



HYBRIS nr 64 (2025)

ISSN: 1689-4286



<https://doi.org/10.18778/1689-4286.64.02>

ADAM KRUK

 0000-0002-2831-8403

Uniwersytet Wrocławski

adam.kruk2@uwr.edu.pl

Między przyjemnością tekstu a obrazu.

Przypadek Alberto Fugueta

*Gdy powstało McOndo, niektórzy Amerykanie uznali,
że moje pisanie nie było ani złe, ani dobre, tylko „za mało latynomerykańskie”.*

– Mógłbyś być bardziej jak García Márquez.

– Yeah, sure.

A. Fuguet, *McOndo*¹

¹ Tłumaczenie własne. Jeśli nie zaznaczono inaczej, pozostałe tłumaczenia są również mojego autorstwa.

CC BY-NC-ND 4.0 © by the author | Licensee University of Lodz – Lodz University Press

Received: 2025-02-02 | Verified: 2025-04-14 | Accepted: 2025-05-26 Lodz, Poland

First published online: 2025-06-23

Nobliści Pablo Neruda i Gabriela Mistral, literackie sławy w stylu Roberto Bolaño, Luisa Sepúlvedy czy Isabel Allende – na ich tle chilijski pisarz i reżyser Alberto Fuguet (ur. 1964) to postać mało u nas znana. Na polskim rynku ukazała się zaledwie jedna jego powieść (*Filmy mojego życia*, 2008), a żaden z jego filmów nie był pokazywany w dystrybucji kinowej, choć dwa (*Cola de mono*, 2019 i *Zawsze na tak*, 2021) dostępne były na OutFilm.pl². W rodzimym Chile zasłynął w latach 90. XX wieku swymi pierwszymi tekstami ostro atakującymi przebrzmiały, jego zdaniem, realizm magiczny i głoszącymi potrzebę nowej kultury, świeżych głosów i stylów, lepiej odpowiadających intensywnie globalizującej się wówczas w Chile rzeczywistości. Stał się ojcem chrzestnym ruchu McOndo, będącego jedną z pierwszych ważnych propozycji kulturowych po odsunięciu reżimu generała Pinocheta od władzy na przełomie lat 80. i 90. Następnie, na przełomie wieków, był ważnym głosem kultury queerowej, która po zburzeniu muru cenzury i wstydu mogła wybrzmieć głośno i dumnie – obok Pedro Lemebela, z którym zresztą intelektualnie sporo go łączyło (Pastén, 2005, 2009), Fuguet zyskał status jednego z najważniejszych chilijskich twórców badających zmieniającą się wówczas tożsamość mieszkańców Santiago.

Różowe lata 90.

La Transición – chilijska transformacja – w miejscu zmilitaryzowanego krajobrazu oraz wszechobecnej cenzury mościła się mozolnie i w zasadzie trwa do dziś, czego symbolem może być fakt, że w Chile wciąż funkcjonuje konstytucja z 1980 roku (Olszówka, 2023). Chilijska transformacja stworzyła jednak przestrzeń na swobodniejszą ekspresję idei, które w czasach wojskowego reżimu mogły funkcjonować jedynie w podziemiu lub na emigracji. Odradzającej się demokratyzacji towarzyszyły nowe prądy kulturowe z ambicjami aktualnej

² Platforma VOD została założona w 2012 r. przez Jakuba Mroza i Leszka Masłowskiego, właścicieli poznańskiej firmy Tongariro Releasing – pierwszej polskiej firmy dystrybuującej niemal wyłącznie filmy o tematyce LGBTQ+ (Urbaniak, 2022).

diagnozy społecznej. Z taką właśnie wystąpił Alberto Fuguet, który wraz z Sergio Gómezem (ur. 1962) zredagował w 1993 roku antologię chilijskich pisarzy przed dwudziestym piątym rokiem życia, zatytułowaną *Cuentos con Walkman* (Fuguet, Gómez, 1993). Trzy lata później wykonali wspólnie szerszy zamach, przygotowując antologię młodej prozy już nie tylko chilijskiej, ale hiszpańskojęzycznej³, zatytułowaną *McOndo*. Szybko stała się ona wydarzeniem w całej Ameryce Łacińskiej, symbolem zarówno nowego pokolenia wolnego od obciążeń czasów dyktatur, jak i rozpoznania nowej rzeczywistości po zakończeniu zimnej wojny. Jak pisał chilijski dziennik *La Época*: „Idea było zebranie w jednej książce tekstów młodych pisarzy, którzy przedstawiają w swoich opowiadaniach podobne realia krajów przeludnionych i zanieczyszczonych, z autostradami, metrem, telewizją kablową i slumsami” (*La Época*, 1996, s. 25).

