sobie dokumentów ani środków gwarantujących pokrycie kosztów leczenia, a bez tego pomoc medyczna nie może zostać udzielona. Dziewczyna słyszy z ust szefowej pielęgniarek, że stan mężczyzny nie ma nic wspólnego z wypadkiem, lecz jest wynikiem epilepsji, na którą poszkodowany cierpi. Wszystko wskazuje na to, że atak rychło nastąpi, toteż pojawia się sugestia, by przewieźć go tam, gdzie będą w stanie udzielić mu niezbędnej pomocy. Clarita rusza z niemym pacjentem, usadowionym obok niej na przednim siedzeniu, pod wskazany adres, gdzieś do południowych dzielnic Bogoty. Podróż zajmuje dłuższą chwilę, bezwładny pasażer w każdym momencie może dostać ataku padaczki. Sytuacja komplikuje się, gdy dziewczyna grzęźnie w korku w nieznannej części miasta, panuje chaos, z każdą sekundą coraz większy. Nie mogąc przedostać się przez gęszcz samochodów, postanawia, w ślad za innym autem, odbić w jedną z przecznic i pojechać jakoby na skróty. Kierując się intuicją, próbuje znaleźć dobrą drogę. Ulice w tej części miasta stają się z każdym kilometrem bardziej dziurawe, okolica zdaje się coraz mniej przyjazna. Nagle nie wiadomo skąd pojawiają się jacyś ludzie, którzy podbiegają do jej auta. Musi jechać powoli, co dodatkowo potęguje strach. Ktoś wybija tylną szybę. Z jednego z okolicznych domów dwóch mężczyzn wyprowadza zakrwawioną od pasa w dół kobietę. Okazuje się, że ciężarną. Nieznajomi wsiadają do samochodu, ktoś przesuwa Claritę na siedzenie pasażera, do na wpeł przytomnego epileptyka, i oznajmia, że kierują się do szpitala. Zszokowana dziewczyna czuje, jak mężczyzna obok porusza się, z jego prawej dłoni wypada kartka z adresem i imieniem ojca Freddy’ego. Coś twardego, co w czasie przejazdu Clarita wyczuwa w spodniach rannego, to pistolet. Dziewczyna mdleje. Kiedy odzyskuje świadomość, znajduje się na szpitalnym łóżku, wciąż jest w stanie szoku, do tego stopnia, że nie

rozpoznaje ojca, który zjawia się, by odebrać ją ze szpitala. Ogrodnik, który w istocie okazał się płatnym mordercą, został zatrzymany i gdy doszedł do siebie, wszczęto przeciwko niemu śledztwo. Wszystko zaś, co się wydarzyło od początku opowiadania, Clarita wyznaje psychologowi, pod którego opieką przebywa na leczeniu.

Kostaryka

RODRIGO SOTO: MÓWILIŚMY TYLKO O DESZCZU (*SÓLO HABLAMOS DE LA LLUVIA*)

Akcja opowiadania toczy się w nieokreślonym kraju, prawdopodobnie środkowoamerykańskim, być może w Kostaryce, skąd pochodzi autor. W trakcie jednego długiego popołudnia, które przechodzi w wieczór – noc i poranek miną już w innym miejscu – dwójka przyjaciół spędza czas w barze. Po tygodniowym poście mają zamiar uraczyć się rumem i miłym towarzystwem. Studenci, którymi są narrator (obcokrajowiec) i jego przyjaciel Álvaro, zapoznają się z Lourdes, dziewczyną, z którą prowadzą rozmowę przy stoliku. Rozmowa szybko kieruje się na obszar życia prywatnego. Kobieta opowiada o miłościach swojego życia: hiszpańskim socjologu i pewnym zamożnym Wenezuelczyku oraz o wielu innych przygodnych romansach, głównie z różnymi turystami o różnej grubości portfelach. Szybko okazuje się, co zresztą od samego początku nie stanowi tajemnicy, że Lourdes zarabia na życie ciałem, stąd też dominujący rozmowę temat uczuć, głównie niespełnionych. Po kilku drinkach Lourdes namawia narratora na przechadzkę po okolicy, z zamiarem odwiedzenia innych lokali i dyskotek. Jest pełnia lata, gorąco i lepkko od wilgoci. Para zatrzymuje taksówkę, która obwozi ich po mieście i zawozi do hotelu Continental. Przysiadają w barze, wypijają po butelce heinekena i wychodzą, by dalej korzystać z uroków nocy. Odwiedzają kolejną dyskotekę, gęstą od tłumu obściskujących się par. Temperatura rośnie w rytm piosenek Julia Iglesiasa i José Luisa Rodrígueza, podobnie wzrasta napięcie między bohaterami, którzy wzorem innych par zbliżają się do siebie. Namiętność jednak miesza się ze smutkiem, po tańcu chłopak i dziewczyna kontynuują rozmowę. Tworzy się między nimi więź pozawerbalnego porozumienia. Opuszczają lokal jako ostatni i postanawiają znaleźć motel, gdzie mogliby spędzić resztę nocy. Niestety tam, gdzie ceny są niewygórowane, nie ma wolnych pokoi. Wędrują zatem po opustoszałych ulicach, ozdobionych wątpliwej urody wytworami lokalnej architektury, by wreszcie podjąć decyzję o udaniu się autobusem do domu Lourdes. Na miejscu okazuje się, że skromne mieszkanie dzieli ze schorowaną babką,

którą opiekuje się na zmianę z siostrą. W tej nieoczekiwanej scenerii przygoda kończy się – spędzają noc w osobnych pokojach. Nad ranem on w pośpiechu opuszcza mieszkanie i oddala się, moknąc w deszczu.

Chile

ALBERTO FUGUET: PRAWDA LUB KONSEKWENCJE (*LA VERDAD O LAS CONSECUENCIAS*)

Historia rozpoczyna się w południowej części Wielkiego Kanionu, gdzie tymczasowo przebywa Pablo, główny bohater opowiadania. Tam też, w Stanach Zjednoczonych, ma początek jego odyseja. Znalazł się na terenie południowych Stanów, ponieważ taką powziął decyzję, spontaniczną, mało racjonalną, będącą rezultatem niejasnej potrzeby. Kierował się chęcią odmienienia swojego życia, nie do końca czując się w nim spełniony. Nie mamy jako czytelnicy pewności, ile Pablo ma lat, ale wiele wskazuje na to, że niespełna trzydzieści. Studiował kartografię na prywatnym uniwersytecie „którego nikt nie zna ani nie szanuje” (s. 110), lecz nie uzyskał dyplomu. Na co dzień pracuje w firmie swojego ojca, zajmującej się eksportem owoców z Chile. Jest żonaty z Elsą. Z rozmowy telefonicznej z młodszym bratem Toñem wynika, że o powziętej przez niego decyzji, by nagle zniknąć, nikt nie został poinformowany. Nie miała też pojęcia o jego zamiarze żona, dla której ten wyjazd, jako nie pierwszy tego typu eksces, oznacza koniec małżeństwa. Wszyscy są wściekli na Pabla i mają dość jego wybryków. Podobnie on sam – ma wszystkich powyżej uszu. Tylko ojciec okazuje się wyrozumiały: „Zawsze staję w twojej obronie. Cały czas wypłaca ci wynagrodzenie” (s. 112) – Toño informuje przez telefon nieobecnego brata.

Pablo dociera do Tucson w Arizonie, gdzie wynajmuje pokój w hotelu Congress, przytulnym „miejscu, w którym warto się zatrzymać” (s. 114). Spędza czas, zamknięty w pokoju hotelowym, wyalienowany, nie utrzymuje z nikim kontaktu, czasami tylko decyduje się odwiedzić Club Congress, „najlepszy klub w Tucson” (s. 114). Ogląda telewizję i któregoś wieczoru, po obejrzeniu programu prowadzonego przez Conana O'Briana, natrafia na podróżniczy film dokumentalny wyprodukowany przez BBC: para nowozelandzkich podróżników odwiedza Chile, przemierzając kraj od Valparaíso, przez Ritoque, aż do Punta Arenas. Ogarnia go nostalgia połączona z poczuciem odrzucenia. „Pablo lubi swój pokój w Congress. Mógłby zamieszkać tu na stałe. Poznał już paru mieszkańców hotelu, którzy jak on wynajmują tu pokoje. Stary kowboj w butach z krokodylej skóry, pisarka ze wschodniej Europy, która popija piwo z surowym jajkiem i pisze na maszynie. Pablo słyszy

dochodzące z jej pokoju dźwięki uderzania w klawisze. Są sąsiadami. Dźwięk przedostaje się przez ściany. Pisarka ma siwy warkocz i słucha spokojnych kawałków Johnny'ego Casha, które go dołują” (s. 115–116). Któregoś wieczoru, który spędza jak zwykle samotnie, zza ściany dobiega odgłos wystrzałów. Na korytarzu zapanowuje chaos. Okazuje się, że mieszkająca w sąsiednim pokoju pisarka popełniła samobójstwo. Po tygodniu spędzonym w Tucson, gdy sytuacja beczynności zaczyna go przerastać, a hotel, w którym mieszka, jak nigdy wcześniej „pachnie krwią” (s. 120), Pablo postanawia wyruszyć w dalszą drogę, na wschód. Wsiada do pociągu Amtrak jadącego do Miami. Rozważa postój w San Antonio w Teksasie, myśli, by odwiedzić Alamo albo dostać się do Nowego Orleanu. W Nowym Meksyku, na trasie przejazdu pociągu, zasypia. Budzi go znajomy Latynos, którego przelotnie poznał w Tucson i który mieszkał w tym samym co on hotelu. To z nim, Argentyńczykiem Adriánem Pereyrą, od teraz będzie dzielił los wagaundy.

Za namową Pereyry obaj wysiadają z pociągu w El Paso, mieście graniczącym z meksykańskim Ciudad Juárez. Zostawiają nieliczne bagaże w przechowalni i przechodzą przez most nad Río Grande do Meksyku. Adrián proponuje, by udali się do jakiegoś baru poza strefą turystyczną. Znajdują miejsce, gdzie bawią lokalni miłośnicy mocnych trunków i kobiet tańczących na barze. Zamawiają tequilę i upijają się. Adrián pokrótce streszcza Pablowi swoje życie. Pochodzi z Rosario, podróżował po Ameryce Łacińskiej, w Boliwii poznał Amerykankę, która studiowała antropologię w Tucson i to z nią przyjechał do Stanów. Niedługo później się rozstali, ponieważ, jak twierdzi Adrián, „wstydziła się mnie, a tak nie może być. Nie będziesz kochał kogoś, kogo nie szanujesz” (s. 123). Potem Adrián zarabiał zmywaniem naczyń w restauracji. Wypiwszy dwie butelki tequili, nowi przyjaciele ruszyli w drogę powrotną do El Paso. Na miejscu wynajmują wspólny pokój w hotelu Gardner, „jeszcze starszym niż Congress, ale niemającym takiego klimatu” (s. 124). Rano Pablo budzi się, wychodzi z hotelu, idzie do sklepu po tabletki na ból głowy i po bagaże, nieodebrane z przechowalni po powrocie z Ciudad Juárez (była zamknięta). Gdy wraca do pokoju, zastaje Adriána brojącego krwią, całego w wymiocinach. Dzwoni na numer 911. Adrián ma wylew wewnętrzny będący skutkiem marskości wątroby. Pablo, mimo że chce rozstać się z przygodnym kolegą, musi zmienić plany i rezygnuje z podróży do Montany. Placi za jego hospitalizację, w tym za transfuzję krwi. Zanim wyciągnie swoją kartę kredytową, przeszukuje rzeczy kolegi. W jego torbie znajduje rewolwer. Gdy Argentyńczyk dochodzi do siebie, wyznaje, że nie zamierzał się zabić. Pablo mu wierzy.

Wypożyczają samochód i szczerze rozmawiają. Pablo opowiada o sobie, o nieudanym związku z Elsą. Adrián mówi, że ma dwójkę dzieci z dwiema kobietami, jedno mieszka z matką w argentyńskim Tucumán, drugie chyba w Buenos Aires. Przyznaje, że zabił ojca, „w obronie własnej, powiedzmy” (s. 127), a rewolwer wozi ze sobą, by mieć się czym bronić, na wszelki wypadek. Jadąc przed siebie, późną nocą docierają do miejscowości Truth or Consequences u źródeł Río Grande. Kwaterują się w Riverbend Hostel, kowbojskiej oazie, miejscu popularnym wśród Europejczyków. Wszyscy goście (jest ich blisko dwadzieścioro) są blondynami, „typowymi” Duńczykami, Szwedami, Niemcami, Szwajcarami. Trzej Norwegowie „przypominają z wyglądu członków zespołu A-HA. Duńczycy noszą brody i dredy. Wszyscy są młodzi, wyglądają na studentów i mówią po angielsku, tak jak można to usłyszeć w MTV Europe” (s. 130). Wieczorem, pod gwiazdzistym niebem, cała gromada spędza wspólnie czas, paląc skręty, mocząc się w baliach i słuchając z kaset muzyki zespołu Morphine. Adrián jest bardziej niż Pedro skłonny się integrować. Obaj oddają się hedonistycznym uniesieniom, urokowi chwili i rozmowie. Pablo wyjawia Adriánowi, że nazwa miasta, w którym się znajdują, pochodzi od telewizyjnego show. Ktoś któregoś razu postanowił zmienić nazwę miejscowości i nadać jej nową tożsamość, a co za tym idzie, zacząć wszystko jeszcze raz, od zera, jakby przeszłość nie istniała. Może i oni powinni zrobić to samo?

SERGIO GÓMEZ: DZIWNE ZWYCZAJE MÓWIENIA (*EXTRAÑAS COSTUMBRES ORALES*)

Scena rodzajowa, za jaką można uznać historię przedstawioną w opowiadaniu Sergia Gómeza, rozpoczyna się, gdy do samochodu wsiadają nastoletni Flora i Silvio. Właśnie dobiegła końca ceremonia ślubna ich wspólnych znajomych, Charito Peñi i Sebastián Trujillo. Wymieniając zdawkowe wrażenia, dowiadują się jedno od drugiego, że ani ona, ani on nie zostali zaproszeni na wesele. Są skonsternowani i niezadowoleni. Nie mając planów na popołudnie, postanawiają udać się do domu znajomego Silvia, niejakiego Oñate, który poprosił przyjaciela o dogłębne oglądanie nieruchomości pod jego nieobecność. Popijając kawę i herbatę, snują rozważania o – najogólniej mówiąc – życiu, w szczególności zaś doświadczeniach swoich i znanych sobie osób. Starają się przy tym zachować odpowiedni poziom, gdyż oboje pochodzą z dobrych domów i używanie nieodpowiednich dla przedstawicieli klasy wyższej słów im nie przystoi. Bez najmniejszych oporów natomiast okraszają swe nawiązania, młodzieńcze sądy obcymi słowami i zwrotami, najczęściej fran-

cusкими, i robią aluzje do bohaterów kultury popularnej³². Z rozmowy dowiadujemy się, że miejscem akcji jest Chile; że ojciec Flory miał problemy w czasach reżimu Pinocheta i musiał emigrować do Nowego Jorku; że przed pięcioma laty, w roku 1987, podczas pielgrzymki papieża, Sebastián zabiegał o względy Charito. Rozmowa rysuje wspólny autoportret bohaterów, odbywa się w sytuacji niemal intymnej, kiedy dopuszczalny jest szczególny rodzaj otwartości, gdzieś w powietrzu pojawia się możliwość zbliżenia, także fizycznego, do którego jednak nie dochodzi. Rozmowa jest wielowątkowa, lecz główną jej oś stanowią świeże wspomnienia z dopiero co zakończonej ślubnej uroczystości oraz główni jej bohaterowie, w szczególności zaś Charito. Zachowująca pozory niewinnej wspólna znajoma okazuje się znana Florze i Silviowi ze swych dokonań seksualnych, i to z partnerami obojga płci. Oboje doświadczyli tego rodzaju zbliżeń z Charito, o czym teraz od siebie wzajemnie się dowiadują. Z wyrozumiałością jednak do tego podchodzą i uznają przeszłość za niebyłą, zwłaszcza teraz, gdy Charito wstąpiła na nową drogę życia i nic już nie będzie takie jak wcześniej.

Ekwador

LEONARDO VALENCIA: NAPĘD (*PULSIÓN*)

Opowiadanie spowija aura tajemniczości. Dwugłos narracyjny dodatkowo utrudnia umiejscowienie wydarzeń w czasie, który w warstwie narracyjnej coraz to zmienia się z przeszłego w teraźniejszy, by po chwili przebyć drogę na wspak, w zależności od tego, kto w danym momencie snuje swą opowieść. Narratorów jest dwóch, pierwszy relacjonuje spotkania z drugim, posługując się zaimkiem „my”. „My”, czyli do końca nie wiadomo kto. Poznajemy niejakiego Dacala, specjalistę od reklamy. Można sądzić, iż jego historia zawodowa, okraszona anegdotami z życia osobistego i refleksjami na temat życia w ogóle, wysłuchiwana jest przez młodszych adeptów zawodu, którzy spotykają się z podstarzałym amfitrionem w jego domu. To Dacal opowiada. I tak dowiadujemy się, że studiował on medycynę, jednak ku rozczarowaniu rodziców, w szczególności zaś ojca, postanowił porzucić karierę lekarza na rzecz doraźnych korzyści finansowych, marząc nie tylko

32 Emfazie służą takie słowa lub zwroty, jak: *mal reconnaissant, bague de fiançailles, parfait, merveilleux, mon aimé, histoire d'amour, fantaisie, entre-tien, trépasser, psychiatre, d'une manière ou d'une autre*. Wśród wymawianych na modłę hiszpańską, z fonetyczną niepoprawnością, imion i nazwisk, nazw produktów lub tytułów ze świata popkultury są: rita heyguor, yeremy airon, milkcheic, greis keli, topgan, keniýi (pisownia oryginalna).

o szybkich pieniądzach, lecz także o opuszczeniu Ekwadoru. Rozpoczął więc pracę w agencji reklamowej, zerwał dotychczasowy związek i nawiązał romans z koleżanką z branży, mężatką, którą tutaj dla niepoznaki nazywa Farfalą. Dacal opowiada o swojej relacji z Farfalą, o pracy w agencji reklamowej u boku szefa, niejakiego Milosa Lerner, typa o silnej osobowości, zasadniczego i wymagającego, mającego wysoką pozycję zawodową, którą wypracował sobie zaangażowaniem i ciężką pracą, miłośnika jazzu, samochodów, włoskiego kina, wielbiciela Billa Bernbacha, słynnego amerykańskiego guru reklamy. Pracując z wymagającym Lernerem, wiele się uczył, wysłuchiwał przy tym opowieści o Eisensteinie i Fellinim, podróżował, o czym zawsze marzył, i rozwijał się zawodowo. Któregoś dnia, nagle i z niezrozumiałych dla nikogo powodów, Dacal opuszcza agencję. Jak okaże się później, postąpił dokładnie tak jak swego czasu Lerner, któremu nagle zaproponowano korzystniejszą ofertę pracy w Meksyku, dokąd wyjechał bez słowa pożegnania. Losy Lerner i Dacala powielają się, nakładają na siebie, mistrz wpływa na ucznia, a ten odtwarza jego ścieżkę kariery.

Dacal, mimo iż nieobecny w Guayaquil, utrzymuje kontakt z Farfalą, czasami wsiada do samolotu w Caracas i przylatuje, by się z nią zobaczyć, spędzić wspólnie noc. W końcu wraca do Ekwadoru, ale już nie do Guayaquil, lecz do Quito. W międzyczasie spotyka się jeszcze raz z Farfalą, która informuje go o śmierci Lerner. Byłego szefa Dacala znaleziono martwego w mieszkaniu, z pokiereszowaną twarzą i ranami klutymi na całym ciele. Dacal oznajmia Farfali, że postanowił się ożenić, a ona jemu, że się rozwodzi. Jest to ostatnie spotkanie tych dwojga, nie licząc kilku okazji, kiedy będą się kontaktować zawodowo. Niedługo potem Dacal porzuca pracę. Od teraz będzie się zajmował doradztwem, pomagając młodym przedsiębiorcom. Będzie też spotykał się w swoim domu z tymi, dla których stał się mistrzem, jakim wcześniej był dla niego Lerner, i którzy będą słuchać jego słów, tych samych, które czytelnik właśnie kończy czytać.

Hiszpania

MARTÍN CASARIEGO: POZNAŁEM WIELU LUDZI (*HE CONOCIDO A MUCHA GENTE*)

Nostalgiczne spojrzenie wstecz na swoje życie i relacje z ludźmi, których się poznaje i o których z jakiegoś powodu pamięta się bardziej niż o innych. Pierwsze wspomnienie dotyczy chłopaka z hiszpańskiej Huelvy, miłośnika pancerników, które ratuje zagubione w sieci lokalnych dróg. Wspólne codzienne perypetie, dorywcze prace, a na koniec

dnia zawsze to samo: altruistyczna akcja pomocy zwierzętom. Po latach, gdy powraca w to miejsce, narrator dowiaduje się, że przyjaciel sprzed lat zginął potrącony przez samochód, gdy przenoślił przez jezdnię kolejnego szczerbaka.

Inna osoba spośród zapamiętanych to poznana któregoś lata piękna dziewczyna z Arizony, niezadowolona z tego, iż jest oceniana wyłącznie przez pryzmat urody. Spotkana w tym samym miejscu rok później, okazuje się fizycznie odmieniona. Za zarobione jako modelka pieniądze postanowiła zrobić sobie operację plastyczną, która zamiast pomóc jej urodzie, zeszcpecila ją.

Następny na liście, tym razem w stolicy Meksyku, jest młody, niespełna trzydziestoletni Niemiec, wyglądający jednak znacznie starzej z powodu intensywnego konsumowania wszelkich możliwych używek. Dodatkową jego obsesją było zabijanie much, a potem gromadzenie ich w specjalnym plecaku. Jego zdaniem po śmierci martwe insekty ochronią go przed zjedzeniem przez robaki.

Z kolei we Florencji narrator poznaje Argentynkę, z którą spędza lato na wybrzeżu Adriatyku. Zakochuje się w niej, by następnie się z nią rozstać, z niejasnego do końca powodu. Tak musiało być, jak twierdzi.

W Alingsas w Szwecji, w barze, pewien typ wylewa na niego piwo. Zostają przyjaciółmi, razem przemierzają południową część Szwecji oraz północną Niemiec. Rodzina przyjaciela związana jest z przemysłem farmaceutycznym, a on sam ma pokaźną liczbę kart kredytowych, z których robi użytek podczas wspólnej około miesięcznej wyprawy.

Następnie, na przedmieściach Lizbony, poznaje inną dziewczynę, „w fatalnym stanie psychofizycznym”, i postanawia się nią zaopiekować. Kilka tygodni żyją w platonicznym związku, oddając się lekturze książek, po czym się rozstają.

W Barcelonie napotyka na depresyjnego desperata, który cierpienie, „wynikające z życiowego doświadczenia”, uzewnętrznia, napadając na bank, i spełnia w ten sposób jedno ze swoich największych marzeń. Ekstrawagancja ta jednak nie przynosi szczęśliwego zakończenia.

Siedem postaci z życia wziętych, krótko opisanych, prowadzi do refleksji, że choć to zaledwie kilka spośród wielu poznanych w życiu osób, to o nich, a nie o innych warto wspominać. Jednocześnie, kończąc swą sentymentalną wyprawę w przeszłość i spoglądając w lustro, narrator wysnuwa następujący wniosek: po tych wszystkich doświadczeniach nie chce już dłużej prowadzić życia, w którym ten, kto mu towarzyszy, wkrótce się z nim rozstanie. W lustrzanym odbiciu spogląda

na niego twarz czterdziestoletniego mężczyzny, bo czas nie wiedzieć kiedy minął.

RAY LORIGA: DOBRANOC (*BUENAS NOCHES*)

Bohatera opowiadania poznajemy z monologu, który prowadzi na niespełna pięciu stronach. Nie wiemy, kim jest ani czym się zajmuje. Ze sposobu, w jaki o sobie opowiada, można wnioskować, że możliwości jego umysłu oraz choroba ograniczają postrzeganie świata. Nie jest to powiedziane wprost, ale wiele wskazuje na to, iż oprócz swoistej infantylności bohater cierpi na narkolepsję. Nieodczynnym składnikiem jego codzienności jest sen: „Czasami zasypiałem w parkach, ale nie polecam, bo o świcie chłód przenika cię do żywego, a potem słońce wywołuje wstrząs” (s. 175). „Któregoś razu zasnąłem na diabelskim młynie. Wybrałem się z przyjaciółmi do wesołego miasteczka. Spędziliśmy cały dzień, wałęsając się po ulicy, i uznaliśmy, że należy nam się nagroda. Przebywać na ulicy to nie najgorsze, co może ci się przydarzyć. To po prostu coś, co się przydarza albo może się nie przydarzyć, jak wiele innych rzeczy. Jest to pewna forma spędzania czasu. Poszliśmy więc do wesołego miasteczka. Byliśmy zadowoleni. [...] Problem w tym, że zasnąłem na diabelskim młynie. Nie wiem, jak długo spałem. Obudziłem się na górze, sam. Nikogo oprócz mnie tam nie było. Ani mojego najlepszego przyjaciela, ani żadnej żywej duszy. Z góry mogłem obserwować całe wesołe miasteczko, pogrążone w ciemności. Natychmiast uzmysłowiłem sobie, że wesołe miasteczko ze zgaszonymi światłami to już nie wesołe miasteczko. Tak bardzo się przestraszyłem, że zaraz znowu zasnąłem” (s. 176). „Kiedyś obudziłem się w dużym domu z ogrodem, basenem i kortem tenisowym, a mój najlepszy przyjaciel już sobie poszedł. Zawsze, gdy się budzę, kogoś przy mnie brakuje” (s. 177). „Kiedy byłem dzieckiem, zasypiałem w czasie meczów piłkarskich, zwłaszcza gdy stałem na bramce albo kiedy wykonywałem rzut różny. Oczekiwanie, aż coś się wydarzy, nigdy nie było moją mocną stroną” (s. 178). „Kiedy indziej obudziłem się na stacji benzynowej. Nie było zimno. Słyszałem muzykę dobiegającą z radia. Naprzeciwko była druga stacja benzynowa. Lubię, gdy po obu stronach drogi stoją stacje benzynowe” (s. 178).

Przytoczone fragmenty ilustrują brak pełnej kontroli bohatera nad jego postępowaniem, nękany nagłymi nawrotami snu znajduje się w miejscach lub sytuacjach, na które nie ma większego wpływu: „Niedobrze jest zasnąć na drodze, z pewnością, ale wszystkie drogi są do siebie podobne. Poznałem już wiele dróg i nigdy nie byłem za bardzo

pewien, w którą stronę iść. Mam tak od dziecka. Bardzo się staram, ale w pół drogi zapominam, czego chciałem” (s. 175).

W krótkiej opowieści o swoim życiu narrator informuje nas, że kiedy był dzieckiem, „mama zabierała nas w pole, a my zbieraliśmy z ziemi rzeczy i je zjadaliśmy. Mieszkaliśmy w drewnianym domu i jedliśmy to, co wychodziło z ziemi” (s. 175).

Niewiele, poza bardzo podstawowymi informacjami, wiadomo o rodzinie bohatera: „Ojciec był nieobecny. Mama mówiła, że tata był księciem, który wyruszył na wojnę” (s. 175). „Mama miała kamerę formatu Super-8. Nagrywała nas. Mnie i moją siostrę. Moja siostra jest młodsza ode mnie. Nie widziałem jej od lat. Nie wiem też za bardzo, gdzie jest moja mama. Myślę, że we Włoszech, ale nie jestem pewien” (s. 176).

Podobnie bohater nie ma pewności, jak właściwie sobie w życiu radzi, ani czy ktoś sprawuje nad nim opiekę. W ostatniej scenie opowiadania trafia do baru, dokąd „mieliśmy w zwyczaju chodzić. Byli tam wszyscy moi przyjaciele i niektóre moje przyjaciółki też” (s. 178). Podczas spotkania w lokalu jedna z obecnych tam dziewczyn stwierdza, że każdy powinien pomyśleć o życzeniu, tej nocy bowiem będzie ono miało szansę się spełnić, ponieważ z nieba spadnie deszcz gwiazd. „Jak nam powiedziała, raz na sto osiemdziesiąt lat nadciąga deszcz gwiazd, tak że jest to cholernie dobry moment, by pomyśleć o życzeniach” (s. 179). I tak też bohater robi: „Pomyślałem, że zażyczę sobie, aby już nigdy nie zasypiać, ale wybrałem inne życzenie: by więcej nie budzić się wystraszonym” (s. 179).

Jako że całe opowiadanie Raya Lorigi bardziej opiera się na niejaśności i niedopowiedzeniu, na domysłach, aniżeli próbuje wyjaśniać wątpliwości, choćby te dotyczące samego bohatera i jego losów, zrozumienie tekstu bliższe jest przypuszczenia niż pewności. Pamiętając o wcześniejszych dokonaniach hiszpańskiego autora (przed antologią *McOndo*) i wiedząc, że często sięga on do kultury popularnej jako narzędzia służącego mu do kreowania świata przedstawionego, także tutaj można podjąć próbę odnalezienia pewnych analogii ze współczesnymi dziełami z innych dziedzin sztuki, w szczególności kina³³.

33 Do 1996 r. Ray Loriga opublikował powieści: *Najgorsze ze wszystkiego* (*Lo peor de todo*, 1992; wyd. pol. 2006), *Héroes* (Bohaterowie, 1993), zbiór opowiadań *Días extraños* (Dziwne dni, 1994) i *Caídos del cielo* (Upadli z nieba, 1995). Tematyka książek odpowiada niepokojom nasto- i dwudziestokilkulatków, wówczas rówieśników autora, poszukujących swojego miejsca w dynamicznie zmieniającym się świecie. Wkraczaniu w dorosłość towarzyszą zagubienie, alienacja, niezrozumienie, poczucie beznadziei, braku stabilizacji, celu,

W przypadku opowiadania *Buenas noches* nietrudno dostrzec podobieństwo narratora do postaci Mike'a Watersa, bohatera filmu *Moje własne Idaho*³⁴, gdzie główny bohater, grany przez Rivera Phoenixa, również cierpi na narkolepsję, filmowe krajobrazy zaś, także te sięgające głębszych sfer świadomości, pozostają w bezpośredniej bliskości z treścią opowiadanej historii.