Tytułowe McOndo to oczywiście nawiązanie do fikcyjnej miejscowości Macondo, w której działa się akcja *Stu lat samotności* kolumbijskiego noblisty Gabriela Garcíi Márqueza, ale i do komputera marki Macintosh (logo Apple, zawieszone na drzewie poznania, zdobiło okładkę pierwszego wydania antologii) oraz do restauracji McDonald’s symbolizującej unifikację – czy właśnie makdonaldyzację (Ritzer, 1997) – kultury. To zresztą właśnie w amerykańskim barze szybkiej obsługi miała miejsce impreza z okazji wydania książki: „Prezentacja tej osobiwej antologii pokoleniowej nie mogła odbyć się inaczej niż w porze śniadania w jednym z lokali McDonald’s przy alei Providencia podczas zagryzania hamburgera” (*La Época*, 1996, s. 25). Co być może jest jeszcze bardziej obrazoburcze, na datę wydarzenia wybrano 11 września – tragiczną i świętą datę

³ Prócz Chilijczyków, Fugueta i Gómeza, w antologii znaleźli się Argentyńczycy (Juan Forn, Rodrigo Fresan i Martín Rejtman), Hiszpanie (Martín Casariego, Ray Loriga, José Ángel Mañas i Antonio Domínguez), Meksykanie (Jordi Soler, David Toscana i Naïef Yehya), Boliwijczyk Edmundo Paz Soldán, Kolumbijczyk Santiago Gamboa, Kostarykanin Rodrigo Soto, Ekwadorczyk Leonardo Valencia, Urugwajczyk Gustavo Escanlar oraz Peruwianczyk Jaime Bayly (dobrze znany w Polsce z tłumaczeń Tomasza Pindela).

w historii Chile⁴, na pięć lat przed „tym drugim” 11 września (Dorfman, 2001), symbolicznie kończącym globalny optymizm lat 90.

Prócz tych jawnie prowokacyjnych działań marketingowych, *McOndo*, bardziej niż ze względu na konkretne opowiadania, rozgłos zyskało dzięki błyskotliwemu wstępowi redaktorów (Nulley-Valdés, 2023) oraz ostrym wypowiedziom samego Fugueta, który potrafił nazwać realizm magiczny gatunkiem gadających tukanów i latających staruszek. Jak wiadomo jednak, każda parodia i trawestacja jest tyleż próbą zdjęcia z piedestału, ileż aktem uznania (Ziomek, 1980) – nie było więc tak, że młodzi autorzy nie doceniali gigantów, takich jak Marquez, Llosa, Fuentes czy Cortázar. Po prostu uważali, że czas skończyć z folkloryzmem i romantyzowaniem Ameryki Łacińskiej, że nowe czasy wymagają kultury dostarczającej adekwatny ich opis. To zresztą potrzeba towarzysząca często okresom liminalnym⁵: beatnicy w USA, Movida w Hiszpanii czy, by nie sięgać daleko, formacja brulionu w Polsce, też działająca przeciw, kiedy żyli jeszcze nasi giganci – Miłosz, Herbert, Różewicz (to jednak nie przez ich pryzmat postrzegamy dziś lata 90.). Podobnie w Amerykach narracje pokolenia *boom latinoamericano*, niezależnie od tego, jak uświęcone przez światową krytykę literacką i wyniki sprzedaży, coraz mniej odpowiadały nowym czasom i doświadczeniu pokolenia, które dzięki antologii wreszcie zyskało swoją nazwę. Jak tłumaczył sam Fuguet:

Istnieją przedstawiciele akademii i wędrownej inteligencji, którzy chcieliby sprzedać nas światu jako ekologiczny raj (smog w Santiago?), a także krainę pokoju (Bogota? Lima?). Co bardziej ortodoksyjni uważają, że Ameryka Łacińska jest rdzenna, folklorystyczna, lewicowa. Twórcami naszej kultury mieliby być ludzie noszący poncha i klapki. Mercedes Sosa byłaby latino, ale grupa Pimpinela już nie.

⁴ Mowa oczywiście o 11 września 1973 r., kiedy zbombardowano pałac La Moneda w Santiago, w wyniku czego zmarł Salvador Allende, a władzę przejęła junta pod dowództwem gen. Augusto Pinocheta.

⁵ Liminalność można określić jako stan refleksji, w którym idee, uczucia i fakty, dawniej przyjmowane za oczywiste i akceptowane, muszą zostać na nowo przemyślane – rozczłonkowane, wyolbrzymione i zaburzone. Faza liminalna zaburza stabilny egzystencjalny porządek, przejścia, które jej towarzyszą, wiążą się z poszerzeniem świadomości, pogrzebaniem dawnych wartości i wytwarzaniem nowych (Turner, 2010; Fredericksen, 2002).

Czym zatem jest – bękartem, hybrydą? Dla nas Chapulín Colorado, Ricky Martin, Selena, Julio Iglesias i telenowełe są tak samo latynoamerykańskie, jak candombe czy vallenato. Ameryka Łacińska zapewnia sporo egzotyki – można tańczyć do *El cóndor pasa* albo *Ellas bailan solas* Stinga. Wykluczać kulturę bękartów, to zaprzeczać naszym wewnętrznym przepływowi. Ameryka Łacińska to teatr Colón w Buenos Aires i Machu Picchu, program „Siempre en Domingo” i komiksy o Magneto, grupa Soda Stereo i Verónica Castro, Lucho Gatica, Gardel i jego *Cantinflas*, Festival de Viña i festiwal filmowy w Hawanie, Puig i Cortázar, Onetti i Corín Tellado, magazyn *Vuelta* i tabloidowe sensacje. To też bezdyskusyjnie MTV Latino – ten halucynacyjny konsensus, ten strumień, kolonizujący poprzez kabel naszą świadomość, który jest najlepszym przykładem spełnionego boliwariańskiego marzenia, bardziej konkretnego i skutecznego w budowaniu jedności niż setki kongresów i umów międzynarodowych. Przy okazji powiedzmy sobie szczerze: McOndo to MTV Latino, ale w bloku liter na papierze (Fuguet, 2016).

McOndo stało się nie tylko nazwą pokolenia, ale i znakiem pewnej wrażliwości, wartości odmiennych od tych wyznawanych przez generacje wcześniejsze. Sukces tej optymistycznej i jednoczącej propozycji w krajach objętych „gorączką pamięci” (Domosławski, 2014), w których cierpienie jest jakby wpisane w genotyp (Caparrós, 2023), widzieć można też jako rodzaj buntu przeciwko „strefie mroku” (Fernandez, 2022) spowijającej kraje Ameryk, potrzeby pójścia w zapomnienie, zwrotu w stronę chwili i przyjemności. Zamiast więc lokalnego folku (ale też aspirowania do europejskich snobizmów) McOndo dowartościowało popkulturę. W miejsce bohatera wiejskiego pojawił się ten żyjący uciechami metropolii. Tradycyjne modele życia zastąpiły ekspresje nienormatywnych tożsamości, dzień – noc, a plantatorów – ich ofiary oraz wszechobecne duchy: gwiazdy telewizyjne i ich kochankowie (Bayly, 2007).

Nic więc dziwnego, że Fuguet, zamiast Marqueza, za mistrza i patrona uznaje argentyńskiego pisarza Manuela Puiga (1932–1990): dużo bardziej ulotnego, bez Nobla, pisarza, któremu nie udało się zostać filmowcem, ale jego dzieła same w sobie były jakby filmami (przy okazji często dużo sprawniej ekranizowanymi niż książki

mistrzów realizmu magicznego⁶). Puig był współczesny, wielokulturowy, homoseksualny, kosmopolityczny. Puig był McOndo, zanim powstało McOndo. Do inspiracji nim Fuguet przyznawał się wielokrotnie⁷, zauważając, że rok śmierci Puiga to też rok jego debiutu literackiego. Pisząc o Argentyńczyku, zawsze jakby mówił o sobie i własnej metodzie, podkreślając szczególnie filmowość jego literatury: „Kino można robić na piśmie. Filmy można pisać. Wydaje się, że to właśnie robił Puig: pisał kino. Kino w druku. Jeśli nie potrafisz filmować, zacznij pisać zanim będzie za późno” (Fuguet, 2012). Tak też uczynił.

Filmy jego życia

Inspirację tę czuć w powieści *Filmy mojego życia*, wydanej w 2005 roku równocześnie po angielsku i po hiszpańsku i docenionej przez samego Mario Vargasa Llosę⁸. Jest ona rodzajem hołdu dla seansu filmowego i, wzorem *Pocałunku kobiety-pająka* Puiga, inkorporuje doświadczenie seansu filmowego do tekstu. Strategia Fugueta zakłada tu wyjście między opozycję tekst–obraz, krzyżowanie niejako obu przyjemności odbiorczych. Co ważne, autor nie ogranicza się do opisu akcji filmów (te są wręcz minimalizowane) – równie ważne są przybytki, w których bohater, nazwany Beltrán Soler, dane tytuły oglądał. Są to kina w Santiago czy Valparaíso, Los Angeles czy Encine, ale też publiczna telewizja czy ekrany w samolotach. Jako że bohater, będący porte-parole pisarza, odwołuje się do własnego dzieciństwa, wybór tytułów obejmuje filmy głównie z lat 70., które stają się punktem wyjścia do opisu realiów pierwszych lat rządów Pinocheta (kiedy

⁶ Wymienię tu dwie najistotniejsze: *Pocałunek kobiety-pająka* i jego hollywoodzka ekranizacja z nagrodzonym Oscarem Williamem Hurtem (reż. Héctor Babenco, 1985) oraz *Przekłête tango*, które stało się inspiracją dla *Happy Together*, pierwszego gejowskiego melodramatu z Hongkongu (reż. Wong Kar-Wai, 1997).

⁷ Zob. wywiad dla argentyńskiego dziennika *Clarín*: „Yo soy un gran »afanador« de Manuel Puig” (Fuguet, 2006) czy w esej „El genio híbrido de Manuel Puig: escribir cine (un homenaje tardío)” zamieszczony w *Revista Santiago* (Fuguet, 2012).