JOSÉ ÁNGEL MAÑAS I ANTONIO DOMÍNGUEZ: PIOTRUŚ PAN WC
(*PETER PAN W.C.*)

Sceneria opowiadania ogranicza się do przestrzeni lokalu nocnego i tytułowych toalet, męskiej i damskiej. Konstrukcja narracyjna opiera się głównie na dialogach. Pierwsza scena ma miejsce przy pisuarach, gdzie dwaj przyjaciele, Antonio i Nel, załatwiają potrzebę fizjologiczną, rozmawiają o sytuacji, najogólniej rzecz biorąc życiowej, jak i doraźnej, czyli dotyczącej ich obecności w lokalu. Obaj są przed trzydziestką i mają niepokładane życie osobiste, nie czują się najszcześliwsi w swoich związkach. Antonio dopiero co zerwał z dziewczyną: „Posłuchaj, Nel, już nie mogłem tego dłużej wytrzymać. Przemieniłem się w skamielinę. [...] Codziennie w domu jej starych, czytając Marguerite Duras i słuchając Boba Dylana. Potrzebowałem trochę wolności, chciałem poczuć, że żyję...” (s. 182). Z nostalgią wspominają czasy młodości, która, jak twierdzą, dobiegła już końca: „Za kogo się masz? Popatrz tylko na siebie, no dalej, spójrz w lustro. – Antonio podszedł do lustra i z jego twarzy zniknął uśmiech. Prawie trzydzieści lat na karku, wyglądał bardziej jak dorosły mężczyzna niż młodzieniaszek. – Nie wyglądam chyba tak źle. – Przestań wciągać brzuch. – To ja mam brzuch? Od tygodnia chodzę na siłownię, powinno być już widać efekt. – A co z siwymi włosami? – Bardzo rzucają się w oczy? Myślisz, że powinienem się podfarbować?” (s. 183). Dyskoteka, w której obaj się znaleźli, jest zdominowana przez nastolatków, toteż zastanawiają się nad sensem przebywania w tym miejscu: „Mówiłem ci, że nie mamy tu czego szukać” (s. 181). O jego nieadekwatności przypomina im już podczas pierwszej sceny przy pisuarze przypadkowy, jeszcze

niepewna przyszłość – bolączki wspólne całemu pokoleniu X. Co za tym idzie, wielu młodych ucieka w rozmaite skrajności, eksperymentuje z alkoholem czy narkotykami. Loriga umiejętnie porusza się po współczesnym świecie popkultury, czyni wiele aluzji lub bezpośrednich nawiązań do jej twórców, m.in. Davida Bowiego, Micka Jaggera, Boba Dylana oraz wielu innych, najczęściej ideologicznie zaangażowanych, niezależnych muzyków czy pisarzy. W 2017 r. pisarz otrzymał Nagrodę Alfaguara za powieść *Rendición* (Poddanie).

34 *Moje własne Idaho*, 1991, reż. Gus Van Sant.

starszy niż oni klient, który zagadując, porusza wątek tożsamości seksualnej, znajdujący rozwiązanie w dalszej części historii: „Pamiętam, że jak byłem w waszym wieku, wstydziłem się wychodzić do toalety i spotykać się tam z chłopakami, o których nie przestawałem marzyć” (s. 182). Cel, dla którego Antonio i Nel znaleźli się w lokalu, był zasadniczy: dobrze się zabawić, a jeśli się uda, przeżyć seksualną przygodę. I rzeczywiście: Antonio zaspokaja potrzebę, poznawszy pewną „sliczną młodą małolatę, jakieś piętnaście lat, w obcisłej koszulce, czerwonej mini i skórzanych kozakach” (s. 184); Nel natomiast, podążając za sugestią przyjaciela, mimo wcześniejszych oporów graniczących z paranoją, zadaje się w toalecie z dwoma panami, z którymi wchodzi do jednej kabiny: „Drzwi do kabiny otworzyły się, wyszli stamtąd, obejmując się, dwaj umięśnieni wężacze. Nel, w poszarpanym poło i z rozpiętymi spodniami, wyszedł za nimi. Antonio spojrzał na niego. – Nel, co oni ci zrobili? – Nie uwierzysz. – Ale, przecież ty... Nel zmruczył oczy i głęboko westchnął. – To był aktor... – A co z twoją dziewczyną? – Zerwałem swój łańcuch. – Nel, jak mogłeś? – Antonio, nikt nie jest doskonały” (s. 191).

Meksyk

JORDI SOLER: KOBIECI CHEMICZNIE KOMPATYBILNA (*LA MUJER QUÍMICA-MENTE COMPATIBLE*)

Mamy tu do czynienia z istnym traktatem filozoficznym, w wydaniu osobistym, na temat międzyludzkiej kompatybilności, ze szczególnym uwzględnieniem relacji damsko-męskich. Vancouver to imię bohatera, którego najpierw obserwujemy z perspektywy trzeciej osoby, dowiadując się, co myśli o chemicznym uwarunkowaniu stosunków zawiązywanych z kobietami. Po chwili jednak następuje zmiana narracji, która staje się pierwszoosobowa. Okazuje się, że Vancouver to głos tekstowego „ja”, a narrator, który dotąd występował w trzeciej osobie, robił to, by spojrzeć na siebie „z zewnątrz”. Przez pryzmat wyobcowania zwyczajnie próbuje lepiej zrozumieć targające nim wątpliwości. Swoje rozważania wywodzi od przemyśleń i osiągnięć francuskiego alchemika Calvadosa, który przed niemal tysiącem lat ustalił, jak wielką rolę w ludzkich relacjach odgrywa chemiczna kompatybilność. Gdy takowa między dwojgiem ludzi nie wystąpiła, należało się wystrzegać wzajemnego kontaktu, gdyż obopólne zrozumienie było wówczas niemożliwe: „Calvados utrzymywał, że kompatybilnym się jest albo się nie jest, nie dopuszczał żadnych stanów pośrednich”

(s. 197)³⁵. Vancouver adaptuje te rozważania i dostosowuje do własnych potrzeb, wyróżniając trzy typy kobiet, z jakimi możliwe jest ustanowienie relacji: „Ja uważam, że istnieją trzy poziomy: kompatybilność seksualna, kompatybilność wspólnego spania i kompatybilność bycia razem na zawsze” (s. 197). Jest nawet jeszcze bardziej precyzyjny: „Kiedy nadchodziła stosowna chwila, choć czasami wcale nie nadchodziła, utrzymywał, że istnieje nieskończona liczba kobiet, z którymi można tylko i wyłącznie uprawiać seks. Dalej twierdził, że ta liczba zmniejsza się, gdy chodzi już o spanie z nimi, a na koniec dowodził, że z powodu tych emocjonalnych i fizycznych czynników, tak przez niego bronionych, mężczyzna może żyć tylko z określonym typem kobiety, takim, który do niego pasuje” (s. 197). Swoiste wyrachowanie w podejściu do związków damsko-męskich nie oznacza bynajmniej, że nie poszukuje on kobiety idealnej, z którą mógłby spędzić resztę życia. Ale żeby mogło tak się stać, spełnione muszą być podstawowe warunki: „Miłość to czysta chemia, mówił zwykle na zakończenie, życie w związku jest pewnym równaniem, które udało się pomyślnie rozwiązać. Iksy upraszczają się z igrekami. Minus i minus to plus” (s. 195). Vancouver jest młodym mężczyzną w nieokreślonym wieku, z rysującym się na horyzoncie widmem starokawalerstwa. Nie godzi się na cudze warunki: „Sprawa terytoriów też nie dawała mu spokoju. Kiedy już się wybierze kobietę chemicznie kompatybilną, trzeba zawsze walczyć na śmierć i życie o terytorium. Nieważne, jak bardzo starał się oznaczyć swój teren: aktualnej kobiecie chemicznie kompatybilnej w końcu i tak udawało się umieścić na jego biurku jakiś wazonik albo obrazek, żeby ożywić jego pokój. A taki przedmiot na domowym terytorium oznacza podbój, odpowiada fładze, jaką wbijają wojska opanowujące jakiś kraj albo astronauta, kiedy objęli w posiadanie Księżyc” (s. 196). Wierzy, że prawdziwa miłość jest możliwa, aczkolwiek jest także świadomy, że niełatwo jej doświadczyć, zwłaszcza gdy do pokonania jest tak wiele ustanowionych przez siebie samego barier: „Mam jeszcze ten konflikt terytorialny. Kiedy moja kobieta chemicznie kompatybilna stawia mi w pokoju kwiatek, czuję się, jakby przeszedł tamtędy jakiś pies i obsikał mój teren. Taki atawizm, jak sądzę” (s. 197). Dlatego, wobec niemożności spełnienia przez nowo poznaną kandydatkę oczekiwań z dziedziny chemii, a nawet wówczas, gdy takie warunki zostają spełnione, szybko konkluduje: „Po co wiązać się z jedną, skoro mogę przejść przez życie z wieloma kobietami chemicz-

35 Wszystkie cytaty w polskim przekładzie Tomasza Pindla (Soler 2004: 164–169).

nie kompatybilnymi?” (s. 199). Tak więc poszukiwania, by nie rzec: polowanie trwa, a oto jak opowiada o nich bohater: „W zeszłym tygodniu umówiłem się z Kansas, brunetką jak ze snu, bardzo podobną do Milwaukee, kobiety z poprzedniego tygodnia” (s. 198). Sposób na zawieranie nowych znajomości jest tu dość schematyczny i powtarzalny, opiera się na intuicji, której bohater zawiera właściwie bezkrytycznie: „Poznaliśmy się, przechodząc przez Insurgentes. Rozpoznałem ją z przeciwległego rogu. Wyczułem naszą chemiczną kompatybilność już z pięćdziesięciu metrów. Kiedy mijaliśmy się, udałem, że na nią wpadam. Potem były już przeprosiny, przedstawiłem się i w rewanżu zaprosiłem na kawę. Od razu się dogadaliśmy, byliśmy doskonale kompatybilni” (s. 198). Powtarzalność zachowań potwierdza się pod koniec opowiadania, kiedy narracja niespodziewanie przechodzi na jeszcze kogoś innego – tym razem na Alabamę, ostatnią dziewczynę na liście miłosnych zdobyczy, która z własnej perspektywy dopełnia obraz kompatybilności: „Jestem Alabama, taka jest prawda. Za chwilę mam randkę z Vancouverem. Piszę to, co on pewnie właśnie sobie myśli, w nadziei, że go rozumiem. Zaczepił mnie wczoraj rano, w hali banku, w bardzo niezręczny sposób. Udawał, że na mnie wpadł. Potem zapytał, czy wszystko w porządku, przedstawił się i zaprosił na przeprosinową kawę. Zgodziłam się, inaczej nie mogłam” (s. 200). Niemniej Alabama zdaje się żałować tego, co wydarzyło się potem: „Vancouver, ten bydlak, którego nie powinnam była nigdy poznać. Siedzę nad tą kartką i staram się wyłożyć czarno na białym motywy, które sprawiają, że ten idiota robi mi coś takiego. Z radia, w tle, dobrzmiewa koniec piosenki Smashing Pumpkins. Piszę to, żeby pouklądać myśli i żeby zbliżyło mi się skaleczenie, jakie zrobiłam sobie przy gołeniu nóg” (s. 199). Dalszy przebieg wydarzeń, już u Vancouvera w mieszkaniu, też jest przewidywalny. Alabama najwyraźniej zna ów schemat skądinąd: „Przyjdę tam punktualnie o ósmej. On pójdzie przygotować gin, podczas gdy ja przyjrę się jego kolekcji kamieni. Potem zaprosi mnie na sushi w świetle gwiazd i w końcu, nieuchronnie, pójdziemy do łóżka, i będę to najlepszy seks w jego życiu” (s. 200). Ostatnie zdania przedstawiają kolejną zmianę ról opowiadającego, co również na swój sposób uniwersalizuje wzajemne doświadczenia: „Jestem Alabama. W zeszłym tygodniu byłam Kansas, w poprzednim Milwaukee, a wcześniej Nevada” (s. 200).

DAVID TOSCANA: NOC Z TRUDNEGO ŻYCIA (*LA NOCHE DE UNA VIDA DIFÍCIL*)

Już tytuł zdradza sporo informacji na temat treści opowiadania, którego akcja toczy się w ciągu jednej nocy. Uwypuklony w tytule zo-

staje również codzienny trud życia, z którym mierzą się bohaterowie i który w opowiadaniu przejmuje rolę wiodącą. Postacie wiążące dla wydarzeń są trzy: Roberto, Sandro i Macedo. Młodzi mężczyźni przed trzydziestką tworzą zespół muzyczny i grają muzykę „preferencyjnie rockową”. Chociaż powiedzieć: „grają” brzmi nieco na wyrost, w rzeczywistości bowiem nie narzekają na nadmiar zleceń. Szukają zatem możliwości muzycznej ekspresji, jak i gdzie mogą. Jedną z nielicznych propozycji występu, a więc zarobku, trafia się akurat teraz. Mają zagrać w miejscu, o którym nie wiedzą w zasadzie nic, nie znają lokalu, w którym będą występować, do tego repertuar także nie został w zamówieniu określony, toteż nie są pewni, czego będzie się od nich oczekiwać. Stają przed dylematem: całkiem na serio zastanawiają się, czy powinni przyjąć postawę nieco bardziej niesforną, taką w stylu The Rolling Stones, czy też bardziej konformistyczną, dostosowaną do szerokiej publiczności, na modłę The Beatles. Miejscem występu staje się podupadła restauracja, której właściciel desperacko szuka sposobu na przyciągnięcie klienteli. Dlatego też decyduje się wypróbować, jak zadziała oferta z muzyką na żywo. Po przyjeździe i rozłożeniu sprzętu okazuje się, że na sukces nie ma co liczyć, ponieważ nie dość, że właściciel ma zupełnie inne wyobrażenie o muzyce, która powinna rozbrzmiewać w jego lokalu, to jedynymi klientami, oprócz kelnera i niebieskich ścian, jest raptem jedna zakochana para, zupełnie obojętna na dźwięki wygrywane przez zespół. W którymś momencie dziewczyna spędzająca wieczór z chłopcem przekazuje muzykom zapisaną na karteluszkę prośbę o utwór specjalny, dla niej i jej chłopca. Jest to godzący w estetyczne gusta członków grupy popularny przebój: *Castillos de hielo*. Czara goryczy przelewa się zatem dość szybko, Roberto, Sandro i Macedo zwijają manatki, inkasują należność i opuszczają restaurację. Po drodze dochodzi między nimi do sprzeczki, która kończy się wyrzuceniem Roberto z samochodu i pozostawieniem go samego pośród nocy, z szesnastoma pesos w kieszeni, zarobionymi w ciągu godzinowego występu. Roberto, upokorzony i zdesperowany, wydaje swój zarobek w przydrożnym sklepie Seven Eleven, zakupując małą butelkę tequili. Kiedy, rozmyślając, kroczy w ciemności, dostrzega ławkę i na niej przysiada. Poddaje się przypływowi weny i zaczyna śpiewać. Wchodzi w rolę rockowego gwiazdora na scenie, którym nigdy nie udało mu się zostać i którym prawdopodobnie nigdy nie będzie. Ostatnie dźwięki dobywające się z jego gardła to słowa piosenki zespołu Queen, *Bohemian Rhapsody*: „Nothing really matters/ Anyone can see/ Nothing really matters/ Nothing really matters to me” (s. 213).

Zanim jednak wydarzy się to wszystko, z krótkich narracyjnych *flashbacków* dowiadujemy się, że kiedyś, gdy Roberto grał w zespole Los Bribones, uznano go za najlepszego muzyka rockowego w Monterrey. Kariera przed zespołem, z którym występował, stała otworem, Roberto wyjechał do stolicy Meksyku w poszukiwaniu producentów gotowych zainwestować w grupę i wydać ich płytę. Niestety podróż zakończyła się niepowodzeniem. Na domiar złego po powrocie Roberto został wyrzucony z zespołu, który niedługo potem, zrezygnowawszy z rockowego dotychczas zacięcia, skomercjalizował się i postawił na muzykę z gatunku tex-mex, odnosząc wielki sukces. Porzucony przez Sandra i Maceda, samotnie przemierzając nocne ulice z butelką tequili w dłoni, Roberto słyszy dobiegającą z wnętrza przejeżdżającego nieopodal samochodu muzykę – utwór jego dawnego zespołu. Roberto wybaczył kolegom decyzję o usunięciu go ze składu, ale nie zapomniał im, że zaprzędali się, ulegli pokusie łatwej popularności i zgodzili na występy w telewizji. Na rewersie plakatu z wizerunkiem swojego dawnego zespołu zapisuje: „Tex-mex: wynalazek, który służy śpiewaniu po hiszpańsku i ograbianiu z dolarów amerykańskich Meksykanów: *chicanazos*; to śmietnik artystyczny, w którym lądują grubasy, brzydale, dziobaki, wszyscy ci, którzy nigdy nie znaleźli dla siebie miejsca w muzyce rockowej – trędowaci muzyki; to urodzinowa muzyka do tańca dla piętnastolatek, kiedy nie idzie się do szkoły; ulubiona rozrywka ludzi, którzy uważają się za wyrafinowanych, ponieważ kupują ciuchy w Wal-Mart” (s. 212). Tex-mex nie cieszy się więc szacunkiem bohatera, nie zestawia jej na równi z muzyką Led Zeppelin, Dire Straits, Jimmy’ego Page’a; bliżej jej raczej do dokonań Richarda Claydermana, Otmara Lieberta, Bebu Silvettego, Raya Coniffa czy Yanniego, zadowolających niewyszukane gusta. Oparę absurdu we wnętrzu restauracji należącej do „mormona, świadka Jehowy czy jakoś tak” (s. 204), podczas krótkiego koncertu zagranej tej nocy, wzmagają poczucie wyalienowania, Roberto skazany jest na niezrozumienie, niekompatybilność ze światem, a w konsekwencji prawdopodobnie na obłąd.

NAIEF YEHYA: LATEKSOWI LUDZIE (*LA GENTE DE LÁTEX*)

Bohater i narrator w jednej osobie rozpoczyna swoją krótką opowieść od wspomnienia. Jako dziecko zawsze marzył, by mieszkać, żyć w hotelach, a co za tym idzie, jadać w restauracjach, nie musieć martwić się o sprzątanie, pranie ani wykonywanie wszystkich tych codziennych czynności, będących udziałem każdego, kto prowadzi życie „pokładane”. Jak gwiazda rocka chce odbywać niekończące się *tourneé* i nieustannie być w drodze. W jakimś sensie marzenia bohatera się

spełniają, rzeczywiście udaje mu się mieszkać w hotelach, podróżować, zmieniać miejsca pobytu. Zostaje też gwiazdą, choć innego typu, niż niegdyś zakładał. Jest aktorem w telewizyjnych programach sensacyjalistycznych, koncentrujących się na ludzkich problemach, tragediach rodzinnych i tym podobnych historiach. Uczestnicząc w nagraniach dla licznych stacji telewizyjnych, wciela się w różne role: bywa psychiatrą, seryjnym mordercą, ojcem molestującym córkę, zazdrośnym mężem, fetyszystą, transwestytą. Praca pozwala mu na aktywność, która prowadzi do spełnienia dawnego marzenia – mieszkania w hotelach. Jest to zajęcie także męczące, nie zawsze zadowolająco wynagradzane, daje jednak poczucie spełnienia: „czasami wynagrodzenie było nienajgorsze, a praca dawała mi satysfakcję. Któregoś razu grałem mężczyzną, który nadto wielbił damskie buty, i bardzo się podnieciłem. Wierzyłem, że moja robota nie służy jedynie rozrywce, ale w jakimś stopniu spełnia też funkcję edukacyjną. Doszedłem do tego, że zacząłem traktować swój zawód jak misję, siadałem przed telewizzami i opowiadałem o najbardziej obrzydliwych namiętnościach, najwstydlivszych ekscytacjach i najokropniejszych zbrodniach. Moja praca była, jak wyjaśnił mi to mój agent, terapeutyczną krucjatą, która może okazać się pomocna dla wielu poranionych dusz” (s. 217–218). Zawodowa aktywność, wymagająca stałego przemieszczania się z miejsca na miejsce, nie pozwala na stabilizację emocjonalną, związanie się z kimś na stałe, założenie rodziny. Podobnie jak doświadczenia z uczestnictwa w kolejnym show są ulotne, tak też jest z relacjami międzyludzkimi, które ograniczają się do kontaktów z podobnymi aktorami czy, jak ich nazywa, „lateksowymi ludźmi” z branży. O jednej z takich relacji bohater postanawia opowiedzieć.

Chodzi o okazjonalny związek z pewną kobietą, nazwaną X, której prawdziwego imienia on sam nie jest nawet pewien, gdyż zna ją jedynie z odgrywanych ról, w tych samych lub innych programach, w których występuje też on. „Nazwę ją X, z wielu powodów. Jeden z nich jest taki, że nigdy nie poznałem jej prawdziwego imienia, inny – za każdym razem, kiedy się spotykaliśmy, zwracaliśmy się do siebie używając imion postaci, które w danym momencie odgrywaliśmy. I tak raz nazywała się Lili, kiedy indziej Maria, i kto wie, ile jeszcze innych imion miała” (s. 216). Z X, która w chwili, gdy się poznają, liczy trzydzieści lat i mierzy sto dziesięć centymetrów wzrostu, zbliżają się po jednym ze wspólnych występów. Spędzają razem noc, nazwijmy to nie w pełni skonsumowaną. Do podobnych spotkań dojdzie jeszcze kilkakrotnie, jednak nigdy napięcie erotyczne nie zostanie w pełni rozładowane, głównie dlatego, że nie chciała tego X: „dawała jasno do

zrozumienia, że nie może między nami do niczego dojść. Powiedziała, że jest katoliczką i nie chce więcej grzeszyć” (s. 217). X jest zamężna, ma trójkę dzieci, których nie widuje od czasu wyjścia z więzienia, gdzie wyładowała za nadużywanie środków odurzających i prostytucję. Męża alkoholika, mieszkającego z matką, nie widuje od długiego czasu. Ów paradoks, kontrydykcja między zasadami i faktycznym postępowaniem, znajdują kulminację w finale opowiadania, kiedy zmęczony pracą i stylem życia bohater, żywiący ciche uczucie do tajemnicznej i nieosiągalnej X, dowiaduje się od znajomego fotografa z branży, że „ach, tak, karlica” (s. 220) jest „znaną w środowisku dziwką” (s. 220), która „nawet miała [specjalny – M.S.] cennik”. On sam wielokrotnie korzystał z jej usług.

Peru

JAIME BAYLY: TĘSKNIĄC ZA DIEGO (*EXTRAÑANDO A DIEGO*)

Felipe relacjonuje swoją fascynację mężczyzną imieniem Diego, młodym gitarzystą zespołu Los Zángados, który po rozwiązaniu grupy zostaje najpierw popularnym modelem, potem aktorem telenowel. Pragnie go poznać i nawiązać relację. Jest zdeklarowanym i aktywnym gejem, któremu teraz zamarzył się związek z Diegiem. Szybko osiąga cel, młodzieniec bowiem bez większych oporów ulega jego urokowi. Odtąd obaj spotykają się regularnie w domu bohatera i oddają namiętności, która, jak się okazuje, obu im jest bliska. I to mimo że Diego pozostaje w innym związku (heteroseksualnym) z wenezuelską aktorką Caroliną – prędko wyjdzie na jaw, że jest to zabieg czysto marketingowy, w rzeczywistości bowiem kobietą jego życia jest Gabriela, z którą spotykał się wcześniej. Emocjonalny galimatias przekłada się na zainteresowanie codzienne obu bohaterów, którzy zasadniczo spędzają czas na rozrywkach. Przestrzeń, w której się poruszają, to przede wszystkim nocna Lima, gdzie popija się rum z colą, wciąga kokainę i przytula spocone ciała. Idylla kończy się, gdy Diego postanawia zerwać relację z Felipe. Sceny zazdrości i płacz nie ustają. Zmęczony sytuacją Felipe postanawia wynająć mieszkanie na Florydzie i wyjechać do Key Biscane. Jednak długo tam sam nie wytrzyma, nawiązuje ponownie kontakt z Diegiem i zaprasza go do swojego wakacyjnego apartamentu. Aktor przyjmuje zaproszenie, przyjeżdża i od tego momentu ich burzliwa relacja rozwija się pod palmami Florydy. Kolejna scena zazdrości wybucha, gdy Felipe odkrywa, że Diego ukradkiem wydzwaniał do Gabrieli. Wpada w szal i panowie się rozstają. Felipe wyrzuca Diega. Po powrocie do Limy spotykają się jeszcze kilkakrot-

nie, ale ponieważ Diego jest niezdecydowany, kogo wybrać na partnera, Felipe czy Gabrielę, zrywają ostatecznie.

Obrysowana przez Jaime Bayly'ego Lima jest dość jednowymiarowa, przynależna klasie uprzywilejowanej, spędzającej życie na korzystaniu z jego uroków. To świat klubów, dyskotek, barów o hedonistycznych nazwach (Nirvana), restauracji McDonald's i Burger King, przelotów do Stanów Zjednoczonych, slipek marki Calvin Klein i Gap, a także oglądanych i ocenianych ze znanstwem telewizyjnych show amerykańskich prezenterów Davida Lettermana i Jaya Leno: „Kończyliśmy na tyle zrelaksowani, że od razu zasypialiśmy, nie czekając na Lettermana (dziwne, bo co jak co, ale Lettermanowi jestem wierny; przy Jayu Leno zasypiam w trzy minuty)” (s. 230).

Przy okazji Lima to miasto prowincjonalne i „małe”, gdzie nietrudno w lokalach rozpoznać znajome twarze, zwłaszcza gdy należy się do określonego środowiska: „Musiało do tego dojść. Lima (albo raczej tych niewiele ulic, które wraz ze znajomymi nazywamy Limą) jest zbyt małym miastem: jednego wieczora poszedłem do 4D na przepyszne lody czekoladowe i natknąłem się na Diega i Gabrielę” (s. 228). Albo: „Minęliśmy się przy kilku okazjach (w Limie to nieuniknione), ale już się ze sobą nie witamy” (s. 238).

Ograniczona akcja oraz autotematyczność opowiadania, zajmujące blisko piętnaście stron w zbiorze *McOndo*, nikną w świetle zręczności narracyjnej, z której słynie Jaime Bayly, oraz dzięki umiejętnemu posługiwaniu się różnymi rejestrami języka. Potoczne, a nierzadko kłoczące słownictwo nakłada się na żargon lokalny, zaś swobodnie wypowiedzane zdania nadają całości dodatkowy, wiarygodny wydźwięk.

Urugwaj

GUSTAVO ESCANLAR: KRZYKI I SZEPTY (*GRITOS Y SUSURROS*)

Opowiadanie rozpoczyna się od krótkiej rozmowy telefonicznej bohatera – bezimiennego i pierwszoosobowego narratora, czasami zwanego *gordito* – z niejakim Mono Salinasem, dziennikarzem w redakcji jednej ze stołecznych gazet. Zaproszenie na spotkanie, które otrzymuje narrator, jest nieprzypadkowe, chodzi o współpracę w charakterze autora krótkich ogłoszeń o zabarwieniu erotycznym. Redaktor naczelny gazety doszedł bowiem do wniosku, że podobna oferta, prezentowana regularnie, przysporzy tytułowi nowych czytelników. Przerysowane i swobodne w formie notki, pozwalające na korzystanie do woli z perwersyjnej wyobraźni, zaczynają funkcjonować, w wyniku czego do rąk ich autora trafiają sporadyczne odpowiedzi – w redakcji nie pracuje

żadna sekretarka – a on rozporządza nimi wedle uznania. Najczęściej deponuje korespondencję w specjalnej, z biegiem czasu coraz bardziej wyuzdanej kartotece. Sam też, próbując dookreślić swoją seksualność, która, jak stwierdza, „nigdy nie była do końca jasna, ani dla innych, ani dla mnie samego” (s. 246), korzystając z informacji uzyskanych od zgłaszających się i chętnych do nawiązania kontaktu czytelników, spotyka się z gotowymi na taką czy inną przygodę osobnikami, kończąc znajomość upojnym finałem. Zadowolony z rezultatów współpracy, szef proponuje bohaterowi pracę na etacie w pełnym wymiarze, na co on w pierwszej chwili nie chce się zgodzić. Przyparty jednak do muru ulega, negocjując przy okazji całkiem przyzwoite wynagrodzenie. Od teraz do jego zadań należeć będzie prowadzenie działu społecznego i opisywanie wydarzeń o charakterze obyczajowym, zlecanych przez szefa, którego zresztą on sam podziwia z racji specyficznych i niekonwencjonalnych metod działania. I tak, zadomowiony w redakcji bohater, oprócz wykonywania codziennych obowiązków, wchodzi w powierzchowne relacje z nowymi koleżankami i kolegami, na których krytykowaniu koncentruje się do ostatniej strony opowiadania. Przygoda z redakcją trwa blisko rok i kończy się, gdy *gordito* otrzymuje od szefa telefon z informacją o zawieszeniu wydawania gazety. Wiadomość przyjmuje bez emocji, jako coś zupełnie naturalnego, nawet nie wraca do redakcji, by zabrać swoje rzeczy i pożegnać ze współpracownikami. Taki ma zwyczaj: odchodząc z pracy (wcześniej zrezygnował z posady w radiu i innej gazecie) albo rozstając się z bliskimi, nie celebrował rozstania: „Jasne, że po rozmowie z szefem nie wróciłem do redakcji, nie odebrałem nawet zdjęć ani listów, które tam zostały. Zwyczajnie nie poszedłem tam więcej i tyle. Nie pożegnałem się z nikim. Wolę w taki sposób odchodzić z miejsc, zniknąć z czyjśgo życia. Tak właśnie jest, kiedy umierasz, z nikim nie idziesz się żegnać, wszystkim wycinasz numer, nikomu nie składasz żadnych wyjaśnień” (s. 255). Owo swobodne traktowanie relacji, brak zobowiązań i nieprzywiązywanie wagi do ogólnie przyjętych norm współżycia podkreślają skrajny indywidualizm bohatera, zdecydowane skoncentrowanie na sobie. Bohater na co dzień nosi się jak znany amerykański aktor: „Ogoliłem się, wzięłem kąpiel, włożyłem wyjściowe ubranie – dużo czerni, żel, szelki do szerokich spodni, wypisz, wymaluj Don Johnson – i wyszedłem”, słucha określonej muzyki: „Kiedy się obudziłem, nastawiłem płytę Toma Waitsa”, zaś nielubiani – ze wzajemnością – dziennikarze z działu kryminalnego zostają przyrównani do rozgadanych i siejących zamęt srok Tuco i Tico z popularnej kreskówki: „Ci z działu kryminalnego przypominali niedokończonych Tuco i Tico: dwa ptaszyska przy-

byłe z prowincji, bez pomysłu na siebie, które lądują w redakcji gazety. [...] Prawdziwa bitwa ze srokami dobrze by mi zrobiła” (s. 250)³⁶. Przy okazji przypominają bohaterowi postacie z pewnego filmu Wesa Cravena³⁷. Wśród bohaterów kultury popularnej, do których nawiązuje autor, pojawiają się jeszcze Madonna: „Lalunia z podrażnionym ego ruszyła i powiedziała mu, dobra, i dała sobie pstryknąć fotki w klimacie sado, jak Madonna w *Seksie*” (s. 253) i Luis Miguel: „Gdzieś się, u licha, podział?, zapytała. Jakbyś wcisnął *play*, do ucha zaśpiewałby ci Luis Miguel” (s. 254). W jednym z ogłoszeń pisanych do dziennika figuruje także Michał Anioł: „Jestem malarzem, rysuję i rzeźbię. Szukam Dawida, który będzie mi modelem, a jeśli zechce, również bliskim przyjacielem. Michał Anioł, wiek: 40 lat” (s. 252).

Antologia *McOndo*: podsumowanie

Antologia *McOndo* liczy siedemnaście opowiadań napisanych przez autorów pochodzących z dziesięciu krajów – Hiszpanii i dziewięciu latynoamerykańskich. Autorzy zbioru wyjaśnili w prologu klucz doboru i uzasadnili obecność w nim pisarzy spoza kontynentu, podając, jako jedno z decydujących, kryterium językowe, co stanowi kontynuację sposobu widzenia literatury tworzonej w języku hiszpańskim właściwie już od czasów boomu, kiedy to geografia została przesunięta na drugi plan. Fernando Iwasaki (Iwasaki, Paz Soldán 2008: 105), wypowiadając się o dzisiejszej literaturze z Hispanoameryki, potwierdza taki punkt widzenia, kiedy mówi: „Myślę, że dzisiaj, bardziej aniżeli o literaturze hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej, należy mówić o literaturze pisanej po hiszpańsku”. Wtórzy tej opinii Edmundo Paz Soldán (Iwasaki, Paz Soldán 2008: 105), który stwierdza: „Przyszłe pokolenia będą jeszcze bardziej zunifikowane i znikną bariery między literaturą hiszpańską a latynoamerykańską. Sądzę, że w chwili obecnej jesteśmy w bardzo korzystnym momencie, a lista [autorów – M.S.] jest bardzo długa”.

Szczegółowe zarysowanie treści opowiadań z antologii miało – poprzez sięgnięcie do źródła – przybliżyć charakter twórczości autorów

36 Tuco i Tico – hiszpańskojęzyczna wersja amerykańskiej kreskówki *Heckle and Jeckle* (premiera miała miejsce w 1946 r.), wyprodukowana przez 20th Century Fox. Para bohaterów to animowane sroki, słynące ze sprytu i umiejętnego korzystania z wszelkich forteli.

37 Wes Craven (1939–2015) – amerykański reżyser, którego specjalnością stały się filmy grozy. Jedną z najsłynniejszych wykreowanych przez niego postaci to psychopatyczny morderca dzieci Freddy Krueger, bohater m.in. filmu *Koszmar z ulicy wiązów* (1984).

McOndo, ich wrażliwość na opisywaną rzeczywistość, i dało możliwość przyjrzenia się z bliska ich światu. Diana Palaversich (2005: 39), podsumowując zbiór, pisze:

Wspólnym mianownikiem tych opowiadań jest poczucie wyalienowania, rozczarowania i *spleen*, jaki staje się udziałem ich bohaterów, którzy się nudzą, przemieszczają z miejsca na miejsce bez bliżej określonego celu, upijają lub narkotyzują, popełniają samobójstwo albo myślą o nim.

Rzeczywiście, wyłaniający się z tekstów obraz młodego pokolenia – bo właściwie wszyscy bohaterowie opowiadań się do niego zaliczają – nie napawa optymizmem. Już w samym zamyśle narracyjnym opowiadania dążą często ku niedookreśleniu, co przejawia się między innymi tym, że informacje o postaciach – najczęściej zabierających głos w pierwszej osobie – są zaledwie szczątkowe i nieprecyzyjne, a otwarta kompozycja, z niejednokrotnie nieoczywistym zakończeniem, pozostawia margines do interpretacji i wyobrażenia dalszych losów bohaterów. Większości z nich towarzyszą ogólne poczucie zagubienia i rozterki natury egzystencjalnej, a także coś, co Douglas Coupland (2008: 76)³⁸ nazywa „kultem samotności”, czyli: „potrzebą samotności za wszelką cenę – zwykle za cenę utraty długotrwałych związków międzyludzkich. Jest często konsekwencją nadmiernych wymagań wobec innych” i „syndromem dożywotniego wędrowca”, czyli „częstym stanem u osób wychowanych w niepewnym środowisku klasy średniej. Niezdolność do zakorzenienia się w jednym, konkretnym środowisku sprawia, że przenoszą się z miejsca na miejsce w nadziei odnalezienia w nowym otoczeniu wyidealizowanego poczucia wspólnoty”.

Podobny stan ducha jest oczywiście literaturze nieobcy, nie po raz pierwszy występuje on także u autorów prozy latynoamerykańskiej. Jak zauważa Diana Palaversich (2005: 39), po przykłady nie trzeba sięgać daleko:

Spleen stający się udziałem bohaterów [antologii – M.S.] i poczucie wyłączenia ze świata są bliskie tendencjom w literaturze z obszaru Cono Sur

38 Douglas Coupland opisał młodych ludzi wchodzących w dorosłość w ostatnich dekadach XX w. – w tym przypadku chodzi o Amerykanów – w powieści *Pokolenie X: Opowieści na czas przyśpieszającej kultury* (1991). Urodzonym w latach 60. i 70. towarzyszy zagubienie w chaosie współczesności i brak jasnego celu życiowego. Czerpią oni – w związku z nieodłącznym przekonaniem o „niedosycie Historii” i „życiu w czasach, w których nic się nie dzieje” (Coupland 2008: 13) z wzorców popkulturowych, które kreują ich codzienność, koncentrując ich uwagę na konsumpcjonizmie i hedonizmie. Mimo że często dobrze wykształceni, są skazani na McPracę (Coupland 2008: 11), która jest „nisko płatna, mało prestiżowa, niekorzystna i bez przyszłości”.

w latach 1950–1960 – przy zachowaniu wszelkich proporcji także u Onetiego – gdzie bohaterowie doświadczają rozterek egzystencjalnych i niechętnie mierzą się z rutyną życia.

Choć opowiadania zawarte w zbiorze siłą rzeczy różnią się między sobą, trudno nie dostrzec pewnych wspólnych motywów. Jednym z nich jest niewątpliwie motyw podróży, zarówno tej symbolicznej – w głąb siebie, wokół własnych lęków, obsesji i pragnień (także seksualnych), jak i realnej, wyrażającej potrzebę bycia w ciągłym ruchu, unaoczniającej ucieczkę od tego, co stałe, od wymagań będących konsekwencją życiowej stabilizacji i zobowiązań z nią związanych. Także za sprawą geografii (poruszanie się w obrębie terytorium obu Ameryk) nie będzie bezzasadna analogia z amerykańskimi beatnikami, również poszukującymi sensu w drodze i mającymi problemy z odnalezieniem go w świecie, w którym żyją. Wersy pisane przez Lawrence’a Ferlinghettiego: „Bez przerwy ryzykując absurd/ i śmierć” czy Jacka Kerouaca: „Wszystko mnie boli/ Gdy czekam bez litości/ Aż wydarzy się najgorsze/ Jestem zupełnie zagubiony/ Nie ma nadziei...”³⁹, nie są nadto odległe od treści, które mogłyby zostać wypowiedziane przez bohaterów historii Juana Forña, Martína Rejtmana, Alberto Fugueta czy Naiefa Yehyi. Beatnicy, zafascynowani południową egzotyką, podążali na spotkanie z duchowym uniesieniem w dół amerykańskiej mapy, postacie z *McOndo* pokonują drogę odwrotną, ale do Stanów Zjednoczonych najczęściej udają się, by zaspokoić potrzeby konsumpcyjne, czasami także własną próżność.

Również miejsca, w których bohaterowie opowiadań spędzają czas – hotel, bar szybkiej obsługi, nocny lokal, samochód, miejscowość turystyczna – charakteryzuje wpisana w ich naturę tymczasowość, niemająca wiele wspólnego z poczuciem stabilizacji⁴⁰. Jak pisze Aymarą de Llano (1999: 114), w miejscach tych

króluje chwila bieżąca, zmaterializowana w danym momencie, przestrzeń jest zdominowana przez czas, konsumpcja staje się wartością znajdującą oparcie w reklamie i środkach masowego przekazu, człowiek żyje tu anonimowo, w samotności wynikającej z braku porozumienia, a przetrwanie uzależnione jest od zdolności interpretowania znaków obowiązujących w globalnej wiosce.

39 Początek wiersza *A Coney Island of the Mind* (1958) Lawrence’a Ferlinghettiego (przeł. Krzysztof Ołtak) i fragment utworu *Mexico City Blues* (1959) Jacka Kerouaca (przeł. Krzysztof Ołtak) (zob. Kirsch 2006).

40 Podobne nie-miejsca stanowią – o czym była mowa wcześniej – sceneryę twórczości Roberto Bolaña.

Trudno tutaj zawiązywać trwałe relacje z innymi ludźmi, wzajemne kontakty to zaledwie przypadkowe efemerydy, będące wynikiem splotu takich, a nie innych okoliczności, następnego dnia zastąpione innymi.

Krajinę McOndo zasadniczo zamieszkuje klasa uprzywilejowana, której nie dotyczą raczej doraźne zmartwienia o byt (pod warunkiem, że nie chodzi o rozterki natury osobistej), a latynoamerykańska „trzecioświatowość” stanowi co najwyżej tło dla przygód bohaterów opowiadań. O ile bieda najczęściej bywa dziedziczona, a kolejnym pokoleniom niełatwo opuścić zaklęty krąg beznadziei, o której decydują miejsce urodzenia i pochodzenie, lektura tekstów antologii poświadcza, że podobnie jest w sytuacji odwrotnej, gdy mamy do czynienia z osobnikami należącymi do społecznych wyżyn, których status również jest dziedziczny. Młodzi bohaterowie opowiadań niekoniecznie zawdzięczają swoją pozycję sobie (choć w niektórych przypadkach także), ale należą do kolejnego pokolenia dobrze sytuowanych obywateli. Jedyne wyjątek spośród owego – umiarkowanego, ale jednak – bezmiaru materialnej beztroski stanowi opowiadanie Santiaga Gamboi, w którym dochodzi do konfrontacji dwóch światów: elitarnego i bogatego z obecnym tuż obok marginalizowanym i biednym, co jest okazją, skrzętnie przez autora wykorzystaną, do zobrazowania ich nieprzenikalności, wynikających z tego animozji i bezwzględnego wzajemnego traktowania. McOndo nie odnajduje wspólnego języka z Macondo.

Boom i McOndo

Od Macondo do McOndo: wymiana pokoleń

Macondo istniało naprawdę. Założył je w 1947 roku Gabriel García Márquez, wprowadzając do literatury w opowiadaniu zatytułowanym *Trzecia rezygnacja*. Najpierw pozostające w izolacji od świata zewnętrznej, żyjące podług własnego rozumienia czasu i przestrzeni, Macondo powoli otwiera się na wpływy spoza swoich granic, przestając się w coraz większą osadę; między innymi za sprawą obcego kapitału okolica zmienia się nieodwracalnie¹. Czy García Márquez wiedział, że tworząc w *Stu latach samotności* postać Urszuli, sprowadzającą do wioski przybyszów z zewnątrz i w ten sposób odmieniającą jej oblicze, zapisuje niejako metaforę literatury latynoamerykańskiej XX wieku, która po ukazaniu się powieści Kolumbijczyka nigdy nie będzie już taka sama?

W Macondo, oprócz fundatora, zamieszkują i Cortázar, i Fuentes, i Vargas Llosa, którzy wraz z niedoprecyzowaną liczebnie grupą gości, zarówno starszych, jak i młodszych, przeobrażają wioskę w światową metropolię literatury, po której chadzają każdy swoimi ścieżkami i kreślą monumentalne freski, aspirując do przedstawienia obserwowanej przez siebie rzeczywistości w sposób możliwie kompletny, z tendencją do nadania jej wymiaru totalnego². Piszą dzieła awangardowe, w któ-

1 Tak Macondo zostaje przedstawione na stronach *Stu lat samotności*.

2 Tym samym Macondo należałoby tutaj potraktować nie dosłownie, lecz jako umowną figurę retoryczną. Chodzi bowiem nie o zrównywanie ze sobą twórczości autorów programowo niezrzeszonych i z natury rzeczy od siebie różnych (światy Vargasy Llosy, Garcíi Márqueza, Cortázara, Fuentesy są przecież formalnie odmienne, estetycznie różnorodne, obierają inne kierunki), lecz raczej o umowne i uproszczone na potrzeby niniejszego wywodu nawiązanie do tego, jak literatura latynoamerykańska mogła być (a może wciąż jest?) odczytywana przed pojawieniem się McOndo. Warto jednak przy okazji przywołać pojęcie makondyzmu i przypomnieć, że w kontekście studiów postkolonialnych oznacza ono postrzeganie (przyjmując optykę europocentryczną) Ameryki Łacińskiej w kategorii peryferiów, na polu literatury kojarzy się z es-

rych czas traci swoją linearność, gdzie świat oglądany jest z wielu perspektyw i wyrażany wieloma głosami równocześnie, bohaterowie mówią językiem nasączonym neologizmami i czerpią przyjemność z prowadzenia gier słownych, gdzie występują przestrzenie wiejska i miejska z przewagą tej drugiej, gdzie zacierają się granice między rzeczywistością a magią i fantazją, które nierzadko przenikają do pozornie zwykłego, realnego świata. Takie Macondo zostaje nagrodzone laurami za innowacyjność wcześniej w okolicy niewystępującą, choć jej znamiona od jakiegoś czasu dawały się dostrzec. W szczególności zaś docenia się Macondo za „powieści i opowiadania, w których fantazja i realizm łączą się w złożony świat poezji, odzwierciedlającej życie i konflikty całego kontynentu” i za „kartografię struktur władzy oraz wyraziste obrazy oporu, buntu i porażek jednostki”³.

McOndo nie istnieje, jak istniało Macondo. Alberto Fuguet i Sergio Gómez nazywając w ten sposób antologię opowiadań wydaną w 1996 roku, nie fundowali żadnego konkretnego terytorium. McOndo nie pojawia się tam jako osada ani miasto w żadnym tekście, nie jest to dosłowna przestrzeń geograficzna. Stwarzając McOndo, twórcy terminu mieli raczej na myśli – taką przynajmniej można przyjąć hipotezę – byt symboliczny, a jeśli chodziło im o powołanie do życia wioski, to takiej, którą należałoby określić przymiotnikiem: globalna. To miejsce bez granic, otwarte na nowe, gdzie zamieszkują wszyscy ci, którzy

tetyką realizmu magicznego (nie tyle z samym Garcíą Márquezem, co z jego epigonami), zaś na poziomie recepcji odnosi się do wyobrażeń i oczekiwań odbiorców pragnących czytać o latynoskiej rzeczywistości jak o wyobrażonym, egzotycznym świecie. Ewa Nawrocka (2010: 12–13) pisze: „Makondyzm definicję latynoamerykańskiej tożsamości kulturowej opiera na opowieściach, jakie powstają w ramach literatury i, co więcej, pozwala wierzyć, że te opowieści są konstytutywne dla rzeczywistości, czyli tworzą ją jako rodzaj tekstu, w którym kultura latynoska winna się rozpoznać. W makondyzmie znajduje kontynuację teza o znamiennej dla Ameryki Łacińskiej przewadze Natury nad Kulturą, jednak na zasadach bardziej złożonych niż w ubiegłych epokach. Nie chodzi tu bynajmniej o eksponowanie *barbarzyńskiej* i niszczącej siły wszechpotężnej amerykańskiej przyrody, ale o odwołanie do pewnych mitów, które pokazują, jak natura oddziałuje na kulturę poprzez magiczne znaki, tajemnicze cuda, sekretne symbole. Macondo jest zatem metaforą słynnej rzeczywistości magicznej, która nie daje się wytłumaczyć w kategoriach racjonalnych, pewnego rodzaju hasłem czy kluczem, stosowanym przez tych, którzy chcą nadal postrzegać Amerykę w kontekście kultury *alternatywnej* względem Zachodu” (zob. także Brunner 1992).

3 W taki sposób Szwedzka Akademia uzasadniła przyznanie Nagrody Nobla w dziedzinie literatury odpowiednio Gabrielowi Garcíi Márquezowi w 1982 r. i Mario Vargasowi Llosie w 2010 r.

w pełni świadomie podjęli decyzję o nieprzyjęciu paszportu Macondo. To postmodernistyczna kraina o płynnych liniach demarkacyjnych, jak mógłby ją nazwać Zygmunt Bauman⁴.

McOndo jest wyemancypowane, skoncentrowane na teraźniejszości, powiększa się o kolejnych mieszkańców, którzy korzystają z kapitału symbolicznego zdobytego przez poprzedników – autorów boomu. McOndo zmieniło orientację na centrum, dla jego przedstawicieli to już nie Europa, z Paryżem i Barceloną w rolach głównych, ale częściej Stany Zjednoczone i Hollywood, z całym dobrodziejstwem inwentarza. W globalnej wiosce McOndo znajdują dla siebie miejsce nie tylko twórcy antologii oraz pisarze prezentujący na jej stronach swoje opowiadania, ale, jak pokaże czas, są to także współcześni im członkowie grupy crack oraz pisarze „niezrzeszeni”, urodzeni lub debiutujący chwilę później, albo jeszcze tacy, którzy po prostu zachowują autonomię i nie sposób przypisać ich do tej czy innej grupy. Dowodem na to mogą być co najmniej dwie publikacje.

Pierwsza z nich to *Se habla español. Voces latinas en USA* (Mówi się po hiszpańsku. Latynoskie głosy z USA) z 2000 roku – kolejna antologia opowiadań zredagowana przez Alberto Fugueta, tym razem wspólnie z Edmundo Paz Soldánem, poświęcona pisarzom latynoamerykańskim lub posiadającym latynoskie korzenie, mającym w swojej biografii doświadczenia związane z północnym sąsiadem. Jak piszą autorzy w prologu (Paz Soldán, Fuguet 2010: 14):

Jest to antologia o Stanach Zjednoczonych, ale po hiszpańsku. Wyartykułowana z wnętrza potwora – Martí *dixit* – ale w ujęciu współczesnym, widzianego oczyma pisarzy latynoamerykańskich (co znaczy być Latynoamerykaninem?), a wszystko to spisane zostało w nowym potężnym języku: Spanish. [...] Pomyśl (według niektórych nietrafiony; dla nas – ciekawy) dotyczył opowiedzenia różnych doświadczeń latynoskich w USA.

Zbiór zawiera trzydzieści sześć opowiadań. Oprócz Fugueta i Paz Soldána pojawiają się nazwiska znane z *McOndo*: Gustavo Escanlar, Martín Rejtman, Jordi Soler, Naief Yehya oraz nazwiska członków cracku, swoje teksty zamieszczają bowiem: Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla i Jorge Volpi. Dokonuje się zatem symboliczne połączenie, fuzja na miarę dopiero co zainaugurowanego nowego milenium, globalne McOndo oficjalnie powiększa się o nowych współlokatorów.

4 Zob. m.in. Bauman (2006).

Drugą publikacją potwierdzającą wzajemne związki pisarzy zamieszkujących tę samą globalną wioskę, w której pisze się po hiszpańsku i gdzie język (a nie geografia) dominuje nad granicami, jest wydany w 2003 roku zbiór esejów krytycznoliterackich *Palabra de América* (Słowo z Ameryki), będący zapisem Pierwszego Spotkania Pisarzy Latinoamerykańskich w hiszpańskiej Sewilli. Zorganizowało je – co też znamienne – wydawnictwo Seix Barral, a zbiór wstępem opatrzył Guillermo Cabrera Infante. Wśród zaproszonych znalazło się dwunastu autorów, w tym znani z antologii *McOndo* Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Edmundo Paz Soldán, członkowie cracku – Ignacio Padilla, Jorge Volpi, a także: Roberto Bolaño, Jorge Franco, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Cristina Rivera Garza, Iván Thays⁵. W świetle powyższych zależności proponowane tutaj poszerzenie pola *McOndo* wydaje się całkiem zasadne. Po upływie ponad dwóch dekad od pierwszego użycia terminu „*McOndo*” można go rozumieć już nie tylko jako tytuł antologii czy buntowniczą deklarację grupy autorów jednego zbioru opowiadań, ale jako rzeczywistość, w której poruszają się wszyscy młodzi, z każdą chwilą jednakowoż coraz bardziej dojrzały pisarze, bez względu na rodzaj uprawianej literatury. *McOndo* to metafora współczesnego (latynoamerykańskiego) świata.

Dotąd w odniesieniu do boomu najczęściej stosowane były wyimienne dwa synonimiczne pojęcia: zjawisko i fenomen, co w nawiązaniu do przedstawionych różnych jego wymiarów i cech immanentnych odpowiada stanowi faktycznemu – boom bowiem fenomenem niewątpliwie był: historycznoliterackim, estetycznym, wydawniczym, towarzyskim. Wcześniejsze rozdziały tej książki miały zdać z tego relację. *McOndo* zostało, jak dotąd, obszernie zaprezentowane jako umowna kraina literacka, gdzie pisze się inaczej niż w czasach, zanim dwóch Chilijczyków powołało ją do życia w antologii opowiadań; jako reakcja na zaszufładkowanie literatury latynoamerykańskiej w obrębie jednego nurtu, co było na rękę albo wydawcom, albo mniej wymagającemu czytelnikowi; w końcu jako apel o wolność twórczą. Nie zyskało jednak *McOndo* jasnego, definiującego określnika. Czy zatem mówiąc o *McOndo*, mówimy o pokoleniu literackim? I czy wcześniej był nim boom?

5 Dla dopełnienia formalności: Roberto Bolaño (1953–2003) – Chile, Jorge Franco (1962) – Kolumbia, Rodrigo Fresán (1963) – Argentyna, Santiago Gamboa (1965) – Kolumbia, Gonzalo Garcés (1974) – Argentyna, Fernando Iwasaki (1961) – Peru, Mario Mendoza (1964) – Kolumbia, Ignacio Padilla (1968–2016) – Meksyk, Edmundo Paz Soldán (1967) – Boliwia, Cristina Rivera Garza (1964), Meksyk, Iván Thays (1968) – Peru, Jorge Volpi (1968) – Meksyk.

Próby definiowania pokolenia mają długą tradycję⁶, inaczej zapatrywali się nań – by podać jedynie kilka przykładów – Egipcjanie (liczący władców i poddanych według pokoleń), Grecy (Platon określał wymianę pokoleń wraz z pojawianiem się nowych form rządzenia), romantycy (u których dominuje świadomość intuicyjna i zbieżność typów duchowych), inne kryteria stosowali pozytywści (chcący widzieć w każdym kolejnym pokoleniu postęp). Najczęściej o pokoleniu mówiło się, przyjmując podstawę biologiczną, mając na myśli osoby urodzone w odstępie krótkiego czasu, będące w podobnym wieku, co zważając na możliwości rozrodcze człowieka, prowadziło do oczywistej konkluzji, dostrzeżonej już przez Herodota, że w jednym czasie, patrząc z perspektywy terażniejszości, współlistnieją trzy, czasami cztery pokolenia: dziadów (ewentualnie pradziadów), ojców i synów. Jak zauważa Kazimierz Wyka (1977: 14), nie jest to obraz kompletny:

Sama podstawa biologiczna to przecież za mało, wszak tworzą się wspólnoty literackie i ideowe niezależnie od wieku, wszak młodość może być starcza, a starość pełna życia i śmiałości, wszak sam wiek bardzo niewiele o człowieku mówi i tym mniej mówi, im bardziej odbiegamy od biologii życia ludzkiego, im bardziej zaś sięgamy w twórczość humanistyczną, w sprawność władania narzędziami intelektualnymi. Mimo to intuicyjnie wyczuwamy, że pod pojęciem pokolenia coś więcej kryć się musi oprócz czystego następstwa biologicznego, skoro tak często i tak chętnie powołujemy się na to pojęcie.

Wilhelm Pinder przenosząc pojęcie pokolenia z obszaru biologii na grunt historii sztuki, zwraca uwagę na epokę, styl i wiek artysty. Niemiecki badacz wyróżnia istotny element polifonii, charakteryzujący się postrzeganiem danej epoki przez każdego z jej członków przez pryzmat indywidualnych doświadczeń, co w chwili, gdy zainteresowany wypowiada się w tym zakresie, powoduje, iż prezentowany przez niego obraz faktycznie jest fragmentaryczny i niekompletny. Dopiero połączenie pojedynczych spojrzeń tworzy pełną panoramę danego okresu.

Prezentujący perspektywę humanistyczną w podejściu do zagadnienia niemiecki filozof Wilhelm Dilthey formułuje definicję, która ukształtuje spojrzenie na tę kwestię u kolejnych badaczy, pozostając, jak podaje Wyka (1977: 26), niezmieniona w swych zarysach fundamentalnych. Mówi ona:

6 Punktem odniesienia w spojrzeniu na problematykę pokolenia w ujęciu historycznym, a następnie w przełożeniu na kontekst literatury, jest tutaj monografia Kazimierza Wyki (1977).

Każde pokolenie swój charakter duchowy zawdzięcza działaniu dwojakich czynników: najpierw jest to zbiór kulturalnych i duchowych form istniejących w czasie, kiedy pokolenie zaczyna się kształcić i formować. Gdy te formy zostaną przyswojone (lub odrzucone), działają na pokolenie społeczne, polityczne, nieskończenie różnorakie warunki otaczającego życia. Te warunki tworzą granice rozwojowe pokolenia, nie wyjaśniając jednakże samego faktu pojawienia się nowego pokolenia ani też wszystkich jego znamion.

Kontynuatorami takiego ujmowania zagadnienia będą inni niemieccy uczeni, najpierw Friedrich Kummer, następnie Julius Petersen. Ten drugi próbując ująć problem dodatkowo w ramy socjologiczne, posługuje się poetycką metaforą, wedle której „społeczeństwo jest jak ster, nadający i korygujący kierunek ewolucji, pokolenie jest jak żagiel, który chwyta zmienne prądy idei i sprowadza je do środowiska narodowego” (za: Wyka 1977: 35).

Optykę w pełni socjologiczną, aczkolwiek taką, którą da się przełożyć na grunt literacki, przyjmuje Karl Mannheim, dowodząc, że pokolenie to grupa społeczna o luźnym charakterze (co wynika z faktu urodzenia się w danym czasie i miejscu), więc zdeterminowana przez czynniki niezależne. Dopiero na tym „położeniu pokoleniowym” budowany jest kolejny szczebel charakteryzujący grupę, czyli „związek pokoleniowy”, w obrębie którego z kolei zawiązują się „jedności pokoleniowe”.

O występowaniu pokolenia literackiego mogłoby zatem stanowić owo połączenie mannheimowskiej triady, kiedy oprócz uwarunkowań zewnętrznych pojawiałyby się dodatkowo treść humanistyczna i jeden duchowy cel. A także wola wspólnego działania. Przywołując jeszcze raz słowa austro-węgierskiego socjologa, pragnienia pokolenia wyrażają się „w konkretnych grupach, w jakich jednostki spotykają się w życiowej bliskości, w jakich się wzajemnie umacniają duchowo, by w takiej wspólnotcie życiowej, zgodnie z nowym położeniem pokoleniowym, wydobyć z siebie podstawowe dążenia” (za: Wyka 1977: 73).

Jak się to ma do interesujących nas autorów? Pisarze boomu, przede wszystkim zaś ci, których uznaje się za postacie pierwszoplanowe – czyli jednak grupa liczebnie ograniczona – mając wspólne doświadczenia społeczne i historyczne, a do tego ogniskując się wokół rewolucji kubańskiej – a więc prezentując konieczną jedność duchową w konkretnej sprawie – spełnialiby zatem tak postawione kryterium pokoleniowości literackiej. Podobnie tworzyliby jedno pokolenie autorzy McOndo – tutaj rozumiani nie globalnie, lecz jako współtwórcy antologii – którzy uzurpują sobie prawo do zabierania głosu – także

w jednej kwestii – i którzy domagają się możliwości pisania literatury odpowiadającej ich kryteriom estetycznym⁷. Ani boom, ani McOndo nie tworzyłyby jednak „pokolenia pełnego” w rozumieniu Wyki (1977: 77), ponieważ aby takie mogło zaistnieć, potrzebne jest połączenie w jedno grup przyjacielskich i programowych, a jak pokazuje przykład boomu i McOndo, warunki te nie zostają spełnione. Boom nigdy nie miał wspólnego programu, a McOndo nie było grupą przyjaciół (trudno byłoby też uznać za program *sensu stricto* krótki wstęp do antologii).