⁸ Llosa pisał: „powieść oryginalna, pełna przygód, niespodzianek, filmów, rozciągająca się niczym most między Stanami Zjednoczonymi, a Ameryką Łacińską” (Fuguet, 2005, tekst z okładki).

to sam Fuguet wrócił do ojczyzny), surowego liceum w Santiago, babci-pinochetystki, podzielonego społeczeństwa, ale też pobytów w Stanach Zjednoczonych, kiedy Ameryka wciąż jeszcze była „great”. Jak pisała Agnieszka Wolny-Hamkało: „jak na filmowca przystało, potrafi myśleć obrazami, stąd malownicze, sugestywne opisy Los Angeles, świetnie oddające wielkomiejski spleen i magię nocnej metropolii” (Wolny-Hamkało, 2008, s. 13).

Nie jest to jednak cierpiętniczy opis katorg chilijskiego społeczeństwa (tych narracji, bardzo swoją drogą potrzebnych, pojawiać się będzie sporo), co zresztą często autorowi się zarzuca. *Książki mojego życia* są raczej próbą spojrzenia na czasy dyktatury z perspektywy bliskiej estetyce McOndo, o czym może świadczyć sam dobór tytułów filmów: zamiast na przykład *Zaginionego Costy-Gavrasa* (1982)⁹, znajdziemy tu raczej *To wspaniałe życie* Capry (1946), *Szczęki* Stevena Spielberga (1975) czy disneyowskie *Dumbo* (1941). Polityka łączy się tu zatem z kulturą popularną, wysokie z niskim, poważne z komicznym, a cierpienie – no właśnie – z przyjemnością, chociażby przyjemnością seansu filmowego: jego walorem poznawczym, ale i funkcją eskapistyczną. Szerzej jeszcze z przyjemnością patrzenia, która, jak chce Mieke Bal, jest zawsze „nieczysta”¹⁰, obejmując nie tylko kulturę wizualną, ale też będącą jej częścią kulturę literacką. Rozpoznanie, że „akty widzenia mogą być prymarnie motorem całych tekstów literackich, strukturyzowanych przez obrazy, nawet jeśli w danym tekście nie jest przywołana żadna konkretna

⁹ Oparty na doświadczeniach Eda Hormana pierwszy hollywoodzki film opowiadający o zamachu stanu w Chile z 1973 r., a także o niechlubnej roli CIA w jego przeprowadzeniu. W 1983 r. nagrodzono go Złotą Palmą w Cannes (w jury nota bene zasiadał sam Gabriel García Márquez), następnie dostał 4 nominacje do Oscara. Jak pisał Mateusz Mazzini: „Miejska legenda głosi, że gdy Pinochet dowiedział się o krytycznym filmie, który Amerykanie zrobili o jego reżimie, a potem zaczęli przyjmować za niego nagrody na całym świecie, wpadł w szal i zakazał wszelkich pokazów tego obrazu w Chile. Pomimo że ani jego nazwisko, ani nawet nazwa państwa w ciągu 122 minut filmowej opowieści nie padają ani razu” (Mazzini, 2022, s. 27).

¹⁰ „Po pierwsze, będąc aktem zmysłowym, a zatem zakorzenionym biologicznie (nie bardziej jednak niż wszelkie ludzkie akty), patrzenie jest ujęte w ramy [framed] i zarazem samo ujmuje w ramy, interpretuje; jest nacechowane emocjonalnie, a zarazem jest kognitywne i intelektualne. Po drugie, podobną nieczystością cechują się także akty oparte na innych zmysłach, jak słuchanie, czytanie, smakowanie, wąchanie. Akty te, właśnie dzięki swojej nieczystości, przenikają się wzajemnie tak, że na przykład słuchanie i czytanie mogą zawierać w sobie wizualność. A zatem, literatura, dźwięk i muzyka nie są wykluczone z przedmiotu kultury wizualnej” (Bal, 2006, s. 302).

»ilustracja«” (Bał, 2006, s. 303), dobrze określa twórczość Fugueta (a wcześniej Puiga), który na różne sposoby dąży do zatarcia granic między przyjemnością tekstu i obrazu.

W *Filmach mojego życia* również brak ilustracji, a jednak graficzny wyraz książki jest tu ogromnie ważny. Tytuły filmów wraz z datą i miejscem seansu (które mogą stanowić świetny przyczynek do turystyki filmowej) otwierają każdy kolejny krótki rozdział (ilustracja 1¹¹), co nadaje książce nie tylko rytm i charakter quasi-leksykonu (można ją czytać nielinearnie), ale przede wszystkim wyraźną strukturę wizualną. Inaczej niż tradycyjne rozdziały, nie są one ponumerowane, co wskazywałoby na możliwość niechronologicznej lektury. John Lance Lee proponuje wręcz, by nie nazywać ich rozdziałami, ale krótkimi metrażami (*shorts*), a technikę użytą przez Fugueta porównuje do Eisensteinowskich koncepcji montażu atrakcji (Lee, 2008). W zwartej partii tekstu filmy często w ogóle nie są opowiadane (czy nie ma czegoś bardziej nudnego, niż gdy ktoś opowiada filmy? albo sny?) – stanowią raczej asumpt do kolejnego odcinka z życia bohatera, punkt odbicia dla jego wspomnień, pretekst do ukazania przeżartego korupcją i podziałami Chile z czasów Pinocheta czy skomplikowanej rzeczywistości USA lat 70. Wszystko oczami dziecka, ale słowami dorosłego.