Jak wyważyć zatem ową dysproporcję i wyeliminować ambiwalencję, która zdaje się nieodłączna obu zjawiskom, przynajmniej gdy patrzy się na nie w perspektywie porządkowania pokoleniowego? Skoro, jak się okazuje, w przypadku tak jednej, jak i drugiej grupy pisarzy mamy do czynienia ze spełnieniem warunków teoretycznych definiujących pokolenie literackie – mimo że nie w każdym szczególe i nie wedle wszystkich kryteriów – odpowiedź może być afirmatywna i brzmi ona: tak, pisarze boomu i McOndo to literackie pokolenia.

Pokolenie wchodzące w skład antologii *McOndo* i formujące McOndo globalne to autorzy, którzy przychodzili na świat, gdy ich literaccy ojcowie zaczęli być rozpoznawalni i cenieni, kiedy odnosili pierwsze znaczące sukcesy. Przyjmując za punkt wyjścia datę wybuchu rewolucji kubańskiej (ewentualnie kolejne lata po), zaproponowaną przez Fugueta i Gómeza, w pierwszej kolejności mówimy o pisarzach dorastających w latach 70. i 80., rozpoczynających kariery literackie w latach 90. Czas ich dojrzewania przypada zatem na okres niepokoїв politycznych wynikających z bieżącej sytuacji wielu krajów Ameryki Łacińskiej (obecność w antologii Hiszpanów zakłada sytuację odwrotną, oni doświadczali rewolucji obyczajowej i wolności po latach frankistowskiej dyktatury), autorytaryzmów (m.in. Chile, Argen-

7 O kwestiach pokoleniowych z perspektywy bliższej – bo XXI-wiecznej – pisze Blanka Brzozowska (2005), analizując Pokolenie X, do którego przynależą też autorzy McOndo. Autorka wspomina m.in. o podnoszonym także przez autorów cracku braku możliwości odwołania się do wspólnych doświadczeń historycznych i jednej łączącej ideologii: „Traumą «iksów» jest faktyczny brak traumy, ideologią – jej ostentacyjny brak. Pomimo to, po przeprowadzeniu analiz konkretnych utworów spod znaku X, można wyróżnić pewien zestaw powtarzających się problemów i postulatów składających się na swego rodzaju program, czy też antyprogram pokolenia. Pozbawienie historii czy religii, światopogląd w dużej mierze kształtowany przez telewizję, wychowanie w społeczeństwie konsumpcyjnym – doświadczenia te ukształtowały pokolenie egzystujące w konsumenckim wiecznym «teraz», balansujące na granicy neurozy, schizofrenii i dyspraksji, wiecznie poszukujące zagubionego wątku narracji we własnym życiu. Tak w skrócie można by opisać wizerunek pokolenia [...]” (Brzozowska 2005: 113).

tyna), wojen domowych (m.in. Gwatemala, Kolumbia). Był to również czas postępującego neoliberalizmu w sferze gospodarczej, szybkiego, jak rzadko wcześniej, rozwoju miast, a co za tym idzie wzrostu nierówności społecznych i przemocy. W obszarze kultury dominować zaczęła jej wersja pop. Jak pisze Nina Pluta (Łukaszyk, Pluta 2010: 500–501):

W latach 80. kultura hispanoamerykańska przyswoiła sobie dzięki mediom nowy rodzaj muzyki młodzieżowej z Europy i Ameryki Północnej [...]. Upowszechniały się one w aurze młodzieżowej kontestacji, ale także jako wyraz buntu wobec opresyjnej polityki i bierności zastraszonych społeczeństw. Więzi społeczne zostają więc zastąpione przez więzi w przestrzeni medialnej. Nowe techniki komunikacyjne i „schizofreniczna” estetyka telewizji i wideo zaczynają wpływać na konstrukcję świata przedstawionego. Młoda proza lat 80. i 90. przenosi do literatury środki kształtowania przekazu wizualnego w mass mediach – szybkie zmiany kadru, natłok obrazów, cytaty kultury wysokiej i niskiej. Na tym tle poruszają się postaci pasywnie wchłaniające zmiany, bez wyraźnie określonej pozycji w społeczeństwie [...].

Owa konstatacja znajduje potwierdzenie w opowiadaniach zaprezentowanych w zbiorze *McOndo*, jest także widoczna w innych propozycjach autorów antologii, jak choćby w debiutanckim zbiorze opowiadań Alberto Fuguetę zatytułowanym *Sobredosis* (Przedawkowanie, 1990), gdzie autor antycypuje późniejsze preferencje estetyczne dużej grupy pisarzy pokolenia. W opowiadaniu *Deambulando por la orilla oscura* (Krocząc po ciemnym brzegu) dostajemy tego próbkę. Ta pulsująca narracja, przypominająca filmowe kadry, prezentuje kilka chwil z życia bohatera imieniem El Macana. W pierwszej scenie wsuwa on w cholewę buta zakrwawiony nóż, naciąga kurtkę z logo zespołu Guns N' Roses i cytując z pamięci słowa jednej z piosenek Lou Reeda: „It's hard to give a shit these days” [z utworu *Romeo had Juliette* – M.S.], rusza przed siebie. Została popełniona zbrodnia i to on jest jej autorem. Ofiara to Koreańczyk Yuko. El Macana, chilijski odpowiednik Rusty'ego Jamesa⁸, odpędza napastliwe wspomnienia i obrazy z przeszłości, które powracają do niego w krótkich flesztach. Wiele wskazuje, że jest pod wpływem substancji odurzających. Wchodzi do

8 Rusty James – postać z filmu *Rumble Fish* (1983, reż. Francis Ford Coppola). Bohater jest zbuntowanym nastolatkiem próbującym odnowić w swoim mieście tradycję gangów ulicznych. Trwa nieustanna walka dobra ze złem, bohaterowie buntują się przeciwko ustaleniemu porządkowi, doświadczają tragizmu ludzkiej egzystencji. W filmie zagrali – będący u progu aktorskiej kariery – tacy aktorzy jak Matt Dillon, Mickey Rourke, Nicolas Cage, Laurence Fishburne.

centrum handlowego Apumanque. Przebywający tam ludzie budzą w nim wstręt, najchętniej uczyniłby z nich kolejne ofiary. Ruchomymi schodami wyjeżdża na ostatnie piętro, dostaje się na parking. Jest przekonany, że policja już jest na jego tropie, zaraz go namierzy, lada chwila zostanie zatrzymany. W pewnym momencie dostrzega żandar-mów. Zanim ruszy biegiem po betonowej balustradzie, nadepnie na przypinkę z napisem: „no future”. Kiedy balustrada kończy się, nie pozostaje mu nic innego, jak wykonać ostatni krok: skoczyć w dół.

Innym przykładem obrazowania rzeczywistości lat 80. jest kolejne opowiadanie z tomu *Sobredosis*, zatytułowane *Los Muertos Vivos*. Tytułowi „Żywi Martwi” zapisywani są dużą literą, ponieważ jest to nazwa kultowego zespołu rockowego. Informacje o ich występach nie pojawiają się w prasie ani innych mediach, gdyż brak pokory i krytyczny stosunek do otaczającej rzeczywistości, przede wszystkim zaś rządów Pinocheta, skazuje ich na działalność undergroundową. Los Muertos Vivos grają muzykę alternatywną, ostrą i zaangażowaną. Na ich koncert tak trudno się dostać, że – gdy już wiadomo, gdzie i kiedy wystąpią – trzeba się o to specjalnie postarać, najlepiej mając kontakty w odpowiednich kręgach. Na jeden z takich koncertów wybierają się członkowie innej grupy, Los Goonies (to ówczesne chilijskie określenie na chłopców z dobrych rodzin), młodszy od „Żywych Martwych” i pragnący przeżyć kilka chwil uniesienia w formie na co dzień zakazanej. W opowiadaniu obserwujemy więc młodych, wchodzących w dorosłość ludzi, próbujących odnaleźć się w rzeczywistości wszechobecnej opresji Chile lat 80. To dynamiczna, rockandrollowa historia z muzyką, seksem, alkoholem, narkotykami w rolach głównych.

O latynoamerykańskich latach 90. wypowiada się nieco młodszy od autorów antologii *McOndo*, urodzony w 1975 roku peruwiański pisarz Santiago Roncagliolo (2008: 77). Zauważa on, że jest to czas, kiedy w kręgach młodych ludzi wielu latynoamerykańskich metropolii powszechne zaczynają być używki, zwłaszcza kokaina, której udział w kształtowaniu się młodej prozy regionu jest znaczący:

Myszę, że wśród młodych autorów tworzących w latach dziewięćdziesiątych istniał wspólny temat, wyraźny, a nawet daleko bardziej obecny niż w jakimkolwiek innym momencie i gdziekolwiek indziej, mianowicie: kokaina. Kokaina, jak wiadomo, sama sobą się nie wyżywi. Tym bardziej w literaturze. Ta czerpie z życia nocnego, prostytucji, przemocy ulicznej, skrywanego lub epatującego – nigdy swobodnego i uładzonego – homoseksualizmu, wysługuje się mieszkańcami i językiem ulicy oraz całą serią elementów, które bez zbytńich zabiegów retorycznych i dzięki dużej sile rażenia zazwyczaj umieszcza się literacko pod nazwą „brudnego realizmu”.

I uzupełniając obraz, kontynuuję (Roncagliolo 2008: 77–78):

Ale kokainowy boom nie ograniczył się jedynie do pisania. Takie tytuły, jak *No se lo digas a nadie*⁹, *Ciudad de M*, *La bala perdida* i *Muertos de amor* pokazały wycucie stylu i tematyki u wszystkich twórców opowiadających historie Peruwiańczyków, nie wyłączając twórców kina. Cztery filmy zrealizowane w kraju, który nie produkuje więcej niż dwa tytuły rocznie, jest niepodważalnym świadectwem, że – czy się to komuś podoba, czy nie – kokaina była inspirująca dla twórców i odbiorców fikcji. W innych krajach też miało to miejsce – widać to na przykładach Hiszpana Mañasa lub Chilijczyka Fugueta i jego książki *Mala Onda* – jednak nigdzie z takim uporem.

Roncagliolo (2008: 78) wspomina, czym dla niego był bunt o dekadę starszych od niego pisarzy i jaki wpływ miała na niego antologia,

która odzyskiwała przestrzeń miejską oraz codzienność, w jakiej żyła klasa średnia, chcąc poprzez to zbliżyć się do czytelnika o nowej wrażliwości, najczęściej młodego, należącego do klasy średniej i mieszkającego w mieście. Proza przestała być pisana tylko jako przedmiot studiów na uniwersytetach. Dla mnie, który studiowałem wtedy literaturę, czytanie *McOndo* było wyzwoleniem. W literackim świecie Borgesa, Fuentesa, Cortáзара czy Garcíi Márqueza nie pozostawało nic do dodania. Myślę, że dla nas, autorów, którzy debiutowaliśmy chwilę później, *McOndo* ukazywało możliwość opisywania i docenienia tego, co znaleźmy z bliska, a nie co byłoby jedynie encyklopedyczną przygodą literacką. I jednocześnie, po upadku abstrakcyjnych prawd, zapoczątkowało literaturę opartą na konkretnych i zmysłowych doświadczeniach.

Czy pojawienie się *McOndo* jest równoznaczne z chęcią dokonania przez jego reprezentantów ojcostwa na literackich rodzicach, pisarzach boomu, jak ci zrobili to ze swoimi poprzednikami? Czy między boomem a *McOndo* dochodzi do konfliktu pokoleń?

Na te pytania odpowiedź została częściowo udzielona już wcześniej, ale przypomnijmy, powołując się na słowa Jorge Volpiego (2004: 40):

Zarówno pisarze cracku, jak i *McOndo*, podobnie jak liczni pisarze należący do żadnych konkretnych grup, postanowili odciąć się od dykta-

9 Tytuł filmu zrealizowanego w 1998 r. na podstawie debiutanckiej książki Jaime Bayly'ego (którego opowiadanie znajduje się w antologii *McOndo*) pod takim samym tytułem (*Nie mów nikomu*, 1994, reż. Francisco José Lombardi). Przedstawia historię nastoletniego chłopca z dobrej, tradycyjnej limskiej rodziny, który odkrywa w sobie pierwiastek homoseksualny. Film zaliczany do gatunku kina gejowskiego.

tu krytyki, która domagała się od nich, by byli „prawdziwymi pisarzami latynoamerykańskimi”, co nie oznaczało nic więcej jak nawoływanie do zerwania z najlepszą tradycją latynoamerykańską, to znaczy taką, która zawsze stawiała na otwarty i niewykluczający kosmopolityzm. Nie mieli oni zamiaru pozbywać się tego co latynoamerykańskie, by powiełać obce modele, lecz ich celem była taka sama wolność artystyczna, jaką osiągnęli pisarze boomu. Stąd chęć opuszczenia miejsc wspólnych i wola ucieczki od upraszczającej definicji „pisarza latynoamerykańskiego”.

Zarówno środki masowego przekazu, jak i krytycy, co potwierdza Jorge Franco (2003: 39),

usilnie próbowali wyłożyć na stół nazwiska pisarzy, którzy w drugiej połowie XX wieku uczynili literaturę latynoamerykańską wielką, aby ustalić podobieństwa, wyznaczyć strefy wpływów i wskazać różnice, ale najczęściej, aby wskazać na obecność rys pojawiających się na stole; obowiązkowo wspominają zatem nazwiska Gabriela Garcíi Márqueza, Julia Cortáza, Octavia Paza, José Donosa i innych wielkich i zadają pytania, w jaki sposób zabilismy naszych literackich ojców, podczas gdy w rzeczywistości niemal zawsze wyrażaliśmy wspólnie dla nich podziw i wdzięczność, bo to dzięki nim literatura latynoamerykańska wydoszła się na olbrzymi obszar, jakim jest literatura światowa.

Nikt zatem nie chce na nikim dokonywać zbrodni, a jedyne, czego domaga się McOndo, to miejsce dla siebie, przeszłość zaś – uosabiana przez pisarzy boomu – może co najwyżej inspirować, na pewno nie jest balastem. To nie w boom wymierzone są działa buntu. Jeśli natomiast ktoś chciałby doszukiwać się między boomem a McOndo konfliktu pokoleń, musiałby spojrzeć w stronę literackich uzurpatorów – uosabiających raczej pokłosie boomu, niż będących jego reprezentantami, zwłaszcza tych powielających realno-magiczne klisze – to przeciwko nim skierowany jest protest. Już Kazimierz Wyka (1977: 94) zauważył przecieź, że „w sporze pokoleń literackich atak wymierzony jest głównie przeciw słabeuszom i epigonom”¹⁰.

10 Nie oznacza to, że McOndo w pełni akceptuje wzorce poprzedników, ich system wartości czy koncepcję powinności społecznych literatury. Programowa apolityczność – jak można uznać – siłą rzeczy pozostaje w konflikcie ze stanowiskiem autorów boomu, szczególnie tym wyrażanym we wczesnym okresie.

Nurt i temat

Czas boomu

Zróżnicowanie w zakresie podejmowanych przez autorów boomu zagadnień jest główną cechą ich twórczości. Większość pisarzy, mimo że można by ich nazwać obywatelami świata, na geograficzne ramy swoich powieści wybrało dobrze im znany obszar swoich państw – to w Ameryce Łacińskiej umieszczają akcję większości swych dzieł. Gabriel García Márquez słusznie zauważył w liście do Carlosa Fuentes-a, że „wszyscy piszemy jedną i tę samą powieść latynoamerykańską, z jednym rozdziałem kolumbijskim – moim, z rozdziałem meksykańskim – twoim, argentyńskim Julia, chilijskim Pepe Donosa, kubańskim Alejo Carpentiera” (za: Ayén 2014: 528). Niewątpliwie jednak owa różnorodność w jednorodności doprowadziła do wyodrębnienia się w ramach boomu nurtów, które w sposób szczególnie z fenomenem są związane. Oprócz ogólnych pojęć, takich jak powieść polityczna czy społeczna, którym w różnej mierze wielu pisarzy hołdowało, odnajdujemy tendencje przełamujące formułę realizmu – choć nieporzucające jej całkowicie – i kierujące się ku odrealnianiu świata przedstawionego. Bliżej im do estetyki antyrealistycznej, eksperymentującej formalnie z materią literatury. Rzucenie wyzwania XIX-wiecznej powieści to, jak twierdzi Elżbieta Skłodowska (1991: 11), jedna z głównych ambicji boomu. Wpływ na jego aspiracje i preferencje artystyczne miały niewątpliwie prądy obowiązujące w okresach bezpośrednio boom poprzedzających, z surrealizmem i innymi awangardami, lokalnymi i światowymi, na czele.

Boom tworzy zatem powieści totalne, często z wykorzystaniem pierwiastka mitycznego; pisze o Wielkiej Historii i tej używa jako materiału do stworzenia gatunku nowej powieści historycznej¹¹; kreśli powieści o dyktatorach; ale nie stroni też od obyczajowości, ustawiając optykę na życie wielkich miast.

Wśród najważniejszych środków wyrazu służących wskazanym nurtom w powieściach boomu wyróżnić można: zastąpienie zasady przyczynowości fragmentaryzacją narracji; symultaniczność obrazu i polifonię głosów; dekompozycję postaci; współwystępowanie porządku rzeczywistego i nadnaturalnego; współudział czytelnika; teksty labiryntowe; odwołania metaliterackie; innowacje językowe, ze szczególnym uwzględnieniem użycia języka nie jako zwierciadła rzeczywistości, a jej wyrazu; posługiwanie się wszystkimi rejestrami języka;

11 Szczegółowo o tym gatunku zob. m.in. Jastrzębska (2013).

zabawy słowne; porzucenie regionalizmu na rzecz uniwersalizmu; humor (Skłodowska 1991: 12).

Jednak do najbardziej chyba charakterystycznych nurtów należy – a na pewno w pierwszej kolejności przywoływany jest, gdy mowa o boomie, ale i w ogóle o literaturze latynoamerykańskiej – realizm magiczny. Dobrodziejstwo i przekleństwo zarazem współczesnej prozy pisanej po hiszpańsku w Ameryce Łacińskiej – jak niewątpliwie można sklasyfikować realizm magiczny – jest tematem osobnych opracowań krytycznych, jak i zupełnie niemerytorycznych spekulacji czytelniczych i wydawniczych. To także główny motor zmian w późniejszej prozie regionu i inspiracja dla McOndo, które, gdyby realizm magiczny nie istniał, prawdopodobnie nazywałoby się inaczej. Oczywiście wniosek jest zatem taki, że bez realizmu magicznego nie mogłaby również powstać niniejsza książka. Dlatego też temu nurtowi, jako swoistej klamrze dla boomu i McOndo, przyjrzymy się bliżej.

W obrębie terminu narodziło się wiele nieścisłości, niezbędne jest więc jego doprecyzowanie. Realizm magiczny to, jak sama nazwa wskazuje, odmiana realizmu. W przełożeniu na literaturę – bo obecność realno-magicznej rzeczywistości można zaobserwować także w innych dziedzinach twórczości artystycznej¹² – mowa o utworze, w którym świat przedstawiony podobny jest do tego, jaki zna z własnego doświadczenia czytelnik – potrafi go zidentyfikować, a często nawet geograficznie umiejscowić – ale w którym dochodzi do zdarzeń mogących być nazwanymi magicznymi, cudownymi i niezwykłymi, wymykającymi się codziennemu porządkowi i naturalnej kolei rzeczy. Nie podlegają one racjonalnemu wyjaśnieniu ani naukowym regułom, łamią wszelkie prawa biologiczne i fizyczne. Właściwości nadnaturalnych nabierają w takim świecie również przedmioty tworzące jego sztafaż, nierzadko sprawiają one wrażenie, jakby tchnięto w nie życie. Owe „zjawiska nadprzyrodzone” opisywane są jako zupełnie oczywiste, jakby same w sobie nie stanowiły nic nadzwyczajnego. Tak widzi je narrator, który niejako stawia siebie samego w roli patrzącego na świat w sposób prymitywny i oddalony od racjonalności. Posługuje się

12 Krytycy przypisują autorstwo terminu niemieckiemu krytykowi sztuki Franzowi Rohowi, który po raz pierwszy użył go do określenia twórczości kilku niemieckich malarzy. Stąd więc, z malarstwa, ma się realizm magiczny wywodzić. Później dopiero termin został przeniesiony na pole literatury, gdzie zastosował go włoski krytyk literacki Massimo Bontempelli, zaś w kontekście prozy hispanoamerykańskiej kojarzony jest z nazwiskiem wenezuelskiego pisarza Arturo Uslara Pietriego, opisującego jako realno-magiczne utwory młodych pisarzy w latach 40. XX w.

przy tym niewyszukanym formalnie, acz nierzadko bogatym leksykalnie, barokizującym, precyzyjnym językiem i za jego pomocą opisuje rzeczywistość. Katarzyna Mroczkowska-Brand (2011: 258) dokonuje rozróżnienia między realizmem tradycyjnym a jego odmianą magiczną:

Realizm tradycyjny buduje obraz świata przedstawionego z racjonalnego oglądu rzeczywistości i nie dopuszcza obecności w niej zjawisk niesamowitych; magiczny realizm, wręcz przeciwnie, stwarza obraz świata przedstawionego, podważając li tylko racjonalny jego charakter.

Jako forma artystycznej ekspresji realizm magiczny jest – przynajmniej na gruncie literatury latynoamerykańskiej – nawiązaniem do innej formy spojrzenia na otaczający świat; spojrzenia, które możemy nazwać prymitywnym lub pierwotnym, odwołującego się do sposobów widzenia rzeczywistości przez członków społeczności rdzennej, mieszkańców Ameryki z okresu prekolumbijskiego, społeczności, która kontakt z „cywilizowanym” światem bądź cywilizacją „zachodnią” miała lub ma ograniczony. To nawiązanie do myślenia magicznego. Tomasz Pindel (2014: 44–45) zauważa, że to, iż

realizm magiczny rozkwitł właśnie na kontynencie latynoamerykańskim, wydaje się wręcz naturalne. Tutaj bowiem przemieszały się dokumentnie prekolumbijski świat Indian i europejska cywilizacja (ze znaczącymi domieszkami Afryki i Azji); to tutaj eksportowana z Zachodu forma musiała poradzić sobie ze zgołą odmienną lokalną treścią. Realizm magiczny okazał się idealnym wyrazem mentalnej i kulturowej sytuacji regionu.

Do głównych cech realno-magicznego świata możemy zaliczyć między innymi przenikanie się świata żywych i umarłych, zdolność unoszenia się człowieka w powietrzu, motyw przemiany ludzi w zwierzęta, rośliny, żywioły albo zjawiska przyrody, bogów w zwierzęta, brak czasu linearnego, istnienie czasu mitycznego i jego powtarzalność (Mroczkowska-Brand 2011: 249–252).

Wśród pisarzy boomu najsłynniejszym przedstawicielem realizmu magicznego – i właściwie jedynym, jeśli chcielibyśmy zawęzić to grono do minimum¹³ – jest oczywiście Gabriel García Márquez, mimo iż nie sposób całej jego twórczości sklasyfikować jako realno-magicznej. W tym nurcie napisane zostały właściwie tylko dwie powieści: *Sto lat samotności* i *Jesień patriarchy*, a także niektóre opowiadania.

13 Na tę okoliczność Miguela Ángela Asturiasa czy Juana Rulfa możemy potraktować jako autorów wcześniejszych względem boomu. Tak też było w istocie.

W pierwszym przypadku, przedstawiając historię rodziny Buen-díów, Kolumbijczyk stosuje środki magicznego wyrazu, tak jak zostało wyżej wspomniane: zwykle przedmioty nabierają właściwości cudownych i w ten sposób są też interpretowane przez bohaterów, a wydarzenia ocierające się o fantastyczność lub takimi będące traktowane są z zupełną naturalnością, nie wzbudzając w nikim emocji. W Macondo mieszkańcy wykazują nadnaturalne z punktu widzenia rozumowego pojmowania świata umiejętności – przepowiadanie przyszłości, koegzystowanie z duchami zmarłych, unoszenie się nad ziemię na dywanach, lewitowanie. Cierpią też na nierealne przypadłości (jak długoterminowa bezsenność), żyją wyjątkowo długo, zostają wniebowzięci.

Powieść o archetypicznym dyktatorze z kolei ukazuje tytułowego bohatera jako (nad)człowieka obdarzonego cechami nadanymi mu przez wyobrażenie podwładnych. Nieobce są mu także inne przymioty przynależne do świata magii. Nikt nie wie, jak długo żyje, ale niemal na pewno znacznie dłużej niż zakłada biologiczny cykl życia człowieka, o czym dowiadujemy się z relacji narratora. Posiada także zdolność przebywania w kilku miejscach naraz, potrafi też na przykład sprzedać morze, co zresztą czyni.

Jeśli poszerzymy pole boomu o autorów odzyskanych dla latynojskiej literatury w latach 60. i później, właściwości realno-magiczne lub im nieodległe można by przypisać twórczości Miguela Ángela Asturiasa, Juana Rulfa i Alejo Carpentiera (ze wskazaniem na *lo real maravilloso*)¹⁴.

Łączeni z nurtem – w myśl upraszczających zasad skojarzeniowych – bywali niejednokrotnie Jorge Luis Borges i Julio Cortázar, co świadczy o niewłaściwej interpretacji ich twórczości¹⁵. Borges istotnie porusza się po obszarze alegorii, symboli i fantastyki, zmienia sposób patrzenia na znane z doświadczenia obszary, ale nie narzuca perspektywy magicznej, potrzebnej, by można było mówić o cudownym sposobie widzenia świata i by realizm magiczny się ziścił. Z kolei Cortázar, owszem, wykorzystuje motywy fantastyczne, przede wszystkim w opowiadaniach. Zacierą granice między rzeczywistością a fikcją, posługuje się metaforą, którą niełatwo jednoznacznie zinterpretować, i wprowadza do świata bohaterów element niesamowitości, ale znów nie odbywa się to – jak w przypadku realno-magicznej rzeczywistości

14 Zob. rozdział II *W stronę boomu* (s. 29).

15 Szczegółowo o różnicach między oboma twórcami a tym, czym jest realizm magiczny, oraz o systematyzacji terminów pokrewnych, takich jak m.in. fantastyka, zob. Pindel (2014).

– z wykorzystaniem spojrzenia „człowieka pierwotnego”. Połączenia te są zatem nietrafione.

Nurt realizmu magicznego, jak ustaliła krytyka, nie dotyczy tylko literatury latynoamerykańskiej¹⁶, choć z tą kojarzony jest szczególnie. Wśród pisarzy ocierających się o jego granice lub bezpośrednio korzystających z podobnych środków wyrazu są rozmaici przedstawiciele różnych literatur narodowych rozsianych po wszystkich kontynentach¹⁷. Ale to tylko w Ameryce Łacińskiej nastąpiło przeobrażenie Maccondo w McOndo.

Czas McOndo

Podobnie jak heterogeniczny był boom, takie też jest McOndo. W powieściach powstających w Ameryce Łacińskiej na przełomie wieków istotną rolę odgrywa autotematyczność i spoglądanie na otaczającą rzeczywistość przez pryzmat *ja*. Wielu autorów, owszem, flirtuje choćby z literaturą gatunkową – powieść o przemocy, kryminał, narkopo-

16 Ryszard Siwek (2001: 190), opisując *école belge de l'étrange* (belgijską szkołę niezwykłości), zwraca uwagę na popularność nurtu, który cechuje „niezwykłość”, na obszarze frankofońskim i flamandzkim w Belgii, zaznaczając, że stanowi on „jedyny w swoim rodzaju literacki fenomen na gruncie literatur europejskich, który z racji zakresu i charakteru porównywalny może być do zjawiska realizmu magicznego w literaturach iberoamerykańskich”. Co ciekawe, zainteresowanie belgijskich pisarzy „niezwykłością” miewia podłoże wykraczające poza zwykłą chęć gatunkowego eksperymentu: „Twórcy belgijscy celują w relatywizowaniu rzeczywistości. Mają ku temu wiele powodów. Poznanie ich pozwala nam lepiej zrozumieć tę szczególną, im właściwą predykcję do postrzegania zaskakujących i dziwnych aspektów otaczającego świata. Charakterystyka specyfiki belgijskich realiów wydaje się więc tu niezbędna. Na jej tle fenomen *école belge de l'étrange* ujawni się jako konieczność i konsekwencja niezwykłych dziejów i geografii Belgów oraz ich języka, którego za swój nigdy uznać nie mogli. Z kolei samo odtwarzanie niezwyklej tradycji literackiej rzutowane być musi na historię ich artystycznego piśmiennictwa, zwłaszcza na niekonwencjonalną periodyzację, odbiegającą od powszechnie przyjętych. Jednym z jej podstawowych wyznaczników jest stosunek twórców do ich misji. Nie można misji tej zrozumieć bez choćby najogólniejszej wiedzy na temat kłopotu, jaki Belgom sprawia ciągle aktualny problem dotyczący wątpliwości co do fundamentalnej kwestii identyfikacji zbiorowej. W Belgii jest to wypadkowa szczególnie złożonych uwarunkowań historycznych, geograficznych i językowych” (Siwek 2001: 7–8).

17 Katarzyna Mroczkowska-Brand (2011: 19) wymienia wśród twórców piszących realno-magicznie m.in. Isaaca B. Singera, Salmana Rushdiego, Toni Morrison; Tomasz Pindel (2014: 110–124) analizuje pod kątem obecności w nich realizmu magicznego książki Patricka Süskinda, Olgi Tokarczuk, Andrzeja Stasiuka.

wieść – ale są to przypadki raczej odosobnione i trudno uznać je za dominującą tendencję. Łatwiej niż poprzez nurty jest zatem popatrzeć na McOndo tematologicznie i w ten sposób przyrzeć się głównym wątkom w prozie pokolenia przełomu wieków.