Filmy mojego życia stają się tym samym wyrazem pragnienia zbliżania kultury literackiej i audiowizualnej, autorskim „MTV Latino w bloku liter na papierze”. Są też wyraźnym asumptem do świata filmu, bo w czasie pisania książki Fuguet sam zaczął reżyserować. Realizując niespełnione marzenie Puiga¹², dołożył kolejny poziom do listy filmów swojego życia – tym razem nie tylko obejrzanych, ale przez niego stworzonych. Jego własną filmografię, liczącą obecnie 8 filmów pełnometrażowych, 2 krótkie i 2 wideoklipy, zobaczyć można jako kontynuację diagnoz spod znaku McOndo: poprzez zerwanie z tradycją realizmu

¹¹ Ilustracje znajdują się na końcu tekstu.

¹² W 1949 r. argentyński pisarz udał się na stypendium do Rzymu, by studiować w słynnej włoskiej szkole filmowej Centro Sperimentale.

magicznego (zabraknie tu latających staruszek czy gadających tukanów), ale i z uświęconą w Chile tradycją kina społecznie zaangażowanego (Aldo Francia, Patricio Guzmán, Raúl Ruiz czy Miguel Littín¹³). Oczywiście dzieła Fugueta są mocno polityczne, do czego wrócę w ostatniej części, choć nie w komunizującym sensie – daleko im do typowo latynoamerykańskiego *izquierdismo*¹⁴. Cechuje je natomiast głębokie zrozumienie tego, że co prywatne, zawsze jest polityczne, a walka o równe prawa zaczyna się od bycia widzianym. Stąd tak ważny jest opis doświadczeń wymykających się hegemonicznym praktykom i narracjom – chociażby doświadczenia homoseksualnego, zawsze obecnego w jego dziełach.

Przyjemność erotyczna i typograficzna

Ciekawym przykładem może być film *Cola de mono*, z jednej strony wpisujący się w rzeczoną walkę o reprezentację, z drugiej bogaty w techniki umieszczania przez Fugueta tekstu w swych filmach (tak jak wcześniej umieszczał film w tekstach). Już tytuł zdradza literackie umiłowanie wieloznaczności: oznacza on po hiszpańsku „małpi ogon”, w Chile jednak to też nazwa drinka, przyrządzanego tradycyjnie w Boże Narodzenie (przepis na niego wyświetli się nam na ekranie – ilustracja 2). Cola to jednak w Chile również gwarowe określenie homoseksualnego mężczyzny (ilustracja 3), a sam napój kolorem i konsystencją przypominać może ejakulat. Film, o czy informuje nas napis na początku (tych pojawi się podczas seansu jeszcze sporo), rozpoczyna się w 1986 roku, w schyłkowym okresie dyktatury Pinocheta,

¹³ Fuguet pisał o nim następująco: „Zobaczyłem na kasetach w Szkole Dziennikarstwa kilka horrendalnych filmów niezrównanego ponoć Littína i uznałem, że są one całkowicie przereklamowane. *Alsino i Kondor* nominowany do Oscara? Za co? Nie przyciągały mnie też jego zdjęcia z Fidelem, tyle podróży na Kubę. Byłem zdezorientowany: czułem się postępowym antypinochetystą, ale czułem się też bardzo daleki od tej estetyki” (Fuguet, 2016). Dystans ten do obu stron chilijskiego konfliktu, a także niezaprzeczanie autorytetom, staną się dla twórczości Fugueta charakterystyczne.

¹⁴ Rozumianego jako zestaw lewicowych postaw, praktyk i przekonań czy przywiązania do konkretnych ikon (Che Guevara, Salvador Allende, etc.) szeroko rozpowszechniony wśród latynoamerykańskiej inteligencji.

a czas akcji podkreśla muzyka nowofalowego zespołu UPA!¹⁵, która wyrażała nastroje tych lat, młodzińczy bunt i spleen (skojarzenia z Maanamem uprawnione). *Cola de mono* opowiada historię dwóch nastoletnich braci i ich matki, a także nieobecnego ojca w czasie – co ważne dla akcji filmu i co ma swój dwuznaczny urok – kiedy nienormatywne seksualności wciąż były jeszcze tajone i represjonowane. Jak pisałem w recenzji dla miesięcznika *Kino*: „z jednej strony czyhające zewsząd niebezpieczeństwo, z drugiej dreszcz igrania z nim. W dodatku Fuguet dyskretnie igra też z tabu kazirodztwa, a pikanterii dodaje fakt, że w bohaterów wciela się tu aktorskie rodzeństwo. Połączenie przyjemności z zagrożeniem, ukuć wstydu i rozkoszy charakterystyczne jest dla kultury przedemancypacyjnej” (Kruk, 2020, s. 84).

Nawet wówczas, zakazana czy nie, kultura gejowska istnieje, gdyż, jak pisała Dorota Wolska, „kultury nie stanowi się dekretem” (Wolska, 1997, s. 62). Ma swoje praktyki i rytuały, swoich idoli i artefakty, nawet jeśli funkcjonuje w podziemiu: chociażby w parku Forestal¹⁶, gdzie w bożonarodzeniową noc w poszukiwaniu wrażeń udaje się starszy brat Vincente (Santiago Rodríguez Costabal). Ważne są też kulturowe przepływy z USA – pod jego nieobecność młodszy brat Borja (Cristóbal Rodríguez Costabal), dalej racząc się tytułowym napojem, odkrywa w pokoju Vincente erotyczne pisemka w rodzaju *Advocate*¹⁷. Otwierają one lokalną kulturę gejowską na mniej opresyjną rzeczywistość, prezentując w sposób jawny świat zakazanych w Chile przyjemności. Kiedy przegląda je Borja, doznaje ukłuć nieznanymi wcześniej emocji, a na ekranie pojawiają się – tak jak wcześniej przepis

¹⁵ Nazwę zespołu UPA! (obok kapel, takich jak Los Prisioneros, jednej z najpopularniejszych w Chile lat 80.) interpretowano jako pisane wspak inicjały Augusto Pinocheta Ugarte (APU).

¹⁶ Znajdujący się niedaleko Akademii Sztuk Pięknych (Bellas Artes) park do dziś jest miejscem gejowskich schadzek i pikiet. Jak podaje portal gays-cruising.com (https://www.gays-cruising.com/en/cruising/bajo_los_arboles_del_parque_forestal_poblacion_parque_forestal_chile_5794, dostęp: 19.08.24), po zmroku jest to miejsce uczęszczane przez wielu mężczyzn szukających przyjemności, ale też miejsce niebezpieczne, gdzie często dochodzi do napadów. Taki ujrzymy też w filmie Fugueta.

¹⁷ Miesięcznik wydawany od 1967 r. w San Francisco uznaje się za najstarszy magazyn gejowski w Stanach Zjednoczonych. Jako dwumiesięcznik ukazuje się do dziś.

na cola de mono – towarzyskie anonse, które brzmią niemal jak poezja: „Szcupły singiel, młody, buzujący spermą. Ledwie legalny. W poszukiwaniu tatušków. Ochota na ostry seks. Nowy. Dziewiczy. Chcę spróbować pasywnie. Potrzebuję agresywnego aktywa, by pouczył pilnego ucznia. Uwielbiam męski zapach. Chris, 19 lat, Rural, Wisconsin”.

Wytłumaczone zostają też – niemal encyklopedycznie, bez pruderii, ale z domieszką poezji – artefakty kultury gejowskiej, takie jak jockstrapy czy miejsca w rodzaju saun dla mężczyzn (ilustracje 4 i 5). Tu za przykład Fuguet podaje (fikcyjne) Baños Prat, tworząc niejako alternatywną historię Chile, jakby wpuszczając w ten sposób do opowieści odrobinę odrzuconego realizmu magicznego. Wszystko to sprawia, że ekran staje się rodzajem czarodziejskiej księgi (a może tabletu?), film nagle jest czymś do czytania, nie tylko do oglądania. Nieprzerwanie przy tym patrzy się na niego z wypiekami na twarzy, gdyż reżyser wie, jak zadbać o przyjemność wizualną widza. W kanonicznym tekście *Przyjemność wizualna a kino narracyjne* Laura Mulvey (2010) pokazywała, jak w klasycznym kinie hollywoodzkim środki filmowego wyrazu, takie jak kadrowanie, ruchy kamery czy oświetlenie, służyły utożsamieniu widza z męskim heteroseksualnym spojrzeniem, seksualizującym i uprzedmiotawiającym kobiety¹⁸. Odwołując się do stworzonej przez nią teorii męskiego spojrzenia (*male gaze*), Omar Daou ukuł pojęcie *male gayze*, nazywające sposób obrazowania męskich ciał, pragnień i relacji w pionierskich filmach gejowskich¹⁹ idących pod prąd dominującej kulturze heteronormatywnej. Jak dowodził Daou, „zespolona z *gayze* kamera jest voyeurystyczna, podstępna, konfrontacyjna, bliska, ale może też penetrować,

¹⁸ Polemizowała z tym chociażby Camille Paglia, sugerując, że *male gaze* bardziej niż uprzedmiotawiał, oddawał kobietom hołd, czyniąc z nich pogańskie boginie (Paglia, 1994).