Zglobalizowany świat McOndo najpełniej wyraża się poprzez miasto. W jego przestrzeni zasadniczo poruszają się bohaterowie pisanych tutaj powieści, tutaj czują się najbezpieczniej. Miasto, jak zauważa Jorge Franco (2003: 42), jest głównym obszarem doświadczenia latynoskiego pisarza wchodzącego w dorosłość w ostatnich dekadach XX wieku:

[...] jest to nieodłączna sceneria dla nowych pokoleń, nie posiadamy jako punktu odniesienia innych niż miejska przestrzeni, które moglibyśmy przemienić w materiał literacki. W tym wymiarze warto nadmienić, że w miarę rozrastania się naszych latynoamerykańskich miast, ich udziałem stała się jednocześnie pewna uniwersalizacja na gruncie społecznym: miejsca te coraz bardziej upodabniały się do siebie i zaczynały dzielić te same problemy, tak więc gdy teraz decydujemy się opowiadać o naszym najbliższym otoczeniu, spotykamy się w tym samym, uniwersalnym środowisku.

Temat wsi tym samym praktycznie zniknął z latynoskiej literatury tamtego okresu. W krajach, gdzie tłą się konflikty wojenne, prowincja najczęściej zdominowana jest przez przemoc. Jorge Franco (2003: 44) nadmienia, że

tematyka wsi, na przykład, to obszar całkowicie zakazany w dzisiejszej literaturze [latynoamerykańskiej – M.S.], jak zresztą widać to w przypadku nas, Kolumbijczyków, dla których wieś stała się obca już dawno temu, odkąd pieczę nad nią przejęli ci, którzy hołdują przemocy. Ta strata sprawiła, że zniknęła tym samym powieść odnosząca się do naszych korzeni i przeszłości, co spowodowało, że zaczęliśmy na nowo poszukiwać własnej tożsamości kulturowej.

Młoda literatura trzyma się zatem od prowincji z daleka¹⁸. Wielka metropolia latynoamerykańska tymczasem rysowana jest we wszystkich możliwych wymiarach i odsłania swoje ambiwalentne oblicze. Miasto w powieściach McOndo jest drapieżne, zastawia pułapki, ale

18 Częściowo zaprzecza temu stwierdzeniu twórczość Sergia Gómeza, niemal w całości osadzona na prowincji. Drugi obok Fugueta autor antologii *McOndo* wykreował fikcyjne prowincjonalne miasto Vertiente Baquedano, dokąd skierowuje akcję większości swoich utworów. Z jednej strony nie jest to zatem wieś w sensie ścisłym, z drugiej – nie jest to też wielka metropolia.

i oferuje całą gamę doznań, także pozytywnych. Życie w mieście zaspokaja potrzeby hedonistycznie nastawionych młodych jego mieszkańców i spełnia ich oczekiwania wobec życia w ogóle. Globalny charakter miast sprawia – o czym wspomina Franco – że nie różnią się one między sobą. Buenos Aires, Lima czy Meksyk to ta sama przestrzeń z taką samą ofertą rozrywek: klubami nocnymi, używkami, seksem, także homoseksualnym¹⁹. A że w większości przypadków bohaterowie powieści należą do dobrze sytuowanej klasy średniej, stać ich na korzystanie z uroków przyjemnej strony życia.

Rytm trwania w mieście nadaje muzyka i media. Kultura masowa stanowi jedną z dominant w McOndo. Muzyka, kino, reklama, telewizja to miejsca wspólne pisarzom takim jak Fuguet, Fresán, Bayly czy Paz Soldán. W ich książkach nieustannie przewijają się odniesienia do bohaterów kultury masowej, lokalnej i globalnej, kształtujące przy okazji język bohaterów, bogaty w zapożyczenia i obce zwroty. To one kodyfikują przynależność pokoleniową. Jorge Franco (2003: 44) podsumowując charakter latynoskiej prozy przełomu wieków, tłumaczy:

Nie chodzi tu nawet o to, że wszyscy oglądaliśmy telenowele, niezmiernie popularne w Latynoameryce, ważne było, że mieliśmy dostęp do programów, które znał cały świat: *Ulica sezamkowa*, *Star Trek*, *Strefa Mroku*. To one, obok kina, dały nam, rozmarzonym dzieciakom, poczucie bycia częścią masowej wyobraźni.

W takim duchu, inspirowany ruchomym obrazem, Alberto Fuguet pisze swoją autoreferencyjną powieść *Filmy mojego życia*. Inne zbiory opowiadań, *Por favor, rebobinar* czy *Cortos* (Krótkie metraże), już samymi tytułami nawiązują do wynalazków współczesności. Rodrigo Fresán tymczasem w jednej ze swoich powieści korzysta z innej postaci zakorzenionej w masowej wyobraźni – Piotrusia Pana. W *Ogrodach Kensington* (*Jardines de Kensington*, 2003; wyd. pol. 2007) przenosi akcję powieści do Londynu, by z wykorzystaniem metaliterackich środków wyrazu spisać beletryzowaną biografię J.M. Barriego, ubarwiając całość plejadą postaci ze świata muzyki i popkultury lat 60.

W literackim McOndo przeważają bohaterowie indywidualni, często na własne życzenie wyalienowani z realnego świata, kierujący emocje do wewnątrz, autystyczni, nieodnajdujący wspólnego języka z pokoleniem rodziców (jeśli dotyczy to młodzieży), osamotnieni. Współczesny świat nie ma im wiele do zaoferowania, oni też nie chcą

19 Tematyka homoseksualna szczególnie obecna jest w twórczości Jaime Bayly'ego.

dawać. Drugi z autorów antologii, Sergio Gómez, w książce *Vidas ejemplares* (Żywoty, 1994) opowiada o takim życiu niespełnionym, przegranym, o dojrzewaniu *à rebours*, niedokończonym, nieudanym wejściu w dorosłość. Mimo nabywanych wraz z upływem czasu doświadczeń, około trzydziestoletni bohaterowie nie dorodszą, wszyscy zatrzymują się w miejscu, przegrywają na polu rodzinnym, zawodowym – każdym. Czas wojskowej dyktatury, stanowiący dalekie tło historii, wpływa na krajobraz i ogólny stan przygnębienia. W tle pobrzmiwa muzyka Cata Stevensa, pojawia się też wielu innych wykonawców z lat 80.: Phil Collins, Bee Gees, The Police, The Carpenters, Simon and Garfunkel, David Byrne, Silvio Rodríguez, Eric Clapton, Whitney Houston.

Zindywidualizowany obraz krainy McOndo bywa także krytykowany. Diana Palaversich (2005: 36) zarzuca literaturze spod tego znaku przekłamywanie obrazu Ameryki Łacińskiej:

Problem nie polega na tym, że Fuguet i macondyści opisują McOndo rozwinięte, kosmopolityczne, które posługuje się angielskim i na co dzień żywi się północnoamerykańską kulturą masową. Owszem, to też jest niewątpliwie rzeczywistość latynoamerykańska, która dostarcza pożywki pisarstwu. Problem raczej leży w tym, że Fuguet uprzywilejowuje tylko swoją krainę McOndo, jednocześnie gardząc Macondo, nierozwiniętym, biednym, rdzennym i wykluczonym, które nie jest jego udziałem. Ale właśnie to Macondo dominuje w Chile i pozostałej części kontynentu.

Trudno nie zgodzić się z tą opinią, wszak McOndo, którego obraz rysuje się w antologii i w późniejszej twórczości pisarzy obecnych w zbiorze opowiadań, to niejako odpowiedź stereotypem na stereotyp. O ile wcześniej literatura latynoska utożsamiana była z realizmem magicznym, o tyle teraz jawi się jako literatura Pierwszego Świata, z jego wszechobecnymi centrami handlowymi, zamieszkanego przez zdrowych i dobrze ubranych ludzi, których na wszystko stać. A to, jak wiadomo, jest tylko częścią prawdy o Ameryce Łacińskiej (i jej literaturze).

Oblicza zaangażowania

W Ameryce Łacińskiej zaangażowanie literatury w sprawy społeczne, rasowe, polityczne, ideowe, zaświadczaające o silnym umocowaniu autorów w skomplikowanej rzeczywistości, sięgają samych początków Nowego Świata. Przyjmując optykę europocentryczną – czasów tuż po konkwiście. Jednym z pierwszych ważniejszych świadectw wystosowanych w tonie oskarżycielskim, a więc próbujących wpłynąć na zmianę

przyjętych norm kolonizacyjnych, przedstawionym w formie pisemnej kroniki, była *Krótką relacją o wyniszczeniu Indian* (*Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, 1552; wyd. pol. 1956) Bartolomé de Las Casas. Każda następna epoka dawała pisarzom powody do zajmowania stanowiska krytycznego, denuncjacji bądź zwyczajnej agitacji politycznej w sprawie, którą uważali za tego godną lub która była im bliska w sposób szczególny. Koncentrując się na epoce współczesnej i pozostając w okresie, od jakiego w niniejszej książce rozpoczął się ogląd nowej prozy latynoamerykańskiej, czyli mniej więcej od lat 20. XX wieku, warto pokrótce wspomnieć, jak kwestia zaangażowania – widoczna w literaturze – przedstawiała się przed boorem, co zasadniczo dotyczy trzech głównych nurtów, dzięki którym w wymiarze pełniejszym niż indywidualny pisarze zajmowali stanowiska nieobojętne wobec otaczającej rzeczywistości.

Początek indygenizmu – pierwszego istotnego ruchu, który należałoby wymienić – datuje się na lata 20., następnie prężnie rozwija się przez kolejne dwie dekady. Najsilniej zaznacza się on w krajach o znaczącej liczbie rdzennej ludności, takich jak Boliwia, Ekwador, Peru, Meksyk, gdzie obejmuje aktywność w wielu sferach życia: społecznej, politycznej, artystycznej – w tym literackiej. U podstaw indygenizmu leży zwrócenie przez białą część społeczeństwa uwagi na dramatyczną sytuację Indian, na postępujący proces ich wykluczenia, wyzysk i nędzę, w jakiej żyją, a także chęć odzyskania ich kultury i przywrócenia im należytego miejsca w tradycji poszczególnych krajów²⁰. Indianie, najczęściej w charakterze bohatera zbiorowego, zaczynają się pojawiać na stronach powieści u takich pisarzy, jak Alcides Arguedas (Boliwia), Jorge Icaza (Ekwador), Ciro Alegría (Peru), gdzie opisywane jest ich życie codzienne, warunki, w jakich pracują, nieodłączny problem ziemi; gdzie zyskują świadomość swoich praw, mimo iż często nie są zdolni ich wyegzekwować. Realizm świata przedstawionego i naturalistyczne opisy, wbrew niewątpliwie dobrym chęciom autorów, często powielają jednak stereotyp Indianina jako kogoś niezdolnego do działania, kierującego się emocjami w podejmowaniu decyzji, narwanego i nieskorego do dialogu. Zmieni się to niedługo później, gdy na literacką scenę wejdą neoindygeniści – to drugi nurt – którzy przy zachowaniu realistycznej narracji, ale i zastosowaniu nowych technik narracyjnych, oddadzą Indianinowi głos i uczynią z niego autonomicz-

20 Obszernie o zmieniającym się w kolejnych epokach wizerunku Indianina w prozie latynoamerykańskiej pisze także Ewa Nawrocka (2010: 99–115).

nego bohatera. José María Arguedas, jako jeden z czołowych reprezentantów nurtu, w zasadzie całą swoją twórczość poświęca kwestiom indiańskim. Jeśli chodzi o Arguedasa, mówimy o ciekawym przypadku pisarza, który wychował się wśród Indian Keczua i znał ich język, co pozwoliło mu lepiej ich rozumieć i ukazać ich świat z nowej perspektywy.

Do rangi bohaterów narodowych urastają Indianie w powieściach Augusto Roa Bastosa (niebędącego stuprocentowym neoindigenistą, ale powieścią *Syn człowieka* [*Hijo de Hombre*, 1960; wyd. pol. 1972] wpisującego się w nurt), który – naginając struktury języka hiszpańskiego i wprowadzając zwroty w guaraní – próbuje ukazać ich jakże odmienne postrzeganie rzeczywistości względem tego, które jest właściwe białemu człowiekowi.

O Arguedasie²¹ – a przez to, jak należy sądzić, o innych neoindigenistach – Mario Vargas Llosa (2006a: 121) mówi, że należał do pokolenia, które

jako ostatnie w Ameryce Łacińskiej przyjęło od początku do końca wizję literatury, gdzie aspekt społeczny dominował nad artystycznym i w pewien sposób go determinował, i dla której było niemalże niepojęte, by pisarz pozbawił własną twórczość – albo przynajmniej jej oprawę – właściwości rewolucyjnej.

Istotną rolę w powstawaniu literatury zaangażowanej na gruncie prozy latynoamerykańskiej w pierwszych dekadach XX wieku odegrała też rewolucja meksykańska, czyli w dziejach Meksyku – zważywszy na jej wymiar polityczny, społeczny i kulturalny – istotna cezura historyczna. Pierwsze tego symptomy widać już wtedy, gdy proces wciąż trwa, a przykładem obrazowania przemian – niejako na bieżąco – są powieści Mariana Azueli, José Rubéna Romera, Rafaela Múñoza, Gregoria Lópeza y Fuentesesa (Łukaszyk, Pluta 2010: 251). Pisarze ci ukazują – słowami Elżbiety Skłodowskiej (1988: 297) – „żywiolowość i bezład” wydarzeń tamtych czasów, co było możliwe także dzięki temu, że ich dzieła są relacjami naocznych świadków, pragnących dać świadectwo „prawdzie w warunkach politycznego chaosu i ścierania się różnych sił i ideologii”. Odnosząc się do nurtu „powieści o Rewolucji”, Skłodowska (1988: 299) dodaje, iż rewolucja sprezentowała literaturze „jeszcze jedną możliwość spojrzenia na zachodzące przemiany – przez pryzmat problemu indiańskiego, nierozzerwalnie złączonego z kwestią agrarną”. Dowodem tego są choćby powstające w kolejnych

21 Mario Vargas Llosa poświęcił Arguedasowi osobny esej *La utopía arcaica José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* (1996), w którym szczegółowo analizuje twórczość rodaka.

latach dzieła Martína Luisa Guzmána, José Revueltas, Juana Rulfa, Fernanda del Paso czy Eleny Poniatowskiej.

Temat rewolucji, w szczególności zaprzepaszczenia jej potencjału, powraca także w twórczości Carlosa Fuentesa, co widać już w pierwszych jego powieściach *Kraina najczystsze powietrze* i *Śmierć Artemia Cruz*. Zwłaszcza ta druga jest próbą dokonania syntezy najnowszych dziejów kraju (Skłodowska 1988: 301), gdzie rewolucja stanowi główny punkt odniesienia dla współczesnych losów meksykańskiego społeczeństwa.

Zanim zwrócimy uwagę na formy literackiego zaangażowania autorów boomu i McOndo, przywołajmy słowa Adolfo Prieto (1972: 200–201), które mogą posłużyć za przyczynek do dalszych rozważań. Mówi on:

Pisarze [...] często dość swobodnie kształtują swą postawę zaangażowania osobistego. Najlichniesi niewątpliwie manifestują tę postawę w swych utworach i w ten sposób przemieniają je w dokument, akt oskarżenia lub narzędzie propagandy ideologicznej, ale nie brak i takich, którym udaje się rozgraniczyć sferę osobistego zaangażowania od specyficznej działalności pisarskiej, to znaczy od aktu estetycznego, albo też ten ostatni w jakiś inny sposób łączą oni z moralnymi postulatami zaangażowania.

W sferze indywidualnego wyboru każdego pisarza pozostaje zatem, jaką drogę artystycznej ekspresji wybierze, czy będzie swą twórczością kierował się w stronę zaangażowania, takiego czy innego, czy też pozostanie obojętny na czynniki zewnętrzne. Jak jednak pokazuje historia, przypadki pisarzy latynoskich zdają się potwierdzać diagnozę postawioną przez Carlosa Fuentesa (1969: 12) w eseju *La nueva novela hispanoamericana*:

Powieść latynoamerykańska wyloniła się jako kronika doraźnego świadectwa, bez tego nigdy nie osiągnęłaby świadomości. W krajach, które balansują między dyktaturą a anarchią, gdzie jedyną pewną rzeczą jest wyzysk; w krajach pozbawionych demokratycznych kanałów wyrażania własnego zdania, pozbawionych prawdziwych źródeł informacji publicznej, odpowiedzialnych parlamentów, niezależnych stowarzyszeń i grup swobodnie myślących intelektualistów, pojedynczy pisarz zmuszony był pełnić rolę jednocześnie ustawodawcy i reportera, rewolucjonisty i myśliciela.

Przestrzeń zdominowana przez niepewną rzeczywistość może więc ułatwić pisarzowi pewne decyzje. Ilustruje to przykład samego Fuentesa, w którego twórczości daje się wyodrębnić nurt powieści społecznej i nakładającą się nań optykę krytyczną, i gdzie harmonij-

nie współlistnieją ze sobą perspektywa diachroniczna z synchroniczną, a prezentowana współczesność jest rezultatem procesów historycznych (Elbanowski 2002: 44). Mario Vargas Llosa, zdeklarowany realista i miłośnik Flauberta²², wykazuje się podobną wrażliwością w więk-

22 Przy wielu okazjach, m.in. w *Listach do młodego pisarza*, Vargas Llosa podkreślał znaczenie zetknięcia z twórczością Flauberta, zwłaszcza zaś z *Panią Bovary*. Jeśli mu wierzyć, dzięki tej powieści nie popełnił kiedyś samobójstwa. W prologu z roku 2006 do eseju *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (Wieczna orgia. Flaubert i Pani Bovary, 1975) pisze: „Przeczytałem *Panią Bovary* przed niemal półwieczem i nie będzie przesadą, jeśli powiem, że ta powieść odmieniła moje życie. Odkryła dla mnie Flauberta, który stał się jednym z moich mistrzów i od tamtej chwili należy do najważniejszych dla mnie autorów. W pewnym trudnym do wyjaśnienia sensie pomógł mi zrozumieć, jakim pisarzem chciałbym być. Co więcej, po każdej ponownej lekturze powieści, w całości lub we fragmentach, doznawałem nieskończonej przyjemności z lektury za sprawą spójności konstrukcyjnej, przejrzystości i sprawności stylu, jak i niezliczonych sugestii i rozgałęzień, w które obfituje intensywna i tragiczna historia owej normandzkiej wieśniaczki, pragnącej przeżywać wszystkie przygody, o jakich opowiadają książki, i płacącej za to tak wysoką cenę” (Vargas Llosa 2011: 9).

Jako że Flaubert jest dla Vargas Llosy niezmiernie istotny, co przy okazji pozostaje w związku z naszymi rozważaniami, warto przybliżyć tutaj ów esej, który rzuca dodatkowe światło na peruwiańskiego pisarza. Będąca nade wszystko skrupulatną analizą powieści oraz wywiedziona z okoliczności jej powstania autorską minibiografią Flauberta, książka składa się z trzech części. W pierwszej Vargas Llosa sięga do genezy własnego zauroczenia, wspominając pierwsze nieliterackie zetknięcie z dziełem francuskiego pisarza latem 1952 r., kiedy to w nowo otwartym kinie w Piurze miał okazję obejrzeć ekranizację *Pani Bovary*. Historia z wielkiego ekranu nie zafrapowała go w najmniejszym stopniu, nie odczuł nawet potrzeby oddania się lekturze książki, na podstawie której nakręcony został film. Za drugim razem zignorował ją w czasie studiów na Uniwersytecie San Marcos, kiedy z okazji setnej rocznicy powstania *Pani Bovary* zorganizowano specjalną sesję poświęconą Flaubertowi (przebiegała ona zresztą w szczególnych okolicznościach politycznych, w czasie wojny francusko-algierskiej). Dopiero za trzecim podejściem, przybywszy do Paryża w 1959 r., nabył egzemplarz *Pani Bovary* w Dzielnicy Łacińskiej. W hotelowym pokoju pogrążył się w lekturze i pozwolił się zaczarować. „Tam zaczyna się naprawdę moja historia”, pisze Vargas Llosa (2011: 21).

Niespełna czterdziestostronicowy pierwszy rozdział to osobista refleksja o powieści, bohaterce i francuskim autorze, opowieść o początkach jego własnej pisarskiej przygody. Realizacja marzeń niedługo się zaczyna i trwać nie przestanie. Zauroczenie i fascynacja Emmą i Flaubertem, jedność rzeczywistości i fikcji, opisywana przez obdarzonego wyjątkowym darem gawędziarskim peruwiańskiego autora, to jak zawsze lektura wciągająca, to opowieść, w której granica między prawdą a literaturą, przemieniona w historię literackiej inicjacji, też staje się płynna. Drugi, najdłuższy rozdział składa się z dwóch części.

szości swoich powieści. Silnie umocowane społecznie jest *Miasto i psy*, gdzie pisarz rozprawia się z patriarchalnym systemem edukacji w wersji zmilitaryzowanej i krytykuje wojsko (podobnie, choć z większym poczuciem humoru i posługując się satyrą, dokonuje tego w późniejszej powieści *Pantaleon i wizytantki*), przy okazji obrysowując mocną kreską ukazane na przykładzie młodych kadetów społeczeństwo peruwiańskie i brutalne zasady relacji międzyludzkich, wynikające z nierówności klasowych. W *Rozmowie w Katedrze*, która łączy wątek prywatny z politycznym – ten drugi bodaj najbardziej wyeksponowany w zestawieniu z innymi utworami pisarza – pojawia się chyba najsłynniejsze we współczesnej literaturze peruwiańskiej zapytanie, w którym momencie Peru zeszło na psy (to parafraza oryginalnej wersji pytania, która brzmi: „¿den qué momento se jodió el Perú?”). Mogłoby ono stanowić motto całej powieści, będącej między innymi zjadliwą krytyką upadku obyczajów i hipokryzji limskiej klasy średniej. W podobny sposób, choć tu raczej w krzywym zwierciadle, kreśli Vargas Llosa Peruwiańczyków w *Ciotce Julii i skrybie*, gdzie spod przykrywy wodewilu wydobywa niewyszukane gusta dystygowanych pań domu i banalny wymiar związków damsko-męskich, za których kształtem stoi tytułowy skryba Pedro Camacho (który skądś przecież czerpie inspirację). Wątki indiańskie – niejednokrotnie krytykowane za uproszczenia, bliższe w sposobie kreowania postaci indygenistom aniżeli ich

Jedną stanowi dwadzieścia pytań, jakie mógłby zadać sobie czytelnik, gdyby chciał dowiedzieć się czegoś więcej o motywach powstania dzieła oraz realizacji założeń; druga część to „element dodany” – szczegółowa analiza powieści w ujęciu formalnym i historycznoliterackim. W trzeciej, krótkiej, najbardziej teoretycznej części Vargas Llosa przekonuje o zasadności uznania *Pani Bovary* za pierwszą powieść nowoczesną. Oprócz zarysowania ówczesnego sporu, który toczył się między realistami a formalistami, umiejscawia książkę francuskiego pisarza w szerszym kontekście historycznym, wyluszczaając jej nowatorskie zalety i znaczenie, jakie odegrała wśród pisarzy następnych pokoleń. Od monologu wewnętrznego do powieści psychologicznej, behawioryzmu, poprzez obiektywizm i Brechtowski dydaktyzm – w takich rejonach rozważań się poruszamy, nie zapominając o kształtowaniu się rynku i nowej roli pisarza w zmieniającym się społeczeństwie i świecie, a tym samym o rodzącym się konflikcie na linii: powołanie i artystyczna potrzeba spełnienia *versus* produkcja i sprzedaż książki jako towaru. Ciekawe to uwagi, tym bardziej że Vargas Llosa w chwili pisania *La orgía perpetua*, w latach 70., jeszcze nie doszedł na swej ideologicznej trasie do drogowskazu na neoliberalizm. *La orgía perpetua* to bodaj najsłynniejszy w dorobku peruwiańskiego noblisty esej o literaturze. Ukazuje go jako wprawnego krytyka i znawcę literatury światowej, chętnie odwołującego się do swoich literackich fascynacji i zajmującego o nich piszącego.

kontynuatorom z przedrostkiem „neo” – występują w *Zielonym domu*, *Litumie w Andach*, *Gawędziarzu*²³.

Szczególny rodzaj zaangażowania w latynoamerykańską rzeczywistość widać u pisarzy boomu – oprócz Vargasa Llosy także u Garcíi Márqueza oraz ich nieco starszych kolegów: Asturiasa, Carpentiera, Roa Bastosa – gdy piszą powieści o dyktatorach. Carlos Fuentes, który akurat nie ma w dorobku osobnego utworu poświęconego lokalnemu satrapię, wydaje się ojcem chrzestnym wielu powieści tego nurtu. W 1967 roku wyszedł z niezrealizowanym nigdy pomysłem utworzenia wspólnego tomu, w którym aktywni w latach 60. pisarze mieliby przedstawić zbeletryzowaną historię wybranego przez siebie dyktatora. W liście adresowanym do Vargasa Llosy Fuentes przedłożył propozycję:

Rozmawiałem zeszłej nocy z Jorge Edwardsem²⁴ i zaproponowałem mu następującą rzecz: wspólny tom, który mógłby nosić tytuł *Patriarchowie*,

23 Ewa Nawrocka (2010: 104) opisując doświadczenie Innego – tutaj Indianina – w kontekście powieści o selwie wspomina o podobieństwie w potraktowaniu rdzennych mieszkańców amazońskiej puszczy przez Vargasa Llosę w *Zielonym domu* (1966) i, niemal pół wieku wcześniej, przez José Eustasia Riverę w *Wirze* (1924), gdzie: „Indianie widziani oczami Arturo Cody przedstawieni są jako barbarzyńskie istoty, niekiedy bliższe zwierzętom niż stworzeniom ludzkim [...]. Przeważnie anonimowi, wszyscy do siebie podobni [...], budzą uczucia odrazy i głębokiej pogardy. [...] Indianie stanowią taki sam element barbarzyństwa – a przede wszystkim obcej – rzeczywistości selwy, jak rośliny i zwierzęta. Mogą przetrwać w świecie bezwzględnych, okrutnych praw natury, bo przyjmują je jako własne”. Dysonans występuje również na poziomie języka: „W *Zielonym domu* języki tubylcze określa się jako «chrząkanie, gdakanie i plucie» – co redukuje je do poziomu niezrozumiałych odgłosów, rejestrowanych przez ucho obcego przybysza tak, jak rejestrowane są głosy zwierząt, szelest liści czy skrzypienie gałęzi” (Nawrocka 2010: 105). I, by dopełnić wizerunek: „Są tu też obrazy, które z powodzeniem mogłyby wyjść spod pióra Jorge Icazy: zdeformowane ciała, choroby, brud, wszechobecne robactwo, głód, który skłania do jedzenia wszystkiego, co się rusza, iskanie i zjadanie wspany... O ile jednak w klasycznej literaturze indygenistycznej w akulturacji Indian upatrywano drogi, która prowadziła do zmiany sytuacji, powieść Vargasa Llosy pozbawia złudzeń” (Nawrocka 2010: 107). Nie inaczej – powielając stereotyp Indianina barbarzyńcy – peruwiański pisarz rozprawia się z rdzenną ludnością w *Litumie w Andach*, gdzie prymitywne wierzenia autochtonów okazują się zagrożeniem dla bardziej cywilizowanej części społeczeństwa. W *Gawędziarzu* z kolei przenikalność światów możliwa jest tylko wówczas, gdy racjonalność zostanie zastąpiona nieracjonalnością, za nieracjonalne bowiem uznaje można postępowanie głównego bohatera Saula Zurutasa, który w poszukiwaniu własnej tożsamości – a więc z własnej woli – przenika do hermetycznego plemienia Macziguengów.

24 Jorge Edwards jest autorem książki *Persona non grata* (1973), będącej zapiskiem jego krótkiego, trzymiesięcznego epizodu w roli chilijskiego *attaché* do

Ojcowie narodów, Odkupiciele, Dobroczynicy czy jeszcze inaczej. Pomysł polega na napisaniu czarnej kroniki naszej Ameryki: profanacja dokonana przez profanów. Edwards opracowałby Balmacedę, Cortázar Rosasa, Amado Vargasa, Roa Bastos Francię, García Márquez Gómeza, Carpentier Batistę, ja Santa Annę, a ty Leguię... albo innego peruwiańskiego męża stanu. Co ty na to? [...] Miej pewność, że książka, którą napiszemy, odniesie jeden z największych sukcesów w historii Ameryki Łacińskiej (za: Ayén 2014: 530).

Pomysł nie upadł od razu, był dyskutowany w kolejnych listach, propozycje zmian w doborze nazwisk wystosowywali sami zainteresowani, ostatecznie jednak nie został sfinalizowany. Dowodzi on jednakowoż nieobojętnego stanowiska pisarzy boomu wobec historii kontynentu. Inspiracja ideą Fuentesą sprawiła, że istotnie swoje osobne powieści o dyktatorach niedługo później napisali Alejo Carpentier – *Szaleństwo i metoda* (*El recurso del método*, 1974; wyd. pol. 1980), Augusto Roa Bastos – *Ja, Najwyższy* (*Yo, el supremo*, 1974; wyd. pol. 1982), Gabriel García Márquez – *Jesień patriarchy* (1975) i po dłuższym czasie Mario Vargas Llosa – *Święto kozła* (2000). Nie napisał tylko pomysłodawca.

W przypadku autorów boomu można uznać, iż mamy do czynienia – w zdecydowanej większości, pojedyncze wyjątki tylko potwierdzają regułę²⁵ – z brakiem bezpośredniego zaangażowania politycznego (co nie wyklucza obecności tematów politycznych w powieściach) i obecnością – w różnym stopniu – szeroko rozumianego zaangażowania społecznego (choć tutaj akurat nie jest to reguła, czego dowodzi skupiony raczej na przeżyciach metafizycznych Julio Cortázar), a także z sięganiem do historii i czerpaniem z teraźniejszości. O jakim wymiarze zaangażowania mówimy i z jaką siłą jest ono widoczne, to już warunkuje *casus* konkretnego autora, okres jego twórczości i poruszana w dziele tematyka.

Inaczej, by nie powiedzieć całkiem różnie, jest w przypadku McOndo. Pisarze tego pokolenia doświadczają na co dzień zupełnie

spraw handlowych w Hawanie, zakończonych na polecenie Fidela Castro wydaleniem z wyspy w 1971 r., tuż przed sprawą Padilli.

25 Za przykład może posłużyć późna twórczość Cortázara i jego wspomina na już w innym miejscu *Książka dla Manuela* oraz pojedyncze, politykujące, beletryzowane felietony ze zbiorów *Ostatnia runda* (*Último round*, 1969; wyd. pol. 1979) albo *W osiemdziesiąt światów dookoła dnia* (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967; wyd. pol. 1976), a także nostalgiczno-polityczny tomik o charakterze osobistym *Nicaragua. Tan violentamente dulce* (Nikaragua. Jakże brutalnie słodka, 1984).

innej rzeczywistości niż ich literaccy poprzednicy i nie zdradzają chęci zaangażowania innego niż we własne sprawy²⁶. Rewolucja, o ile jest w ich życiu obecna, jest rewolucją technologiczną. Zajmowanie się dawno przerobionymi tematami wydaje im się pozbawione celu, a dynamika terażniejszości, dodatkowo uatrakcyjniona postępem, jaki dokonał się w krótkim czasie i szybkim tempie w wielu dziedzinach życia, skierowuje uwagę na inne jego sfery. Jak, nawiązując do antologii *McOndo*, zauważa Nina Pluta (Łukaszyk, Pluta 2010: 502):

Pośrednio prolog mówi też coś ważnego o zmianie statusu pisarza w społeczeństwach Hispanoameryki u progu nowego tysiąclecia. Elity intelektualne rozproszyły się pod wpływem represji i emigracji poprzednich dekad, a twórczość literacką określa coraz mniej przynależność narodowa czy wybory ideologiczne. Większość pisarzy latynoamerykańskich odżegnuje się od polityki w dawnym stylu (partyzantki, partyjność, poczucie odpowiedzialności za zagrożoną rzeczywistość).

Jorge Franco²⁷, którego akurat nie można posądzać o ślepotę w kwestii problemów społecznych – czemu wyraz daje choćby w powieściach *Rosario Tijeras* (*Rosario Tijeras*, 1999; wyd. pol. 2005) czy *Paraíso Travel* (*Paraíso Travel*, 2002; wyd. pol. 2006) – tłumaczy ów dominujący stan polityczno-społecznej apatii

zmianami, które zaszły niejako naturalnie, bo przecież inne jest już nasze otoczenie i upłynęło sporo czasu, i właśnie to przemijanie doprowadziło do [...] jednej z głównych przyczyn, dla których dzisiejsza literatura objęła inny kurs: zniknęła utopia. Wraz z nią odeszły marzenia, polityczne i społeczne ideały, jakiegokolwiek inne niż czysto literackie bądź estetyczne

26 Analogia z polskim pokoleniem „bruLionu” – skądinąd nazywanym też nowymi skamandrytami z racji deklarowanego, programowego niezaangażowania w rzeczywistość polityczną – wydaje się tutaj całkiem adekwatna. Jak pisze Jarosław Klejnocki (2006: 54–55), „bruLion” postulował: „Po pierwsze, odejście od podniosłego, heroicznego stylu, który jest nieautentyczny, nie opisuje rzetelnie egzystencji ludzi w codzienności. Po drugie, przełamanie obfudy, jaka stała się funkcją konfliktu mowy oficjalnej oraz mowy prywatnej [...]. Po trzecie, uczynienie z poetyki skandalu dźwigni popularności sztuki, albowiem to, co ugrzecznione, więc poniekąd nijakie, nie rzuca się w oczy publiczności [...]. Po czwarte, odrzucenie dyktatu autorytetów w sferze gustów na rzecz wolności wyboru przez czytelnika (widza, konsumenta kultury) tego, co spełnia jego oczekiwania [...]”. Po piąte, «bruLion» głosił ideę prywatyzacji sztuki. Powinna ona mówić o tym, co istotne dla pojedynczego człowieka, nie dla zbiorowości. I wreszcie, po szóste, redaktorzy «bruLionu» świadomie mieszały zjawiska przynależne do kultury wysokiej ze zjawiskami typowymi dla kultury masowej [...]”.

27 Jorge Franco w 2014 r. otrzymał Nagrodę Alfaguara za powieść *Dzika bestia* (*El mundo de afuera*; wyd. pol. 2016).

zaangażowanie, mimo że w głębi duszy wciąż śnimy o lepszym świecie i bardziej sprawiedliwym społeczeństwie, ale nie daliśmy się zwieść oszustwu historii, i to tutaj dokonało się przejście od utopii do rozczarowania, od rozmachu do zrezygnowania (2003: 39).

Opowiadają więc reprezentanci McOndo, jak konstatuje dalej Franco (2003: 40), swoją rzeczywistość, „tak jak opowiada się historię miłosną, historię zbrodni czy historię jakiegoś domu”, a co za tym idzie, świadomie zwracają się ku podstawowej roli, jaką od zarania dziejów ma spełniać literatura, czyli „opowiadania historii”.

Przykład kolumbijskiego pisarza doskonale ilustruje jednak, że ów egzystencjalny nihilizm może być tylko pozorny i są w krainie McOndo tacy, których interesuje coś więcej niż konsumpcja. On sam we wspomnianej powieści *Rosario Tijeras* indaguje jeden z dominujących problemów współczesnej Kolumbii, czyli przemoc i narkotyki, a w dalszej kolejności ich derywat: płatnych zabójców, spersonifikowanych w postaci młodej, atrakcyjnej kobiety. Jak bowiem mówi:

W Kolumbii, gdzie przemoc zawsze jest dziedziczona z pokolenia na pokolenie, jedyne co się zmienia, to nazwa walczących stron; o ile w połowie zeszłego wieku mówiło się o przemocy między liberałami a konserwatywami, między motłochem a kontrmotłochem, dzisiaj w naszej bratobójczej wojnie biorą udział partyzanci i *paramilitares*, którzy na domiar złego zmienili się w pospolitych handlarzy narkotyków i profesjonalnych terrorystów (Franco 2003: 40).

Paraíso Travel z kolei to próba ukazania innego palącego problemu właściwie wszystkich społeczeństw latynoamerykańskich: nielegalnej migracji do Stanów Zjednoczonych²⁸.

Od polityki i odwołań do historii nie ucieka też główny sprawca zamieszania wokół McOndo – Alberto Fuguet. Jakkolwiek chciałoby się zaklasyfikować jego debiutancką powieść *Mala Onda* – jako *bildungsroman* czy amoralną przypowieść o straconym pokoleniu – tłem dla przygód Matíasa Vicuñi, nastoletniego bohatera, jest pinochetowskie Chile w przeddzień referendum w sprawie przyjęcia nowej konstytucji oraz jego dysfunkcyjna rodzina, której bliżej do politycznego konformizmu niż rewolucyjnych uniesień. We wspomnianych wcześniej autobiografizujących *Filmach mojego życia* autor także powraca pamięcią do dzieciństwa kształtowanego przez trawiącą kraj dyktaturę. Co jednak widoczne, rodzaj wystosowywanej krytyki społecznej przy-

28 Obie powieści zostały zekranizowane: *Rosario Tijeras* (2005, reż. Emilio Maillé), *Paraíso Travel* (2008, reż. Simon Brand).

biera wymiar raczej estetyczny, a nie polityczny, zwłaszcza wtedy, gdy Chile zostaje skontrastowane z doświadczeniami z innego, lepszego świata – w przypadku *Mala Onda* jest to Brazylia, gdzie bohater chwilę wcześniej spędzał wakacje, a w *Filmach mojego życia* – Stany Zjednoczone, gdzie pracuje narrator – naukowiec sejsmolog. Świadomość postaci zdominowana jest przede wszystkim przez ponury i nieprzyjazny klimat kraju, brak dostępu do codziennych małych luksusów i ogólną nieatrakcyjność otoczenia, podczas gdy temat represji, łamania praw człowieka i polityczny wymiar autorytarnych rządów zostaje w zasadzie nieporuszony.

Inny reprezentant McOndo, Edmund Paz Soldán, owszem, rozprawia się z militarną przeszłością Boliwii w powieści *Śmierć na ulicy Unzueta* (*La materia del deseo*, 2002; wyd. pol. 2006), ale filtruje ją przez indywidualne doświadczenia bohatera. Natomiast „niezrzeszony” w McOndo, ale wiekowo zbliżony do jego członków Rodrigo Rey Rosa w trudnej do zakwalifikowania gatunkowego książce *El material humano* (*Materiał ludzki*, 2009) robi to samo co Paz Soldán, czyli używa siebie jako katalizatora do opowiedzenia wstrząsającej historii państwowych represji toczących Gwatemalę w drugiej połowie XX wieku.

Podobne sytuacje, w których kontekst społeczny, a czasami także polityczny wyraźnie zaznacza się w powieściach globalnego McOndo (choć refleksja ich dotycząca miewa różne oblicza) można by mnożyć. Okazuje się, że skomplikowanie realiów, w których się wychowali i w których poruszają się pisarze postrzegani jako niezaangażowani, w znacznej mierze stanowi pożywkę dla ich twórczości. Do tego nie należy zapominać, że twórczość autorów, którzy w latach 90. zmagali się z własną tożsamością – także artystyczną – i próbowali się dookreślić, po upływie dwudziestu lat staje się dziełem dojrzałych i ukształtowanych ludzi, którzy w międzyczasie mieli okazję zweryfikować swoje stanowisko w kwestii zaangażowania w rzeczywistość. Czy zatem deklaracja niezaangażowania, tudzież łagodniejsze w wydźwięku zobowiązanie, nie były jedynie przykrywką dla rzeczywistej intencji, wcale nierzadkiej, zwrócenia uwagi – oprócz tego, że na siebie samych, to na istotne wyzwania, przed którymi stoi Ameryka Łacińska przełomu wieków? Postulowana wolność twórcza tego nie wyklucza.

|

Pytanie na koniec mogłoby zatem brzmieć: Jaka jest nowa proza latinoamerykańska w czasach McOndo (i po boomie)? Odpowiedzi udziela Jorge Franco (2003: 46), jeden z ważniejszych autorów tej globalnej wioski:

Dzisiejsza literatura latynoamerykańska opowiada o wszystkim i choć różnice między naszą a innymi literaturami stopniowo zaczęły się zamazywać, to nasza wciąż posiada swój unikalny znak rozpoznawczy, niezatarty i nieprzekazywalny, który powoduje, że jest identyfikowana po przeczytaniu zaledwie kilku zdań; niewiele literatur na świecie zachowuje siłę i żywotność porównywalną do tej, jaką cieszy się literatura latynoamerykańska, a właściwość ta jest po prostu wynikiem tego, że wciąż opowiadamy nasz kontynent, który mimo trudności i potknięć, mimo ograniczeń wynikających z zacofania, jest obszarem, gdzie żyją ocaleni, gdzie samo życie to wyczyn, a jak doskonale wiadomo z samej literatury, kto dokonuje wyczynów, ma dużo do opowiedzenia.

Kalendarium (wokół) boomu i McOndo

| 1955

Víctor Seix i Carlos Barral zakładają wydawnictwo Seix Barral.

| 1958

Ustanowienie nagrody literackiej Premio Biblioteca Breve.

| 1959

Triumf rewolucji kubańskiej.

Inauguracja interdyscyplinarnej instytucji kulturalnej

Casa de las Américas w Hawanie.

Powołanie z inicjatywy Jorge Ricarda Masettiego agencji prasowej
Prensa Latina.

| 1960

Ustanowienie nagrody Premio Literario Casa de las Américas.

Założenie pisma „Casa de las Américas”.

| 1961

Gabriel García Márquez publikuje *Nie ma kto pisać do pułkownika*.

Carlos Fuentes publikuje *Śmierć Artemia Cruz*.

| 1962

Nagroda Biblioteca Breve dla Maria Vargasa Llosy za *Miasto i psy*.

Carmen Balcells zostaje agentką literacką Gabriela Garcíi Márqueza
i Maria Vargasa Llosy.

Gabriel García Márquez publikuje *Złą godzinę*.

Carlos Fuentes publikuje *Aurę*.

| 1963

Mario Vargas Llosa publikuje *Miasto i psy* – symboliczny początek
boomu.

Julio Cortázar publikuje *Grę w klasy*.

| 1965

Emir Rodríguez Monegal zakłada pismo „Mundo Nuevo”,
poświęcone nowej prozie latynoamerykańskiej.

| 1966

Mario Vargas Llosa publikuje *Zielony dom*.

Luis Harss publikuje *Los nuestros* – zbiór tekstów krytycznoliterackich
poświęconych autorom nowej prozy latynoamerykańskiej.

| 1967

Gabriel García Márquez publikuje *Sto lat samotności* –
symboliczna kulminacja boomu.

Nagroda Biblioteca Breve dla Carlosa Fuentesa za *Zmianę skóry*.
 Nagroda Rómula Gallegosa dla María Vargasa Llosy za *Zielony dom*.
 Literacka Nagroda Nobla dla Miguela Ángela Asturiasa.

| 1967–1975

Gabriel Garcíá Márquez w Barcelonie.

| 1967–1981

José Donoso w Hiszpanii (1967–1978: Barcelona i okolice;
 1978–1981: Madryt).

| 1968

Julio Cortázar publikuje 62: *Model do składania*.

| 1969

Carlos Fuentes publikuje esej *La nueva novela hispanoamericana*.
 Carlos Barral zakłada wydawnictwo Barral Editores
 (istnieje do 1977 roku).

| 1970–1974

Mario Vargas Llosa w Barcelonie.

| 1970

Gabriel Garcíá Márquez publikuje *Opowieść rozbitka*.
 José Donoso publikuje *Plugawego ptaka nocy*.

| 1971

Sprawa Padilli – aresztowanie i uwięzienie
 kubańskiego poety Heberta Padilli.
 List otwarty w obronie wolności słowa, wystosowany przez autorów
 boomu oraz pisarzy i intelektualistów z innych krajów, adresowany
 do Fidela Castro (publikacja na łamach „Le Monde”).
 Publiczna samokrytyka Heberta Padilli w siedzibie UNEAC w Hawanie.
 José Donoso publikuje *Casa de campo*.

Mario Vargas Llosa publikuje *Historia secreta de una novela*.
 Mario Vargas Llosa publikuje *Garcíá Márquez: Historia de un deicidio*.
 Literacka Nagroda Nobla dla Pabla Nerudy.
 Wydawnictwo Literackie inauguruje serię „Proza Iberoamerykańska”,
 poświęconą twórczości pisarzy z Ameryki Łacińskiej.

| 1972

Gabriel Garcíá Márquez publikuje zbiór opowiadań *Niewiarygodnie
 smutna historia niewinnej Erendiry i jej niegodziwej babki*.
 José Donoso publikuje *Moją osobistą historię boomu*.

| 1973

Mario Vargas Llosa publikuje *Pantaleona i wizytantki*.
 Julio Cortázar publikuje *Książkę dla Manuela*.

| 1974

Gabriel García Márquez publikuje *Dialog lustra*.Mario Vargas Llosa publikuje *La orgía perpetua*:*Flaubert y Madame Bovary*.

| 1975

Gabriel García Márquez publikuje *Jesień patriarchy*.Carlos Fuentes publikuje *Terra Nostra*.

| 1976

Incydent w Pałacu Sztuk Pięknych w Mieście Meksyk kończący przyjaźń między Mariem Vargasem Llosą a Gabrielem Garcíą Márquezem.

| 1977

Mario Vargas Llosa publikuje *Ciotkę Julię i skrybę*.

| 1978

Carlos Fuentes publikuje *Łeb hydry*.

| 1981

Carlos Barral zakłada wydawnictwo Biblioteca de Fénice (istnieje do 1984 roku).

José Donoso publikuje *Ogród tuż obok*.Mario Vargas Llosa publikuje *Wojnę końca świata*.

| 1982

Literacka Nagroda Nobla dla Gabriela Garcíí Márqueza.

Isabel Allende publikuje *Dom duchów*.

| 1984

W Paryżu umiera Julio Cortázar.

| 1985

Nowelizacja Ustawy o własności intelektualnej przyjęta przez rząd

Felipe Gonzáleza w Hiszpanii (inicjatywa i współpraca:

Carmen Balcells i Carlos Barral).

| 1986

Ángeles Mastretta publikuje *Wydrzyj mi serce*.

| 1989

W Barcelonie umiera Carlos Barral.

Laura Esquivel publikuje *Przepiórki w płatkach róży*.

| 1990

Literacka Nagroda Nobla dla Octavia Paza.

Mario Vargas Llosa startuje w wyborach prezydenckich w Peru.

W drugiej turze przegrywa z Alberto Fujimorim.

| 1992

Pokojowa Nagroda Nobla dla Rigoberty Menchú.

| 1993

Nagroda Rómula Gallegosa dla Mempo Giardinelliego
za *Santo oficio de la memoria*.

| 1996

Alberto Fuguet i Sergio Gómez publikują antologię *McOndo*.
Ogłoszenie *Manifiesto del Crack*.
W Santiago de Chile umiera José Donoso.

| 1997

Nagroda Rómula Gallegosa dla Ángeles Mastretta za *Mal de amores*.

| 1998

Nagroda Herralde (przyznawana przez wydawnictwo Anagrama)
dla Roberto Bolaña za *Dzikich detektywów*.

| 1999

Nagroda Rómula Gallegosa dla Roberto Bolaña za *Dzikich detektywów*.
Nagroda Biblioteca Breve dla Jorge Volpiego za *Na tropie Klingsora*.

| 2000

Alberto Fuguet i Edmundo Paz Soldán publikują antologię opowiadań
Se habla español. Voces latinas en USA.
Nagroda Primavera (przyznawana przez wydawnictwo Espasa-Calpe)
dla Ignacia Padilli za powieść *Amphitryon*.

| 2002

Nagroda wydawnictwa Lengua de Trapo dla Sergio Gómeza
za *La obra literaria de Mario Valdini*.

| 2003

Pierwsze Spotkanie Pisarzy Latinoamerykańskich w Sewilli.
Publikacja zbioru *Palabra de América*.
W Barcelonie umiera Roberto Bolaño.

| 2010

Literacka Nagroda Nobla dla Maria Vargasa Llosy.

| 2012

W Mieście Meksyk umiera Carlos Fuentes.

| 2014

W Mieście Meksyk umiera Gabriel García Márquez.

| 2015

W Barcelonie umiera Carmen Balcells.

Resumen

El objetivo del presente libro es ofrecer una mirada contextual a la nueva narrativa en lengua española escrita en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. De allí su título: “Boom y McOndo. En torno a la nueva narrativa hispanoamericana”.

El que a partir de los años 60 del siglo XX la literatura latinoamericana adquiriera una nueva calidad es un hecho innegable, y la culminación de estos cambios fueron, en el período de 1967 a 2010, cinco premios Nobel entregados a sus escritores y poetas. Sin embargo, dado que el Boom latinoamericano no había salido de la nada, en este libro, en primer lugar, nos aproximamos al proceso literario que condujo a los autores hispanoamericanos al éxito sin precedentes que, finalmente, les aseguró una posición sólida en lo que podríamos llamar la República mundial de las letras. Todo esto, para luego poder ver el propio fenómeno del Boom y trazar sus diferentes contextos: el histórico, el político y el social en los que este surgió, luego se constituyó, hasta que, poco a poco, fue expirando.

McOndo, a su vez, cuyos orígenes en cierta manera derivan del Boom, es considerado como otra pauta importante en la historia literaria del subcontinente latinoamericano a finales del siglo XX, y responde al estereotipo constituido a consecuencia de la notoriedad de algunas corrientes predominantes en las décadas anteriores. Ver cómo los jóvenes escritores se rebelan, ideológica y estéticamente, contra las etiquetas que consideran impropias e, incluso, injustas, abordar los dos fenómenos de una manera más amplia posible, tanto como buscar los paralelos entre ambos, es lo que se proponen las páginas de esta publicación.

Para organizar estas reflexiones se acude, por un lado, a los estudios culturales contemporáneos que, como método de investigación, permiten utilizar las herramientas adecuadas para el análisis no solo del texto, sino también del contexto; por otra parte, debido al carácter comparativo del análisis, se remite a la metodología elaborada por los estudios referentes al terreno de la literatura comparada. Además, la atención se centra en los mecanismos modernos que afectan el flujo y la promoción de los bienes culturales, el papel de los mediadores, tanto institucionales como individuales, así como en la formación del campo cultural y la gestión simbólica del capital, que forman un referente inevitable dentro de la perspectiva sociológica de la literatura. Al final, se plantea la cuestión que alude a lo que se entiende por el concepto de generación literaria, adecuado como problema por resolver a la hora de estudiar la obra de los escritores del Boom y McOndo.

Summary

The aim of this book is to provide a contextual look at the new narrative in Spanish written in Latin America during the second half of the twentieth century. Hence its title: “Boom and McOndo. Around the new Hispano-American narrative”.

The fact that from the 1960s onwards Latin American literature acquired a new quality is an undeniable fact, and the culmination of these changes were, in the period from 1967 to 2010, five Nobel prizes awarded to their writers and poets. However, since the Latin American Boom had not come out of nowhere, in this book, first, we will approach the literary process that led Hispanic-American authors to unprecedented success, which finally assured them a solid position on what we could call the World Republic of Letters. All of this, in order to be able to see the Boom phenomenon itself and to trace its different contexts: historical, political and social, in which it arose, and then it was established until it started to gradually disappear.

McOndo, whose origins in a certain way derive from the Boom, is considered as another important pattern in the literary history of the Latin American subcontinent at the end of the twentieth century, and responds to the stereotype established as a consequence of the notoriety of some predominant trends after decades. To see how the young writers revolt, ideologically and aesthetically, against the labels they consider improper and even unfair, to approach the two phenomena in the widest possible way, as well as to look for parallels between the two, is what the pages of this publication propose.

To organize these reflections it will be used, on the one hand, contemporary cultural studies that, as a research method, allow us to apply the appropriate tools for the analysis not only of the text, but also of the context; on the other hand, due to the comparative nature of the analysis, we will address the methodology elaborated by the studies referring to the field of comparative literature. In addition, the focus will be on the modern mechanisms that affect the flow and promotion of cultural goods, the role of mediators, both institutional and individual, as well as the formation of the cultural field and the symbolic management of capital, which form an inevitable referent within the sociological perspective of literature. To conclude, we will raise the issue that refers to what is meant by the concept of literary generation, suitable as a problem to be solved when studying the work of the writers of the Boom and McOndo.

Bibliografia

- Aguilar e Silva de, Vítor Manuel (1986). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Aguilar, Gonzalo (2005). Ángel Rama y Antonio Cândido: salidas del modernismo. W: Celina Manzoni (red.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, s. 101–126.
- Aguilar Mora, Jorge (1981). Sobre el lado moridor de la nueva narrativa hispanoamericana. W: Ángel Rama (red.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, s. 237–254.
- Agustín, José (2004). La Onda que nunca existió. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 30, nr 59, s. 9–17.
- Aínsa, Fernando (2012). *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Alarcón de Quesada Ricardo, Cristian (2009). El Aniversario 50 de la Casa de las Américas. *Casa de las Américas*, r. 48, nr 255, s. 4–6.
- Alemaný Bay, Carmen (2009). *Narrativa de la alteridad en América Latina (desde los tiempos del boom)*. Sevilla: ArCiBel Editores.
- Amate Blanco, Juan José (1983). Tradycja powieści dyktatora w Ameryce Łacińskiej. *Literatura na Świecie*, 9, s. 36–55.
- Apter, Emily (2010a). Je ne crois pas beaucoup à la littérature comparée. Poetyka uniwersalna a komparatystyka postkolonialna, przeł. Michał Mrugalski. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 451–462.
- Apter, Emily (2010b). Nowa komparatystyka, przeł. Marta Dąbrowska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 559–570.
- Araújo, Nara; Delgado, Teresa (2010). *Textos de teorías y crítica literarias*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Aszyk, Urszula; Flisek Agnieszka; Grützmacher, Łukasz; Kumor, Karolina (red.). (2009). *W kręgu literatury i kultury iberyjskiej i iberoamerykańskiej. Migracja i transformacja dyskursów – dialog międzykulturowy*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Attridge, Derek (2007). *Jednostkowość literatury*, przeł. Paweł Mościcki. Kraków: Universitas.
- Ayén, Xavi (2014). *Aquellos años del boom. García Márquez, Vargas Llosa y el grupo de amigos que lo cambiaron todo*. Barcelona: RBA.

- Bartoszyński, Kazimierz (2004). *Kryzys czy trwanie powieści. Studia literaturoznawcze*. Kraków: Universitas.
- Bassnett, Susan (2010). Od komparatystyki literackiej do translatologii, przeł. Agnieszka Pokojska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 481–510.
- Bauman, Zygmunt (2006). *Płynna nowoczesność*, przeł. Tomasz Kunz. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Becerra, Eduardo (i in.). (2002). *Desafíos de la ficción*. Alicante: Cuadernos de América sin Nombre.
- Bencomo, Anadeli (2009). Geopolíticas de la novela hispanoamericana contemporánea: en la encrucijada entre narrativas extraterritoriales e internacionales. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 35, nr 69, s. 33–50.
- Bernheimer, Charles (2010). Wstęp. Lęki przed porównaniem, przeł. Piotr Sobolczyk. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 115–136.
- Bilczewski, Tomasz (2010a). *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. Kraków: Universitas.
- Bilczewski, Tomasz (red.). (2010b). *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bolecki, Włodzimierz; Nycz Ryszard (2002). *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Bolla De, Peter (2010). O teorii porównania, przeł. Bożena Shallcross. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 13–38.
- Bolognese, Chiara (2009). *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Margen.
- Borges, Jorge Luis (1975). Prolog. W: Adolfo Bioy Casares, *Wynalazek Morela*, przeł. Andrzej Nowak. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Borges, Jorge Luis; Ferrari, Osvaldo (2007). *W dialogu I*, przeł. Ewa Nawrocka. Gliwice: Wydawnictwo Helion.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Reguły sztuki*, przeł. Andrzej Zawadzki. Kraków: Universitas.
- Braithwaite, Andrés (2006). *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Brodsky, Claudia (2010). Podstawy porównania, przeł. Tomasz Bilczewski. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy*

- nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 39–58.
- Brunner, José Joaquín (1992). *América Latina: cultura y modernidad*. México: Grijalbo.
- Brzozowska, Blanka (2005). *Gen X. Pokolenie konsumentów*. Kraków: Rabid.
- Burgos, Fernando (1987). *Los ochenta mundos de Julio Cortázar*. Madrid: EDI-6 S.A.
- Burgos Jara, Carlos (2010). Los crímenes de Santa Teresa: estado, globalización y mafia en 2666. W: Felipe A. Ríos Baeza (red.), *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Ediciones Eón, s. 461–474.
- Burzyńska, Anna; Markowski, Michał Paweł (2006). *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków: Znak.
- Burzyńska, Anna; Markowski, Michał Paweł (red.). (2007). *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Znak.
- Burzyńska, Anna (2010). Kulturowy zwrot teorii. W: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas, s. 41–92.
- Cabrera Infante, Guillermo (2003). Cita en Sevilla. W: *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, s. 9–15.
- Cabrera Infante, Guillermo (2004). *Mea Cuba*, przeł. Marcin Małkowski. Warszawa: Philip Wilson.
- Carpentier, Alejo (1981). *La novela hispanoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo XXI.
- Casanova, Pascale (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.
- Cedeño, Jeffrey (2009). Literatura y globalización en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 35, nr 69, s. 9–10.
- Cembrzyńska, Patrycja (2012). *Wieża Babel. Nowoczesny projekt porządkowania świata i jego dekonstrukcja*. Kraków: Universitas.
- Cerda, Carlos (1997). *Donoso sin límites*. Santiago de Chile: Lom.
- Charchalis, Wojciech; Żychliński, Arkadiusz (red.). (2015). *Katedra Bolaño. Szkice krytyczne*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Chávez Castañeda, Ricardo; Estrivill, Alejandro; Herrasti, Vicente; Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel; Urroz, Eloy; Volpi, Jorge; Regalado, Tomás (2006). *Crack. Instrucciones de uso*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Chądzyńska, Zofia (2001). *Nie wszystko o moim życiu*. Łódź: Akapit Press.
- Corngold, Stanley (2010). Komparatystyka literacka: odroczenie przekładu, przeł. Agnieszka Pokojska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 547–558.

- Corral, Wilfido H. (2005). Y tus padres también: testamento de los nuevos narradores hispanoamericanos. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 663, s. 89–95.
- Corral, Wilfrido H. (2011). *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Madrid: Ediciones Escalera.
- Cortázar, Julio (1999). *Opowiadania zebrane*, t. 1, przeł. Zofia Chądzyńska. Warszawa: Muza.
- Cortázar, Julio (2013). *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Madrid: Alfaguara.
- Coupland, Douglas (2008). *Pokolenie X. Opowieści na czasie przyspieszającej kultury*, przeł. Jan Rybicki. Warszawa: G+J Gruner + Jahr Polska.
- Courthnes, Eric (2003). *Lo dual en Roa Bartos*. Asunción: Servi Libro.
- Cousté, Alberto (2006). *Julio Cortázar*, przeł. Zofia Chądzyńska, Marta Jordan. Warszawa: Muza.
- Culler, Jonathan (1998). *Teoria literatury*, przeł. Maria Bassaj. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Culler, Jonathan (2010). Porównywalność, przeł. Tomasz Bilczewski. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 105–114.
- Curiel Rivera, Adrián (2006). *Novela española y boom hispanoamericano. Hacia la construcción de una deontología crítica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dąbrowski, Mieczysław (red.). (2011a). *Komparatystyka dla humanistów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dąbrowski, Mieczysław (2011b). Komparatystyka kulturowa. W: Mieczysław Dąbrowski (red.), *Komparatystyka dla humanistów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 211–288.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix (1988). Kłacze, przeł. Bogdan Banasik. *Colloquia Communia*, 1–3.
- Dobrzycki, Wiesław (2000). *Stosunki międzynarodowe w Ameryce Łacińskiej. Historia i współczesność*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Dobrzycki, Wiesław (2002). *System międzyamerykański*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Donoso, José (1977). *Moja osobista historia boomu*, przeł. Elżbieta Komarnicka. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Donoso, José (1999). *Historia personal del boom*. Barcelona: Alfaguara.
- Elbanowski, Adam (1983). Márquez: od realizmu magicznego do ironii magicznej. *Literatura na Świecie*, 9, s. 10–23.
- Elbanowski, Adam (2002). Od Krainy najczystsze go powietrza do Labiryntu samotności: esej o Carlosie Fuentesie. *Ameryka Łacińska*, 2, s. 39–47.