¹⁹ Badacz analizował *Pieśń miłosną* (Jean Cocteau, 1950) i *Pink Narcissus* (James Bidgood, 1971). Od tego czasu kino gejowskie, korzystając z podobnych środków, pod wieloma szerokościami geograficznymi zostało już znormalizowane, a nawet uległo konwencjonalizacji, o czym pisałem wcześniej w tekście *Inne głosy, inne spojrzenia* (Kruk, 2018). Tym samym *gayze* z radykalnej propozycji sprzeciwiającej się dominacji męskiego spojrzenia ewoluowała w jeden z dostępnych „sposobów widzenia”.

tworząc bezprecedensową intymność (lub tę radykalną bliskość, o której mówię), prowokującą niebezpieczeństwo, poufność, łączność” (Daou, 2017, s. 70).

Koncentrując się na doświadczeniach i pragnieniach homoseksualnych mężczyzn, *gayze* obala konwencjonalne narracje i strategie wizualne, aby wyrazić własne formy erotyzmu i podmiotowości. Dokonując subwersji heteronormatywnego spojrzenia, redefiniuje wizualną przyjemność identyfikacji. Takie też jest spojrzenie Fugueta – analizując kadry jego filmu, zobaczymy, jak kamera tu zatrzyma się na stopie, tu na pasze, kroplach potu czy włosach łonowych. Naśladuje ona spojrzenie homoseksualnego mężczyzny będącego w stanie lekkiego podniecenia, co jeszcze mocniej da o sobie znać w kolejnym filmie autora, *Zawsze na tak*, gdzie strategia ta zbliży się już do gejowskiej pornografii. Z punktu widzenia niniejszego tekstu jeszcze ciekawsze jest to, jak erotyczne nasycenie obrazów (sposób patrzenia na bohaterów poprzez *gayze*) reżyser łączy z... bibliofilią. Już w pierwszych scenach widzimy bowiem braci leniwie snujących się nad basenem i pochłoniętych lekturą, a kadry czytających osób są tymi samymi, w których Fuguet erotyzuje (fetyszyzuje) swoich bohaterów (ilustracje 6 i 7). *Cola de mono*, zbliżając do siebie przyjemność czytelniczną i napięcie erotyczne, z powodzeniem mógłby ilustrować prowadzoną w Polsce kilka lat temu akcję promującą czytelnictwo *Nie czytasz? Nie idę z Tobą do łóżka!*

Warto przyjrzeć się też temu, kto co czyta, lektura bowiem określa postaci (choć, by było ciekawiej, różnica między braćmi zostanie w pewnym momencie zatarta). Pozujący na intelektualistę Vincente raczy się „wielką literaturą”, podczas gdy znudzony Borja wybiera literaturę popularną: *Comę* Robina Cooka czy kryminały Stevena Kinga, które wskazują przy tym na genologiczne źródła *Cola de mono*, zawdzięczającej wiele thrillerom, slasherom, *giallo*. Matka natomiast nie czyta nic, w świąteczną noc jedynym jej marzeniem jest łyknąć valium i włączyć telewizor: jej umiłowanie telenoweli podkreśla obsadzenie w tej roli Carminy Riego, gwiazdy chilijskich *culebrones*. Łączenie erotyki z przyjemnością czytelniczną nie odbywa się tylko poprzez podglądanie za pomocą *gayze* zaczytanych urodziwych

chłopców, bo tekst, jak widzieliśmy wcześniej, potrafi też przejąć cały ekran, zagarnąć go, stać się najważniejszym elementem filmu. Oczywiście wprowadzenie go na ekran nie jest zasadniczo nowe, uruchamia tradycję właściwą jeszcze kinu niememu (plansze z dialogami), napisom do obcojęzycznych filmów czy czołówkom filmowym²⁰. Przyjemność tekstu, traktowanego za Bal jako część kultury wizualnej, może być integralną częścią obcowania z dziełem filmowym, tak jak doświadczenie wizualne jest immanentną częścią lektury, bazującej na „nieczystym” akcie patrzenia. „Nawet »czysto« lingwistyczne przedmioty, takie jak teksty literackie, można analizować sensownie i produktywnie qua wizualność. W istocie, niektóre »czysto« literackie teksty są sensowne wyłącznie wizualnie” (Bal 2006, s. 305–306).

Tak też dzieje się u Fugueta, gdzie same kroje pisma wykorzystane w filmie są znaczące po wielokroć: nie tylko odnoszą do znaczenia słów, są też źródłem przyjemności wręcz typograficznej, trochę jak w przypadku poezji konkretnej. Odnoszą także do pewnej tradycji wydawniczej: znów nie sposób uciec od Macondo. Czcionki, którymi inkrustuje ekran Fuguet, (Lora, Flareserif 821) przypominają bowiem te używane w powieściach autorów *boom latinoamericano* z lat 80. XX wieku wydawanych przez legendarne barcelońskie wydawnictwo Seix Barral (posiadające zresztą w swym katalogu także książki Manuela Puiga). Nieprzypadkowo Vincente w jednej z pierwszych scen *Cola de mono* oddaje się lekturze *Historii Alejandra Mayty* Vargasa Llosy w charakterystycznej edycji Seix Barral (ilustracja 8). Ten krój liter, ku wizualnej przyjemności widza, powracać będzie konsekwentnie przez cały seans – aż do napisów końcowych, którym zresztą trudno jest domknąć film (w rytm piosenki UPA! *Creo que voy a morir* pojawiają się one na zmianę z dalszymi niepokojącymi wydarzeniami). Zabieg ten jeszcze mocniej podkreśla integralność tekstu dla kompozycji całości, równouprawnienie druku w ramach ulotnej kultury ekranu.