- Espinosa, Patricia H. (i in.). (2003). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis Editores.
- Esteban, Ángel (2003). *Literatura hispanoamericana. Introducción y antología de textos*. Granada: Editorial Comares.
- Esteban, Ángel; Gallego, Ana (2009). *De Gabo a Mario. La estirpe del boom*. Madrid: Espasa.
- Esteban, Ángel; Panichelli, Stéphanie (2006). *Gabo i Fidel. Pejzaż przyjaźni*, przeł. Paulina Bojarska-Gargulińska. Warszawa: Wydawnictwo Studio Emka.
- Etiemble, René (1968). Porównanie to jeszcze nie dowód. Przedmiot, metody, programy, przeł. Wanda Błońska. *Pamiętnik literacki*, 59(3), s. 311–322.
- Even-Zohar, Itamar (1990). Polysystem theory. *Poetics Today*, 11, s. 9–26.
- Even-Zohar, Itamar (1999a). La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. W: Montserrat Iglesias Santos (i in.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Edición Arco/Libros, S.L., s. 223–231.
- Even-Zohar, Itamar (1999b). Planificación de la cultura y mercado. W: Montserrat Iglesias Santos (i in.). *Teoría de los polisistemas*. Madrid: Edición Arco/Libros, S.L., s. 71–96.
- Fajardo Valenzuela, Diogenes (1999). *Allí, donde el aire cambia el color de las cosas. Ensayos sobre narrativa latinoamericana del siglo XX*. Bogotá: Editorial S.E.
- Fernández, Teodosio (2000). Narrativa hispanoamericana del fin del siglo. Propuesta para la configuración de un proceso. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, s. 7–13.
- Fernández, Teodosio; Millares, Selena; Becerra, Eduardo (1995). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Universitas, S.A.
- Fernández Moreno, César (red.). (1972). *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, t. 1–2, przeł. Grażyna Grudzińska, Anna Jasińska, Małgorzata Jurewicz-Galińska, Rajmund Kalicki, Joanna Petry, Henryk Woźniakowski. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Fernández Retamar, Roberto (2010). Sobre la revista Casa de las Américas. *Casa de las Américas*, r. 49, nr 258, s. 3–9.
- Ferris, David (2010). Dyscyplina poza dyscypliną, przeł. Jakub Momro, Tomasz Bilczewski. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 143–276.
- Fornet, Jorge (2006). *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Franco, Jean (1981). Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de las masas. W: Ángel Rama (red.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, s. 111–129.

- Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Barcelona: Debate.
- Franco, Jorge (2003). Herencia, ruptura y desencanto. W: *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, s. 38–46.
- Franz, Carlos (2005). El legado de José Donoso a la Generación Emergente chilena. W: José Manuel López de Abiada; José Morales Saravia (red.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, s. 31–43.
- Fresán, Rodrigo (2003). Apuntes (y algunas notas al pie) para una teoría del estigma: páginas sueltas del posible diario de un casi ex joven escritor sudamericano. W: *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, s. 47–74.
- Fuentes, Carlos (1972). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos Joaquín Mortiz.
- Fuentes, Carlos (2011). *La gran novela latinoamericana*. Madrid: Alfaguara.
- Fuguet, Alberto (2001). *Mala Onda*. Santiago de Chile: Suma de Letras.
- Fuguet, Alberto (2007). *Apuntes autistas*. Santiago de Chile: Aguilar.
- Fuguet, Alberto (2008). *Filmy mojego życia*, przeł. Marcin Sarna. Kraków: muchaniesiada.com.
- Fuguet, Alberto (2013). *Tránsitos. Una cartografía literaria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Fuguet, Alberto; Gómez, Sergio (red.). (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- Gamboa, Santiago (2003). Opiniones de un lector. W: *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, s. 75–87.
- Gamboa, Santiago (2004). *Życie jest pełne takich rzeczy*, przeł. Małgorzata Dorosz. *Literatura na Świecie*, 9–10, s. 171–179.
- García Gutiérrez, Georgina (2006). *Introducción a La región más transparente*. Madrid: Cátedra.
- García Márquez, Gabriel (2004). *Opowiadania*, przeł. Zofia Chądzyńska, Carlos Marrodán Casas. Warszawa: Muza.
- García Ramos, Arturo (1990). *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mimesis y verosimilitud*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García-Corales, Guillermo (2003). La imagen de la precariedad en “Sensini” de Roberto Bolaño. W: Patricia H. Espinosa (i in.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis Editores, s. 35–46.
- Gashé, Rodolphe (2010). Porównawczo teoretyczna, przeł. Jakub Momro. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 13–38.

- Gaszyńska-Magiera, Małgorzata (2011). *Recepcja przekładów literatury iberoamerykańskiej w Polsce w latach 1945–2005 z perspektywy komunikacji międzynarodowej*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Gawrycki, Marcin F. (red.). (2009). *Dzieje Ameryki Łacińskiej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Gimferrer, Pere (2003). Para otra posible salutación del optimista. W: *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, s. 225–228.
- Gladieu, Marie-Madeleine (2005). Recepción de Mario Vargas Llosa en Francia. W: José Manuel López de Abiada; José Morales Saravia (red.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, s. 44–52.
- Gnisci, Armando (red.). (2002). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Mondadori.
- Gnutzmann, Rita (1992). *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*, Madrid–Gijón: Júcar.
- Gnutzmann, Rita (2005). Mario Vargas Llosa y su obra en la prensa española. W: José Manuel López de Abiada; José Morales Saravia (red.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, s. 53–76.
- Godoy Gallardo, Eduardo (1998). Coronación, primera novela de José Donoso y su recepción crítica. W: *Homenaje a José Donoso*, Murcia: Colección Encuentros, Caja Murcia, s. 220–227.
- Goić, Cedomil (1991). *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- González Boixo, Juan Carlos (1995). *Introducción a Pedro Parámo*. Madrid: Cátedra.
- González Echevarría, Roberto; Pupo-Walker, Enrique (red.). (2006). *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II, El siglo XX*. Madrid: Gredos.
- González Rodríguez, Sergio (2002). *Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama.
- Gracia, Jordi (2004). Una larga celebración. Las letras españolas e Hispanoamérica entre 1960–1981. W: Joaquín Marco, Jordi Gracia (red.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960–1981*. Barcelona: Edhasa, s. 47–81.
- Gras Miravet, Dunia (2000). Del lado de allá, del lado de acá: estrategias editoriales y el campo literario de la narrativa actual en España. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, s. 15–29.
- Gras Miravet, Dunia; Meyer-Kreuler, Leonie (2010). *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*. Zaragoza: Tropo Editores.
- Gras Miravet, Dunia; Sánchez López, Pablo (2004). La consagración de la vanguardia (1967–1973). W: Joaquín Marco, Jordi Gracia (red.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960–1981*. Barcelona: Edhasa, s. 107–152.

- Green, Roland (2010). Nie dzieła, lecz sieci: kolonialne świąty w komparatystyce, przeł. Piotr Sobolczyk. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 463–480.
- Griffo, Luis Antonio (1992). *Espacio social e ideología de la novela del boom: una definición*. Madrid: Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Guerrero, Gustavo (2000). La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 599, s. 71–88.
- Guerrero, Gustavo (2005a). ¿París no se acaba nunca?. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 658, s. 7–8.
- Guerrero, Gustavo (2005b). Conversación con Roger Gernier: de autores y amigos de América Latina. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 658, s. 39–54.
- Gullón, Ricardo (red.). (1993). *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, I. Madrid: Alianza.
- Gunia, Inke (2004). ¿Qué onda broder? Las condiciones de formación y el desenvolvimiento de una literatura de la contracultura juvenil en el México de los años sesenta y setenta. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 30, nr 59, s. 19–31.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo (1983). *José Donoso: Impostura e impostación*. Gaithersburg: Hispanérica.
- Halperín Donghi, Tulio (1981). Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta. W: Ángel Rama (red.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, s. 144–165.
- Hars, Luis (2012). *Los nuestros*. Madrid: Alfaguara.
- Hejmej, Andrzej (2011). Komparatystyka interdyscyplinarna. W: Mieczysław Dąbrowski (red.), *Komparatystyka dla humanistów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 87–140.
- Hejmej, Andrzej (2012). *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas.
- Hejmej, Andrzej (2013). *Komparatystyka. Studia literackie-studia kulturowe*. Kraków: Universitas.
- Herralde, Jorge (2005). *Para Roberto Bolaño*. México: Sexto Piso.
- Herralde, Jorge (2009). *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México: Fondo de la Cultura Económica.
- Herralde, Jorge (2013). *Por orden alfabético. Escritores, editores, amigos*. Barcelona: Anagrama.
- Homenaje a José Donoso* (1998). Colección Encuentros. Murcia: Caja Murcia.

- Hutcheon, Linda (2010). Komparatystyka literacka: wrodzona opozycyjność, przeł. Joanna Niżyńska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 317–324.
- Ingarden, Roman (2000). *Szkice z filozofii literatury*. Kraków: Znak.
- Iwasaki, Fernando; Paz Soldán, Edmundo (2008). Diálogo de la lengua. *Quorum*, 20, s. 94–107.
- Janaszek-Ivaničkova, Halina (1989). *O współczesnej komparatystyce literackiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Janaszek-Ivaničkova, Halina (2011). W meandrach rwącej rzeki, czyli o kongresach Międzynarodowego Stowarzyszenia Literatury Porównawczej z historią w tle. W: Mieczysław Dąbrowski (red.), *Komparatystyka dla humanistów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 321–452.
- Jaroszuk, Barbara (2013). *Traumy i zabawy. Współczesna proza argentyńska (1983–2013)*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW.
- Jastrzębska, Adriana Sara (2013). *Jak przyszłość ukształtowała przeszłość. Metapowieść historiograficzna w Ameryce Łacińskiej*. Bielsko-Biała: Akademia Techniczno-Humanistyczna.
- Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño. Simposio Internacional* (2005). Barcelona: ICCI Casa América a Catalunya.
- Joset, Jacques (1995). *Historias cruzadas de novelas hispanoamericanas*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Juvan, Marko (2003). On Literariness: From Post-Structuralism to System Theory. W: Steven Tötösy de Zepetnek (red.), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, s. 76–95.
- Kalicki, Rajmund (1978). Wokół boomu. Rozmowa z Davidem Viñasem. *Literatura na Świecie*, 9, s. 261–263.
- Kasperski, Edward (2011). U podstaw komparatystyki. W: Mieczysław Dąbrowski (red.), *Komparatystyka dla humanistów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 17–86.
- Kirsch, Hans-Christian (2006). *W drodze. Poeci pokolenia beatników*, przeł. Joanna Raczyńska. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.
- Klejnocki, Jarosław (2006). *Literatura w czasach zarazy. Szkice i polemiki*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Korwin-Piotrowska, Dorota (2011). *Poetyka. Przewodnik po świecie tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Krauze, Enrique (2000). *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI.
- Kühn, Jerzy (1984). *Ojcowie i ojcobójcy. Szkice o literaturze Ameryki hiszpańskiej*. Warszawa: Czytelnik.

- Kurek, Marcin (2003). *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kuźma, Erazm; Skrendo, Andrzej; Madejski, Jerzy (red.). (2006). *Konstruktywizm w badaniach literackich*. Kraków: Universitas.
- Leenhardt, Jacques (1981). La estructura ensayística de la novela latinoamericana. W: Ángel Rama (red.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, s. 130–143.
- Levine Jill, Suzanne (2004). El boom: una perspectiva norteamericana, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 651–652, s. 13–23.
- Llano, Aymar de (1999). De Macondo a McOndo. *Revista del Celehis*, r. 8, nr 11, s. 103–119.
- López de Abiada, José Manuel (2005). Desde la otra ladera: opiniones de escritores españoles sobre el boom en torno a los 70. W: José Manuel López de Abiada, José Morales Saravia (red.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, s. 99–133.
- López de Abiada, José Manuel; Jiménez Ramírez, Félix; López Bernasocchi, Augusta (red.). (2004). *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum.
- López de Abiada, José Manuel; Morales Saravia, José (red.). (2005). *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum.
- López Bernasocchi, Augusta; López de Abiada, José Manuel (red.). (2012). *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum.
- Lorrigio, Francesco (2010). Pamięć dyscypliny jako historia kulturowa: komparatystyka, globalizacja i kategorie badań literackich, przeł. Anna Sterczyńska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 277–316.
- Luis, William (2003). *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la revolución cubana*. Madrid: Verbum.
- Ługowska, Urszula (2012). *Mario Vargas Llosa. Literatura, polityka i Nobel*. Warszawa: PIW.
- Lukaszyc, Ewa; Pluta, Nina (2010). *Historia literatur iberoamerykańskich*. Wrocław: Ossolineum.
- Madejski, Jerzy (2006). Konstruktywistyczna komparatystyka Stevena Tötösy de Zepetneka. W: Erazm Kuźma, Andrzej Skrendo, Jerzy Madejski (red.), *Konstruktywizm w badaniach literackich*. Kraków: Universitas, s. 337–346.
- Manzoni, Celina (i in.). (2002). *La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor.

- Manzoni, Celina (red.). (2003). *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990–2000*. Buenos Aires: Corregidor.
- Manzoni, Celina (2005). Biografía de artista y contemporaneidad en Roberto Bolaño. W: Celina Manzoni (red.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, s. 25–44.
- Manzoni, Celina (red.). (2005). *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Marco, Joaquín; Gracia, Jordi (red.). (2004). *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960–1981*. Barcelona: Edhasa.
- Marechal, Leopoldo (2006). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Markiewicz, Henryk (1976). *Przekroje i zблиżenia dawne i nowe*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Markiewicz, Henryk (1996). *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków: Universitas.
- Markowski, Michał Paweł (2013). *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*. Kraków: Universitas.
- Markowski, Michał Paweł; Nycz, Ryszard (red.). (2010). *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas.
- Martínez, Renato (1990). *Para una relectura del boom: Populismo y otredad*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Meckled, Morkos (1998). García Márquez, el patriarca, el extranjero y la historia. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 419, s. 5–23.
- Melas, Natalie (2010). Wersje niewspółmierności, przeł. Piotr Oczko, Tomasz Bilczewski. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 435–450.
- Mendoza, Mario (2003). *Fuerzas centrifugas y centrípetas*. W: *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, s. 123–135.
- Mendoza, Plinio Apuleyo; García Márquez, Gabriel (2003). *Zapach owocu gujawy*, przeł. Anna Trznadel-Szczepanek. Warszawa: Muza.
- Menton, Seymour (1998). *Historia verdadera del realismo mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mertz-Baumgartner, Birgit; Pfeiffer, Erna (red.). (2005). *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre el exilio y transculturación (1970–2002)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Michałowski, Piotr (1983). Sto lat samotności – powieść o czasie. *Literatura na Świecie*, 9, s. 24–35.
- Milewska, Elżbieta; Rymwid-Mickiewicz, Irena; Skłodowska, Elżbieta (1992). *La presencia de la literatura latinoamericana en Polonia (1945–1990)*. Warszawa: CESLA.

- Montoya Juárez, Jesús; Esteban, Ángel (red.). (2008). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990–2006)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Morales Saravia, José (2005). El boom en la prensa alemana (“Los cuatro temperamentos”). W: José Manuel López de Abiada, José Morales Saravia (red.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, s. 134–161.
- Mroczkowska-Brand, Katarzyna (2011). *Przeczcucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Muchnik, Mario (2011). *Oficio editor*. Barcelona: El Aleph Editores.
- Müller, Gesine (2004). Las novelas del boom como provocación canónica: interacciones literarias entre la onda, el crack y Carlos Fuentes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 30, nr 59, s. 43–52.
- Müller, Gesine (2005). El proyecto de una identidad latinoamericana, ¿un intento abandonado? Los autores del boom hoy en día. W: José Manuel López de Abiada, José Morales Saravia (red.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, s. 162–174.
- Navarrete Orta, Luis (1995). El escritor ante el poder político en América Latina. W: *Literatura y política en América Latina*, Congreso Internacional Salerno 6/8 de mayo de 1993. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, s. 33–47.
- Nawrocka, Ewa (1998). *W imię władzy i przeciw władzy. Romantyczny Homo Politicus w literaturze polskiej i argentyńskiej*. Kraków: Universitas.
- Nawrocka, Ewa (2010). *Opowieści o Raju utraconym. Przemiany topiki Raju w hispanoamerykańskiej powieści o selwie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Nitschak, Horst (2005). Mario Vargas Llosa leyendo el Perú – el Perú leyendo a Mario Vargas Llosa. W: José Manuel López de Abiada, José Morales Saravia (red.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, s. 175–191.
- Ordiz, Javier (2005). *El mito en la obra narrativa en Carlos Fuentes*. León: Universidad de León.
- Ortega, Julio (1990). *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Oviedo, José Miguel (1970). *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*. Barcelona: Barral Editores S.A.
- Oviedo, José Miguel (2002). *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 4: *De Borges al presente*. Madrid: Editorial Alianza.
- Oviedo, José Miguel (2007). *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus.

- Padilla, Ignacio (2003). *McOndo y el crack: dos experiencias grupales*. W: *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, s. 136–147.
- Palabra de América* (2003). Barcelona: Seix Barral.
- Palaversich, Diana (2005). *De Macondo a McOndo. Senderos de la postmodernidad latinoamericana*. México: Plaza y Valdés.
- Palou, Pedro Ángel (2006). *La Feria del Crack (una guía)*. W: Chávez Castañeda, Ricardo; Estrivill, Alejandro; Herrasti, Vicente; Padilla, Ignacio; Palou, Pedro Ángel; Urroz, Eloy; Volpi, Jorge; Regalado, Tomás (2006). *Crack. Instrucciones de uso*. Barcelona: Random House Mondadori, s. 210–211.
- Paz Soldán, Edmundo (2003). *La literatura latinoamericana en la era de la saturación mediática*. W: *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, s. 148–165.
- Paz Soldán, Edmundo (2004). *Miłość na odległość*, przeł. Sarah Kuźmicz. *Literatura na Świecie*, 9–10, s. 186–191.
- Paz Soldán, Edmundo; Faverón Patriau, Gustavo (red.). (2008). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Paz Soldán, Edmundo; Fuguet Alberto (red.). (2000). *Se habla español. Voces latinas en USA*. México: Alfaguara.
- Pera, Cristóbal (2005). *El mito de París en el modernismo hispanoamericano*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 658, s. 9–19.
- Perilli, Carmen (2009). *Fijando sombras: una narrativa en busca de autores*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 35, nr 69, s. 51–67.
- Perus, Françoise (2009). *Leer no es consumir (la literatura latinoamericana ante la globalización)*. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 35, nr 69, s. 11–31.
- Pindel, Tomasz (2004a). *McOndo*. *Literatura na Świecie*, 9–10, s. 192–198.
- Pindel, Tomasz (2004b). *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*. Kraków: Universitas.
- Pindel, Tomasz (2014). *Realizm magiczny. Przewodnik (praktyczny)*. Kraków: Universitas.
- Pluciennik, Jarosław (2009). *Literatura, głupcze! Laboratoria nowoczesnej kultury literackiej*. Kraków: Universitas.
- Pohl, Burkhard (2000). *El discurso transnacional en la difusión de la narrativa hispanoamericana*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 604, s. 44–51.
- Pohl, Burkhard (2004). *Ruptura y continuidad. Jorge Volpi, el crack y la herencia del 68*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 30, nr 59, s. 53–70.
- Pohl, Burkhard (2005). *¿Escritores nómadas? La migración cultural en la narrativa latinoamericana a final del siglo XX*. W: Birgit Mertz-Baumgartner, Erna Pfeiffer (red.), *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre el exilio y transculturación (1970–2002)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, s. 55–69.

- Pope, Randolph D. (2006). La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975. W: Roberto González Echevarría, Enrique Pupo-Walker (red.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 2: *El siglo XX*. Madrid: Gredos.
- Prieto, Adolfo (1972). Konflikt pokoleń, przeł. Joanna Petry. W: César Fernández Moreno (red.), *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, t. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, s. 190–213.
- Prisco Di, Rafael; Scocozza, Antonio (red.). (1995). *Literatura y política en América Latina*, Congreso Internacional Salerno 6/8 de mayo de 1993, Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Protin, Sylvie (2005). Parí(s): la apuesta del Cortázar traductor. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 658, s. 33–37.
- Quezada, Jaime (2007). *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Rama, Ángel (1972). *10 problemas para el escritor latinoamericano*. Caracas: Síntesis Dosmil S.A.
- Rama, Ángel (1981a). El boom en perspectiva. W: Ángel Rama (red.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, s. 51–110.
- Rama, Ángel (red.). (1981b). *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- Rama, Ángel (1983). *Literatura y clase social*. México: Folios Ediciones.
- Rama, Ángel (2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.
- Raport Bernheimera (1993). Komparatystyka na przełomie wieku (2010), przeł. Maciej Wzorek. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 137–148.
- Regalado López, Tomás (2009). Del Boom al Crack. W: José Carlos Boixo González, *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, s. 143–168.
- Rejtman, Martín (2004). Mój stan fizyczny, przeł. Anna Kaganiec. *Literatura na Świecie*, 9–10, s. 155–163.
- Riffaterre, Michael (2010). O wzajemnym uzupełnianiu się komparatystyki literackiej i studiów kulturowych, przeł. Roma Sendyka. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 149–160.
- Ríos Baeza, Felipe A. (red.). (2010). *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Ediciones Eón.
- Rodowska, Krystyna (1983). Koniec czasu wieczności? *Literatura na Świecie*, 9, s. 56–73.

- Rodríguez Lee, María Luisa (1984). *Juegos sociológicos en la narrativa de Mario Vargas Llosa*. Miami: Ediciones Universal.
- Rodríguez Monegal, Emir (1972). *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- Rodríguez Monegal, Emir (1992). *Narradores de esta América*, t. 2, Caracas: Alfadil Ediciones.
- Rojo, Grñor (2014). *Las novelas de formación chilenas. Bildungsroman y contrabildungsroman*. Santiago de Chile: Sangría Editora.
- Roncagliolo, Santiago (2008). Cocaína y terroristas. Quince años de literatura peruana. W: Jesús Montoya Juárez; Ángel Esteban (red.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990–2006)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, s. 77–81.
- Rössner, Michael (2005). Érase una vez un boom. Reflexiones carnales acerca de fenómenos de preglobalización postcolonial en el siglo pasado. W: José Manuel López de Abiada, José Morales Saravia (red.), *Boom y Postboom desde el nuevo siglo: impacto y recepción*. Madrid: Verbum, s. 248–267.
- Rorty, Richard (2010). „Teoria literatury” z perspektywy czasu, przeł. Tomasz Kunz. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 325–330.
- Rueda, María Helena (2009). Dislocaciones y otras violencias en el circuito transnacional de la literatura latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 35, nr 69, s. 69–90.
- Sábato, Ernesto (1963). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.
- Sábato, Ernesto (1987). *Pisarz i jego zmory*, przeł. Rajmund Kalicki. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sabido, Vicente; Esteban, Ángel (2001). *Antología del modernismo literario hispánico*. Granada: Editorial Comares.
- Sacoto, Antonio (2003). *Siete novelas maestras del boom hispanoamericano*. Quito: Casa de Cultura Ecuatoriana.
- Said, Edward (1999). *The paradox of identity*. London: Routledge.
- Said, Edward (2009). *Kultura i imperializm*, przeł. Monika Wyrwas-Wiśniewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Saldívar, Dasso (2001). *Gabriel García Márquez. Podróż do źródła*, przeł. Agnieszka Biernacka. Warszawa: Albatros.
- Sánchez Trigueros, Antonio (red.). (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Saussy, Haun (2010). Wyborny trup pozszywany ze świeżych koszmarów. O memach, pszczelich rojach i samolubnych genach, przeł. Ewa Rajewska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 185–243.

- Schmidt, Siegfried J. (2006). Od tekstu do systemu. Zarys konstruktywistycznego (empirycznego) modelu nauki o literaturze, przeł. Paweł Wolski. W: Erazm Kuźma, Andrzej Skrendo, Jerzy Madejski (red.), *Konstruktywizm w badaniach literackich*. Kraków: Universitas, s. 199–219.
- Seruya, Teresa; Lin Moniz, Maria (red.). (2001). *Histórias literárias comparadas*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.
- Shaw, Donald L. (2005). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Sheridan, Guillermo (2005). Paz en París: seis paisajes. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 658, s. 21–32.
- Siwek, Ryszard (2001). *Od De Costera do Vaesa. Pisarze belgijscy wobec niezwykłości*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej.
- Skłodowska, Elżbieta (1983). Powieść hispanoamerykańska u progu nowej dekady. *Literatura na Świecie*, 9, s. 3–9.
- Skłodowska, Elżbieta (1988). Rewolucja meksykańska w powieści: od dokumentu do mitu. *Literatura na Świecie*, 5, s. 297–304.
- Skłodowska, Elżbieta (1991). *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Skulj, Jola (2003). Comparative Literature and Cultural Identity. W: Steven Tötösy de Zepetnek (red.), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette: Indiana Purdue University Press, s. 142–151.
- Skwara, Marta (2011). Stara i nowa komparatystyka literacka. W: Mieczysław Dąbrowski (red.), *Komparatystyka dla humanistów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, s. 141–210.
- Soler, Jordi (2004). Kobieta chemicznie kompatybilna, przeł. Tomasz Pindeł. *Literatura na Świecie*, 9–10, s. 164–169.
- Sosnowski, Saúl (1981). Lectura sobre la marcha de una obra en marcha. W: Ángel Rama (red.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, s. 191–236.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2010). Przekraczanie granic, przeł. Ewa Kraskowska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 161–184.
- Steiner, George (1971). *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. New York: Atheneum.
- Steiner, George (2010). Czym jest komparatystyka literacka?, przeł. Agnieszka Matkowska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 511–530.

- Szymoniak, Ewelina (2009). *Los manifiestos y la cuestión del compromiso literario en nuevas generaciones de escritores hispanoamericanos*. Katowice: Oficyna Wydawnicza Waclaw Walasek.
- Tenorio Requejo, Néstor (2001). *Mario Vargas Llosa: el fuego de la literatura*. Lima: Arteidea Editores.
- Tola de Habich, Fernando; Grieve, Patricia (1971). *Los españoles y el boom*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- Tötösy de Zepetnek, Steven (1998). *Comparative Literature. Theory, Method, Application*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi B.V.
- Tötösy de Zepetnek, Steven (2003). From Comparative Literature Today Toward Comparative Cultural Studies. W: Steven Tötösy de Zepetnek (red.), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, s. 235–267.
- Tötösy de Zepetnek, Steven (red.). (2003). *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- Tötösy de Zepetnek, Steven (2006). Nowa Literatura Porównawcza jako teoria i metoda, przeł. Agata Zawiszewska, Andrzej Skrendo. W: Erazm Kuźma, Andrzej Skrendo, Jerzy Madejski (red.), *Konstruktywizm w badaniach literackich*. Kraków: Universitas, s. 347–389.
- Tuñón de Lara, Manuel; Valdeón Baroque, Julio; Domínguez Ortiz, Antonio (1997). *Historia Hiszpanii*, przeł. Szymon Jędrusiak. Kraków: Universitas.
- Ungar, Steven (2010). Pisanie językami. Rozważania o dziele tłumacznym, przeł. Agnieszka Pokojska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 531–546.
- Varanini, Francesco (2000). *Viaje literario por América Latina*. Barcelona: Acantilado.
- Vargas, Vilma (1995). La reducción de la realidad en la narrativa latinoamericana contemporánea. W: *Literatura y política en América Latina*, Congreso Internacional Salerno 6/8 de mayo de 1993. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, s. 75–83.
- Vargas Llosa, Mario (2006a). *Diccionario del amante de América Latina*. Paidós: Barcelona.
- Vargas Llosa, Mario (2006b). *Travesuras de la niña mala*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2008). *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*. Madrid: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario (2011). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Madrid: Santillana.
- Vega, María José; Carbonell, Neus (1998). *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos.

- Viñas, David (1981). Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. W: Ángel Rama (red.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios Ediciones, s. 11–50.
- Volpi, Jorge (2004). El fin de la narrativa latinoamericana. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, r. 30, nr 59, s. 33–42.
- Volpi, Jorge (2008a). *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. México: Ediciones ERA.
- Volpi, Jorge (2008b). *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Walas, Teresa (2010). Historia literatury w perspektywie kulturowej. W: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas, s. 93–136.
- Walas, Teresa; Nycz, Ryszard (red.). (2012). *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Kraków: Universitas.
- Waters, Lindsay (2010). Epoka niewspółmierności, przeł. Tomasz Bilczewski. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 57–104.
- Weisstein, Ulrich (2010). Z ekstazy w agonię: wzlot i upadek komparatystyki, przeł. Marta Dąbrowska. W: Tomasz Bilczewski (red.), *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 331–356.
- Wellek, René; Warren, Austin (1993). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- Wyka, Kazimierz (1977). *Pokolenia literackie*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ziarkowska, Justyna; Kurek, Marcin (red.). (2007). *W poszukiwaniu Alefa. Proza hispanoamerykańska w świetle najnowszych badań*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Indeks nazwisk

- Aguirre Margarita 58
Agustín José Ramírez 64
Alarcón de Quesada Ricardo 75,
76
Alberti Rafael 35
Alberto Eliseo 137
Alegría Ciro 32, 60, 136, 237
Alegría Claribel 146
Aleixandre Vicente 92
Allende Isabel 122, 137, 142, 143,
164, 181, 250
Allende Salvador 66
Amado Jorge 122, 243
Amaral Tarsila do 34
Ampère Jean Jacques 11
Anderson Imbert Enrique 130
Andrade Mário de 34
Andrade Oswald de 34
Aranda Vicente 84
Arenas Reinaldo 69, 91, 100, 105
Arguedas Alcides 237
Arguedas José María 31/32, 117,
136, 238
Arlt Roberto 33, 35, 36, 41, 42,
44, 117
Arredondo Inés 167
Arreola Juan José 131
Artraud Antonin 34
Asturias Miguel Ángel 34, 35,
37, 45–47, 53, 55, 66, 92, 100,
106–108, 113, 116, 128, 136,
137, 149, 231, 232, 242, 249
Ayén Xavi (Xavier) 65, 67–69, 71,
74, 81–86, 88, 90–93, 95–99,
101, 102, 105, 116–119, 229,
243
Aznar José María 98
Azúa Félix de 83, 88, 91
Azuela Mariano 30, 238
Balcells Carmen, ps. La Mamá
Grande 65, 85, 86, 91–99, 112,
120, 248, 250, 251
Balmaceda Fernández José 243
Balzac Honoré de 64, 132
Barcha Mercedes 84, 103
Barletta Leónidas 32
Barral 90
Barral Carlos 65, 66, 74, 82, 85,
87–96, 98, 117, 118, 127, 128,
248–250
Barrie James Matthew 235
Bartos María Luisa 130
Bastardes Ramón 82
Bataille Georges 161
Batista Fulgencio 100, 243
Bauman Zygmunt 220
Bayly Jaime 211, 212, 227, 235
Beauvoir Simone de 73
Becerra Eduardo 43, 66
Bencomo Anadeli 20, 86
Benedetti Mario 77, 100, 141
Benet Juan 91, 125, 127
Bensoussan Albert 100
Bergamín José 35
Bernbach Bill 200
Bernheimer Charles 10
Bilczewski Tomasz 11, 14
Bioy Casares Adolfo 30, 35, 37–
39, 43–45, 100, 131
Bofill Ricardo 84
Bohigas Oriol 84
Bolaño Roberto 137, 147–159,
167, 216, 221, 251
Bolívar Simón 69, 77
Böll Heinrich 88
Bolognese Chiara 157

- Bontempelli Massimo 230
Borges Jorge Luis 30–33, 36–40,
42–44, 70, 79, 81, 99, 100,
106/107, 109–111, 117, 118,
124–126, 130, 133, 134,
136–138, 160, 164, 169, 178,
227, 232
Botella Ana 98, 99
Bourdieu Pierre 22–24
Bowie David 204
Braithwaite Andrés 149, 151–153,
155, 158
Brand Simón 245
Brunner José Joaquín 219
Brushwood John S. 163
Bryce Echenique Alfredo 66, 69,
81, 88, 91, 100, 101, 138
Brzozowska Blanka 224
Buonaparte Maria 52
Burgos Elisabeth 146
Burton Tim 189
Burzyńska Anna 16, 22, 25, 26
Byrne David 189, 236
Caballero Bonald José Manuel
117
Cabral de Melo Neto João 130
Cabrera Infante Guillermo 20,
66, 70, 72, 78, 80, 87, 100, 104,
130, 134, 166, 167, 221
Cabrera Infante Sabá 80
Cage Nicolas 225
Cahner Max 82
Caillois Roger 68, 100
Calvino Italo 68, 73
Camus Albert 41, 79, 110
Cano Gaviria Ricardo 81
Cantinflas 178
Carandell José María 83
Carbonell Neus 9, 11
Cardenal Ernesto 77
Cárdenas Noé 161
Cardoso Onelio Jorge 136
Carpentier Alejo 34, 35, 37, 45,
51–53, 57, 77, 100, 106, 110,
111, 116–118, 123–126, 130,
134–137, 139, 140, 149, 164,
229, 232, 242, 243
Carrá Raffaella 189
Carter Boyd George 78
Casanova Pascale 20, 21, 86
Casariego Martín 200
Cash Johnny 197
Castellet Josep María 82, 84, 85,
87, 88, 96
Castelnuovo Elías 32
Castillo Rivas Ana María (Euge-
nia) 146
Castro Fidel 65, 68, 69, 71, 73, 78,
79, 243, 249
Castro Verónica 178
Cela Camilo José 92, 128
Cernuda Luis 35
Cervantes Miguel de 126, 163
Chandler Raymond 42
Chávez Castañeda Ricardo 76,
160–162, 165, 167, 168, 220
Chądzyńska Zofia 71, 135
Che Guevara zob. E. Guevara
Christophe Henry 52
Clapton Eric 236
Clayderman Richard 209
Clift Montgomery 189
Clotas Salvador 8
Cocteau Jean 34
Coetzee John Maxwell 92
Cofiño Manuel 142
Cohn-Bendit Daniel 101
Coleman John Alexander 130
Collazos Óscar 81
Collins Phil 236
Comandante Marcos 178
Comas Antoni 90
Coniff Ray 209
Coppola Francis Ford 225

- Corral Wilfrido H. 153, 155
 Cortázar Julio 20, 21, 48, 54, 63,
 64, 66–71, 73, 77, 81, 85–87,
 91, 98, 100–102, 105, 107,
 110, 111, 113, 114, 117–120,
 123–128, 132–137, 142, 155,
 163, 167, 178, 218, 227–229,
 232, 243, 248–250
 Couffon Claude 68, 100
 Coupland Douglas 215
 Craven Wes 214
 Croce Benedetto 12, 13
 Cuauhtémoc 167
 Curiel Rivera Adrián 21, 22
 Cuvier Georges 10
 Czechow Anton 79
 Darío Rubén 29, 77
 Dąbrowski Mieczysław 16, 18,
 19, 23
 Debray Régis 77
 Deleuze Gilles 148
 Delibes Miguel 126
 Di Benedetto Antonio 153
 Díaz del Castillo Bernal 145
 Díaz Nidia 146
 Díaz Ordaz Gustavo 150, 151
 Díaz Porfirio 167
 Diego Eliseo 77
 Dillon Matt 225
 Dilthey Wilhelm 222
 Dobrzycki Wiesław 129
 Domínguez Antonio 204
 Don Francisco zob. M. J.
 Kreutzberger Blumenfeld
 Donoso José 20, 21, 58–60, 63,
 70, 74, 77, 81, 84–86, 88, 90,
 97, 101, 104, 106–112, 118–
 121, 124, 128, 131, 136, 137,
 163, 167, 182, 183, 228, 229,
 249–251
 Donoso María Pilar 84, 90, 119
 Dorosz Małgorzata 193
 Dos Passos John 36, 42, 55
 Dreyfus Alfred 15
 Duras Marguerite 73, 88, 204
 Dutty Boukman 52
 Dylan Bob 204
 Edwards Jorge 58, 59, 66, 81, 85,
 100, 104, 242, 243
 Eisenstein Siergiej 200
 Elbanowski Adam 240
 Eliot Thomas 79
 Elizondo Salvador 161, 162, 167
 Eloy Martínez Tomás 138
 Eltit Diamela 143, 144
 Enzensberger Hans Magnus 68
 Escanlar Gustavo 212, 220
 Espinosa Patricia H. 148, 150
 Esquivel Laura 143, 164, 171, 250
 Esteban Ángel 36, 37, 65, 68, 69,
 72, 74, 75, 81, 84, 96, 119, 120
 Estivill Alejandro 160, 161
 Etienne René 13
 Evita, zob. M. E. Perón
 Fadanelli Guillermo 168
 Faulkner William 36, 42, 43, 55,
 59, 109, 110
 Faverón Patriau Gustavo 159
 Feiling Carlos Eduardo 170
 Fellini Federico 200
 Ferlinghetti Lawrence 216
 Fernández Macedonio 30, 35, 100
 Fernández Retamar Roberto 75,
 77, 78
 Fernández Teodosio 43, 66
 Ferrari Osvaldo 32, 33
 Ferrater Gabriel 88
 Ferré Rosario 143, 144
 Figueras Marcelo 137
 Fishburne Laurence 225
 Flaubert Gustave 22, 240
 Font 90
 Forn Juan 187, 216
 Fornet Jorge 180, 181
 Francia José Gaspar Rodríguez
 de 243

- Franco Francisco 35, 81, 85
 Franco Jean 78, 104
 Franco Jorge 221, 228, 234, 235,
 244–246
 Franco Ricardo 84
 Frank Waldo 129
 Franqui Carlos 78, 80, 87
 Fresán Rodrigo 159, 188, 189,
 221, 235
 Fuentes Carlos 20, 21, 54, 60–64,
 66, 69–71, 73, 77, 81, 84, 85,
 87, 89, 100, 104, 106, 107, 110,
 111, 113, 114, 116, 118–121,
 123–126, 128, 130–133, 136–
 138, 162, 163, 166–168, 183,
 218, 227, 229, 239, 242, 243,
 248–251
 Fuguet Alberto 24, 25, 127, 161,
 170, 172–176, 178, 180–184,
 196, 216, 218, 220, 224, 225,
 227, 234–236, 245, 251
 Fuguet Carlos 183
 Fujimori Alberto 250
 Fulbeck William 10
 Gabo zob. G. García Márquez
 Galán Joaquín 176
 Galán Lucía 176
 Galeano Eduardo 100, 142
 Gallego Ana 65, 75, 81, 84, 96,
 119, 120
 Gallegos Rómulo 30–32, 35, 60,
 128, 134
 Gamboa Federico 30
 Gamboa Santiago 137, 193, 217,
 221
 Garcés Gonzalo 221
 García Gutiérrez Georgia 63, 64
 García Lorca Federico 35, 79
 García Márquez Gabriel, zw.
 Gabo 20–22, 31, 53, 54, 66–
 69, 73–75, 81, 84–88, 91–93,
 96–98, 100–103, 105, 107, 110,
 112, 113, 117–120, 122–128,
 131–134, 136, 137, 160, 167,
 183, 218, 219, 227–229, 231,
 242, 243, 248–251
 García Ponce Juan 162, 167
 García Ramos Arturo 44
 García-Colares Guillermo 153
 Gardel Carlos 178
 Garrels Elizabeth 117
 Gaszyńska-Magiera Malgorzata
 134–136
 Gatica Luis Enrique (Lucho) 178
 Giardinelli Mempo 142, 251
 Gil de Biedma Jaime 83, 85, 88
 Gil Moreno de Mora Isabel 84
 Gimpera Teresa 84
 Giono Jean 64
 Gironde Oliverio 32, 35
 Gironella José María 90, 124
 Glantz Margo 163
 Godoy Gallardo Eduardo 58–60
 Goethe Johann Wolfgang 12, 20,
 21
 Goić Cedomil 59
 Gómez Balaños Roberto (Chespi-
 rito) 177
 Gómez Juan Vicente 243
 Gómez Sergio 127, 161, 170, 172–
 176, 178, 180, 181, 184, 186,
 198, 219, 224, 234, 236, 251
 González Boixo Juan Carlos 57
 González Felipe 98, 250
 González Lanuza Eduardo 32
 González León Adriano 87
 González Rodríguez Sergio 156
 González Tuñón Raúl 32
 Goytisolo José Agustín 83–85
 Goytisolo Juan 85, 87, 90, 127,
 167
 Goytisolo Luis 83/84, 86–88
 Gracia Jordi 83, 99, 118, 123
 Gramsci Antonio 26
 Gras Miravet Dunia 82, 157
 Greene Thomas 10

- Gregory John 10
 Grieve Patricia 125–128
 Guattari Felix 148
 Gubern Román 84
 Guelbenzu José María 124
 Guerra Seijas Juan Luis 192
 Guevara Ernesto, zw. Che 65, 67,
 69, 73, 70, 101, 122
 Guillén Nicolás 77
 Guimarães Rosa João 107
 Güiraldes Ricardo 30–32, 35, 128
 Gullón Ricardo 20
 Guzmán Martín Luis 62, 239
 Hammett Dashiell 42
 Harrison George 119
 Harss Luis 48, 105, 106, 110, 116,
 119, 248
 Hejmej Andrzej 9–11, 13, 15–17
 Hemingway Ernest 36, 79, 110
 Hendrix Jimi 65
 Hernández Felisberto 30, 36
 Hernández José 47
 Herodot 222
 Herralde Gonzalo 84
 Herralde Jorge 82, 84, 86, 159
 Herrasti Vicente 161
 Hitler Adolf 185
 Hitler Klara 185
 Homer 49
 Hortet Yvonne 94, 95
 Houston Whitney Elizabeth 236
 Hudson Rock 189
 Huerta Efraín 77
 Huidobro Vicente 130
 Ibarguengoitia Jorge 162
 Icaza Jorge 237, 242
 Iglesias Julio 177, 195
 Iwasaki Fernando 214, 221
 Jagger Mick 204
 James Henry 59
 Janaszek-Ivaničková Halina 10,
 11, 13, 18, 27
 Jarmusch Jim 189
 Jastrzębska Adriana Sara 229
 Jiménez Juan Ramón 35
 Jiménez-Leal Orlando 80
 Johnson Don 213
 Joyce James 36, 79, 132, 163
 Juana Inés de la Cruz 130
 Kafka Franz 36, 79, 109, 132, 133,
 161
 Kaganiec Anna 190
 Kalicki Rajmund 49, 115
 Kasperski Edward 9, 11, 12, 15,
 19, 27
 Kennedy John Fitzgerald 65
 Kerouac Jack 216
 King Martin Luther 65
 Kirby Jack 177
 Kirsch Hans-Christian 216
 Klejnocki Jarosław 244
 Krauze Enrique 162
 Kreutzberger Blumenfeld Mario
 Luis (Don Francisco) 176
 Kühn Jerzy 109
 Kummer Friedrich 223
 Kuźmicz Sarah 191
 Lafourcade Enrique 58, 59
 Larreta Enrique Rodríguez 30
 Las Casas Bartolomé de 145, 237
 Lee Stan 177
 Leguía Augusto 243
 Leitch Vincent B. 26
 Leñero Vicente 87, 162
 Lenin Włodzimierz 80
 Lennon John 119, 120
 Leno Jay 212
 Lessing Doris 88
 Letterman David Michael 212
 Levin Harry 10
 Levine Suzanne Jill 129–131
 Lewis Clive Staples 161
 Lezama Lima José 37, 57, 77,
 80, 100, 107, 117, 118, 125,
 127, 137
 Liebert Ottmar 209

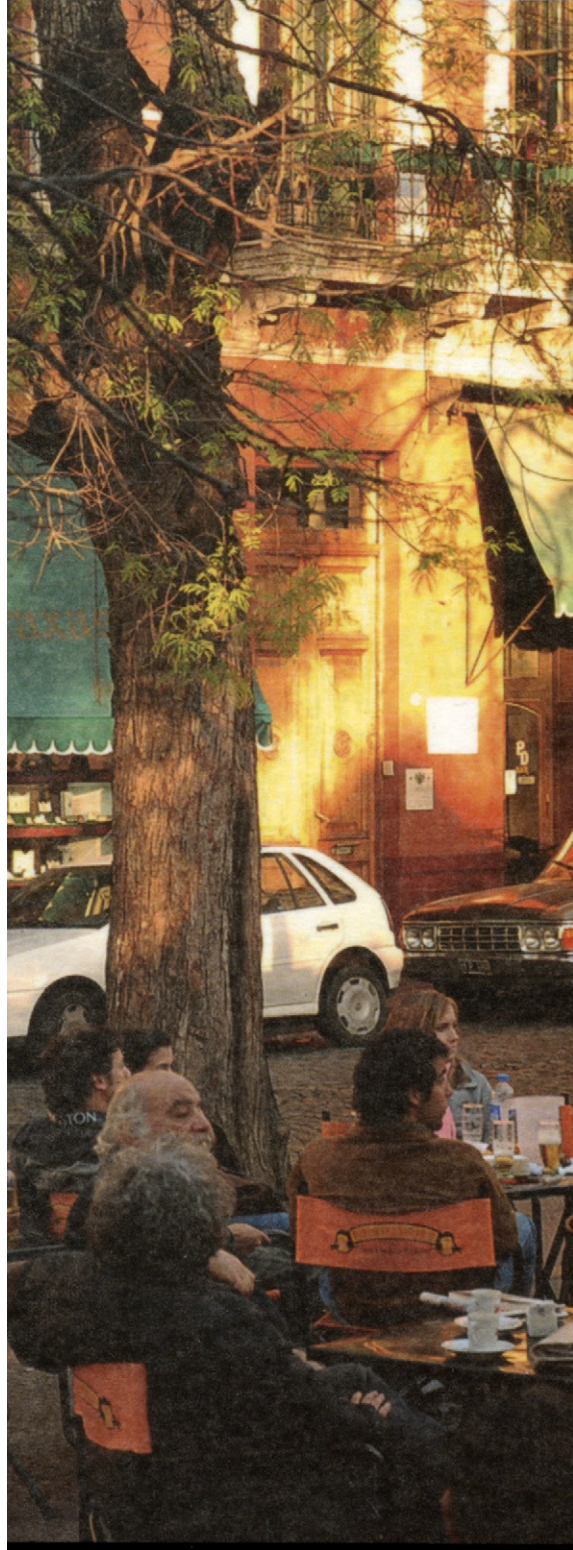
- Lihn Enrique 150
Lispector Clarice 93
Llano Aymar de 216
Lombardi Francisco José 227
Loriga Ray 202–204
Losada Gonzalo 35
López de Abiada José Manuel 85,
87, 89, 124–128
López y Fuentes Gregorio 238
Lugones Leopoldo 30
Luis William 78–80
Lukács György 26
Lynch Benito 128
Ługowska Urszula 70, 73, 83, 104,
105
Łukaszuk Ewa 58, 142, 145, 225,
238, 244
Machado Alcântara 34
Machado Antonio 35
Machado de Assis 131
Mackandal François 52
Madejski Jerzy 16
Madonna 214
Maillé Emilio 245
Mallea Eduardo 64, 130
Mañas José Ángel 204, 227
Mann Maurycy 13
Mann Thomas 36
Mannheim Karl 26, 223
Manzoni Celina 148
Mao Tse-tung 79
Marco Joaquín 8, 123
Marechal Leopoldo 32, 37, 47–49,
155
Mariani Roberto 33
Marías Javier 167
Markiewicz Henryk 17
Markowski Michał Paweł 22, 26
Marsé Juan 85, 88, 90, 125, 126
Martí José 29, 77, 79
Martín Gaité Carmen 90
Martin George 120
Martin Ricky 176/177
Martín Santos Luis 89, 127
Masetti Jorge Ricardo 68, 69, 248
Maspons Oriol 84
Mastretta Ángeles 143, 144, 250,
251
Matta Roberto 77
McCartney Paul 119, 120
Menchú Rigoberta 146, 250
Mendoza Mario 221
Mendoza Plinio Apuleyo 73, 81,
103
Menton Seymour 45, 46
Meyer-Kreuler Leonie 157
Michał Anioł 214
Milewska Elżbieta 134
Millares Selena 43, 66
Miserachs Colita 84
Miserachs Xavier 84
Mistral Gabriela 77
Moix Ana María 83, 85, 93
Moix Terenci 83
Monsiváis Carlos 105
Montero Mayra 137
Monterroso Augusto 100
Morales Saravia José 131–134
Moravia Alberto 73
Morelos y Pavón José María 167
Moreno Durán Rafael Humberto
81
Morrison Toni 233
Motta Guillermina 84
Moura Beatriz de 82, 84, 85, 93
Mroczkowska-Brand Katarzyna
231, 233
Mujica Láinez Manuel 117
Müller Gesine 120–122
Múñoz Molina Antonio 167
Múñoz Rafael 238
Muñoz Suay Ricardo 85
Musil Robert 132
Mutis Álvaro 81, 100, 105, 137
Nalé Roxlo Conrado 32
Nawrocka Ewa 31, 219, 237, 242

- Neruda Pablo 35, 36, 66, 70, 77,
 79, 81, 92, 100, 104, 105, 134,
 150, 249
 O'Brien Conan 196
 Ocampo Silvina 30, 43
 Odría Manuel 99
 Olivari Nicolás 32
 Ołtak Krzysztof 216
 Onetti Juan Carlos 36–38, 41–44,
 53, 77, 100, 107, 110, 117, 118,
 127, 136, 163, 167, 178, 216
 Ortega Julio 105
 Otero Lisandro 72
 Otero Silva Miguel 136
 Oviedo José Miguel 22, 39, 40,
 116
 Padilla Heberto 71–75, 86, 100,
 111, 118, 122, 137, 243, 249
 Padilla Ignacio 160–162, 164–167,
 169, 220, 221, 251
 Page Jimmi 209
 Palacio Ernesto 33
 Palaversich Diana 24, 181, 215,
 236
 Palomares Luis 85, 93
 Palou Pedro Ángel 161, 162, 165,
 167
 Panichelli Stéphanie 68, 72, 74
 Pániker Salvador 82
 Papasquiaro Mario Santiago 155
 Parra Nicanor 105, 150, 151
 Paso Fernando del 163, 167, 239
 Pavese Cesare 8
 Paz Octavio 61, 66, 73, 79, 81,
 100, 101, 103, 104, 130, 151,
 228, 250
 Paz Soldán Edmundo 159, 180,
 191, 214, 220, 221, 235, 246,
 251
 Pera Cristóbal 100
 Peretti Elsa 84
 Pérez Jiménez Marcos 100
 Peri Rossi Cristina 81, 93
 Perón Juan Domingo 99, 102, 185
 Perón María Eva, zw. Evitą 185
 Petersen Julius 223
 Phoenix River 204
 Picasso Pablo 79, 80
 Piglia Ricardo 146, 147, 167
 Pindel Tomasz 40, 44, 57, 206,
 231–233
 Pinder Wilhelm 222
 Pinochet Augusto 118, 141, 153,
 199, 226
 Piñón Nélide 74, 93, 105, 130
 Pitol Sergio 82, 86, 100, 104, 162,
 163, 167, 168
 Pizarnik Alejandra 100, 105
 Platon, Plátōn 222
 Pluta Nina 58, 142, 145, 225, 238,
 244
 Poe Edgar Allan 33
 Poniatowska Elena 64, 105, 162,
 168, 239
 Pope Randolph D. 62
 Porrúa Francisco (Paco) 68, 71,
 91, 98
 Porta Antoni 148
 Posse Abel 91, 130
 Prieto Adolfo 48, 239
 Proust Marcel 36, 64, 79, 132,
 161, 189
 Puig Manuel 88, 118, 137, 178
 Quevedo Francisco de 126
 Quezada Jaime 150
 Quintanilla Pérez Selena, ps. Se-
 lena 177
 Quiroga Horacio 30, 36, 134
 Rabassa Gregory 130
 Raimon 84
 Rama Ángel 66, 75, 77, 111, 113,
 114, 116–118, 141
 Ramírez Sergio 91
 Ramuz Charles Ferdinand 64
 Rebelais François 163
 Reed Lou 225

- Regalado López Tomás 161, 163,
165, 166, 168
- Regàs Rosa 84, 92, 93
- Reid Alastair 130
- Rejtman Martín 190, 216, 220
- Remak Henry H. 14, 18
- Revueltas José 62, 134, 239
- Rey Rosa Rodrigo 246
- Reyes Alfonso 61, 77
- Ribeyro Julio Ramón 100
- Rivera Garza Cristina 221
- Rivera José Eustasio 30, 35, 242
- Rivera Leteriel Hernán 149
- Rivero Raúl 69
- Roa Bastos Augusto 100, 104,
117, 238, 242, 243
- Robbe-Grillet Alain 88
- Rockefeller David 130
- Rodríguez José Luis 195
- Rodríguez Mariano 75
- Rodríguez Monegal Emir 36,
104–106, 118, 119, 130, 131,
141, 248
- Rodríguez Silvio 236
- Roh Franz 230
- Rojas Pinilla Gustavo 99
- Royo Grínor 183
- Romero José Rubén 238
- Roncagliolo Santiago 226, 227
- Rosas Juan Manuel de 243
- Rössner Michael 122
- Rourke Mickey 225
- Rulfo Juan 54–58, 62, 63, 77, 107,
110, 111, 117, 125, 126, 128,
131, 134, 137, 160, 163, 164,
231, 232, 239
- Rushdie Salman 233
- Rymwid-Mickiewicz Irena 134
- Sábato Ernesto 34, 35, 37, 49, 50,
77, 99, 100, 111, 123, 128, 130,
134, 137
- Sabido Vicente 29
- Sabines Jaime 162
- Sabrià Joaquim 93
- Saer Juan José 146, 147
- Sainz Gustavo 64, 142
- Salazar Bondy Sebastián 111
- Saldívar Dasso 103
- Salinas Jaime 88, 91
- Salinger Jerome David 182
- Sánchez Ferlosio Rafael 90, 127
- Sánchez Sique 157
- Sanctis Francesco de 9
- Santa Anna Antonio 243
- Santamaría Haydée 75, 105
- Sarduy Severo 100, 105, 134
- Sartre Jean-Paul 41, 73, 79, 109
- Schmidt Siegfried Johannes 23
- Schulz Bruno 80
- Scorza Manuel 32, 100, 141
- Seberg Jean 121
- Seix 90
- Seix Víctor 82, 87, 88, 90, 248
- Semprún Jorge 87
- Sepúlveda Luis 149
- Serrat Joan Manuel 84
- Shaw Donald L. 30–33, 35, 40,
48–50, 61, 139, 140, 144, 145,
163
- Shields Brooke 160
- Silvetti Bebu 209
- Simon John 130
- Singer Isaack Bashevis 233
- Siwek Ryszard 233
- Skármeta Antonio 139, 140, 164,
182
- Skłodowska Elżbieta 117, 134,
229, 230, 238, 239
- Skwara Marta 12, 14, 20, 21
- Soler Jordi 205, 220
- Soler Serrano Joaquín 114
- Somoza Anastasio 99
- Soriano Osvaldo 100
- Sosa Mercedes 176
- Soto Rodrigo 195
- Spota Luis 136

- Stalin Józef 69
 Stanisławski Konstantin 79
 Starr Ringo 119
 Stasiuk Andrzej 233
 Steiner George 12, 15, 149
 Stern Mark 130
 Sterne Laurence 163
 Stevens Cat 236
 Sting 177
 Stroessner Alfredo 141, 185
 Suárez Gonzalo 84
 Sueiro Daniel 127
 Süskind Patrick 233
 Svevo Italo 88
 Tejera Nivaria 88
 Tellado Corín 178
 Thays Iván 221
 Tokarczuk Olga 233
 Tola de Habich Fernando 90,
 125–128
 Toscana David 76, 170, 207
 Tötösy de Zepetnek Steven 16
 Trocki Lew 80
 Trujillo Rafael Leónidas 99
 Tuñon de Lara Manuel 81
 Tusquets Esther 82, 84, 93, 97
 Tusquets Óscar 82, 84
 Ureña Pedro Enrique 77
 Urquidi Julia 102
 Urroz Eloy 160, 161, 163, 165
 Uslar Pietri Arturo 230
 Valencia Leonardo 199
 Valenzuela Luisa 143
 Valéry Paul 45
 Valle-Inclán Ramón María 36
 Vallejo César 35, 77, 157
 Vallejo Fernando 137
 Valverde José María 88
 Van Sant Gus 204
 Van Tieghem Paul 11, 13, 14
 Vargas Getúlio 243
 Vargas Llosa Mario 20–22, 41,
 42, 65, 67, 68, 70, 71, 73–75,
 77, 81–94, 96–102, 105–107,
 110–114, 116–128, 131–134,
 136–138, 163, 166, 167, 178,
 183, 218, 219, 238, 240–243,
 248–251
 Vargas Llosa Patricia 84
 Vázquez Montalbán Manuel 85,
 92, 97–99
 Vega Maríá José 9, 11
 Velasco Raúl 177
 Vidal Sonia 111
 Vilanova Antonio 88
 Villemain Abel-François 11
 Viñas David 77, 115, 142
 Volpi Jorge 150, 159–161, 163,
 165–168, 220, 221, 227, 251
 Wacquez Mauricio 81, 85, 100
 Waits Tom 213
 Weber Max 26
 Wellek René 14
 Welles Orson 189
 Wells Herbert George 44
 Wiese Claudia 122
 Woolf Virginia 36
 Wyka Kazimierz 222–224, 228
 Yáñez Agustín 62, 63, 131
 Yanni 209
 Yehya Naief 209, 216, 220
 Yunque Álvaro 32
 Zapata Emiliano 167
 Zea Leopoldo 61

*Indeks opracowała
 Saturnina Chmielowska*



Marcin Sarna sięga po tradycyjne narzędzia komparatystyki, zestawiając horyzont myślowy, dominującą tematykę i techniki pisarstwa „młodych” z horyzontem i praktyką pisarstwa pokolenia boomu. Wykazuje przy tym dużą erudycję i talent interpretacyjny, jednakże – mimo całego bagażu informacyjnego i teoretycznego – udaje mu się pisać komunikatywnym, swobodnym stylem, nieprzeładowanym „metajęzykiem”, dzięki czemu lektura dostępna jest nie tylko dla specjalisty: można sądzić, że zainteresuje szersze kręgi inteligencji, w szczególności studentów.

prof. dr hab. Jerzy Brzozowski


Książka Marcina Sarny stanowi bardzo wartościowe, interdyscyplinarne studium, a przedstawione w niej spojrzenie na wymianę pokoleń w prozie iberoamerykańskiej z pewnością może zainteresować szerokie grono czytelników. Jest to książka bez wątplenia potrzebna, bowiem proponuje miłośnikom literatury latynoskiej cenny klucz, który pozwala czytać tę literaturę w szerokim polu odniesień kulturowych.

dr hab. Ewa Nawrocka

Uniwersytet Pedagogiczny
im. Komisji Edukacji Narodowej
w Krakowie
Prace Monograficzne 793

ISSN 0239-6025

ISBN 978-83-8084-059-1


WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIWERSYTETU PEDAGOGICZNEGO
W KRAKOWIE