²⁰ Do legendy przeszły te Saula Bassa, ale do dziś, choć z kina artystycznego raczej znikają, mają się świetnie w filmach bondowskich czy np. w ekstremalnym kinie Gaspara Noe, który potrafi się nimi inteligentnie bawić (Kruk, 2018).

Przyjemne jest polityczne

Fuguet rozumie doskonale, że „widzenie powinno być ustawione w jednym szeregu raczej z interpretacją, aniżeli z percepcją. Pogląd ten zespala obrazy z tekstualnością w sposób, który nie wymaga ani obecności faktycznych tekstów, ani powoływania nieuzasadnionych analogii czy wzajemnego pokrywania się obrazów i tekstów. Patrzenie jako akt już jest zaangażowane w to, co odtąd nazywane bywa lekturą [*reading*]” (Bal, 2006, s. 308–309). Przyjemności tekstu nie funkcjonuje przy tym w *Cola de mono* w celu osiągnięcia „satysfakcji czytelniczej” związanej z dążeniem do poznania opowieści od początku do końca (Barthes, 1997, s. 17), co raczej ukuć tekstualnych rozkoszy, bo ekran przejmują tu i przepisy kulinarne, i erotyczne anonse, encyklopedyczne notki, a nawet zwykłe (niezwykłe?²¹) daty. Podobne podejście do zacierania granic między obrazem a tekstem, jego sensem semantycznym i graficznym, czuć w *Filmach mojego życia* i innych literackich dziełach Fugueta. Wydaje się, że najsensowniej jest je jednocześnie i czytać, i oglądać. Czy zresztą nie jest to, jak dowodziła Bal, najbardziej naturalny człowiekowi sposób?

Swoista multimedialność Fugueta wiąże się ściśle z doświadczeniem pokoleniowym, doświadczeniem życia w krainie McOndo (jej narodziny sportretował też Pablo Larraín w głośnym filmie *No* z 2012 roku, opowiadającym o roli kultury wizualnej, reklamy, massmediów w zwycięstwie demokratycznych sił w chilijskim plebiscycie z 1988 roku). Wymusiło ono zerwanie z tradycją realizmu magicznego, ale i z tradycją kina zaangażowanego, rozmazywanie podziału na wysokie i niskie, a więc i na tekst, i obraz – próbę połączenia obu przyjemności, a może po prostu przywróceniem ich naturalnej synestezji. Zabiegi te wiążą się, rzecz jasna, również z samą biografią autora: dorastaniem w USA i dowartościowaniem tamtejszej kultury popularnej – co w Ameryce Łacińskiej

²¹ W pewnym momencie akcja przeskakuje z 1986 r. o 13 lat. Dlaczego o 13? Czy to istotne, że zaczyna się w trzynastym roku rządów junty? Czy Fuguet, oprócz zabaw z tekstem, bawi się też magią liczb, jak w przypadku promocji antologii *McOndo* 11 września? Na potrzeby tego tekstu pytania te pozostawiam w zawieszeniu.

bywa ryzykowne ze względu na tradycję imperialną Stanów Zjednoczonych w regionie. Nic dziwnego więc, że ruch McOndo spotykał się nierzadko z ostrą krytyką, będąc postrzegany jako apoteoza neoliberalnego konsumpcjonizmu (Kerr, Herrero-Olaizola, 2015). Dowodzi to jednak tylko polityczności propozycji Fugueta, nawet bowiem skupienie na przyjemności: tekstu, obrazu, erotyki, miejsca (takiego jak McDonald's) rozbija bańki powagi i dystynkcje gustu (Bourdieu, 2022). Przyjemność jest niepoważna, pospolita, dostępna każdemu wyposażonemu w zmysły.

Przyjemność unieważnia też moralne wzmożenie – i to po obu stronach politycznego sporu w Chile. Fuguet „epatujący” seksualnością (w dodatku w wersji homo) w dziełach o pinochetowskich latach, które przecież należy wspominać ze ściśniętym gardłem, nie nadaje się do panteonu wojowników o wolność, męczenników, świętych dysydentów pokroju Nerudy. Opowiadając o latach dyktatury przez pryzmat mniej lub bardziej błahych hollywoodzkich filmów, nie ma jednak i nic wspólnego ze srogimi, straszącymi komunizmem i rozpasaniem, pinochetystami. Już samo dowartościowanie *X Muzy* w *Filmach mojego życia* odczytywać można jednak nie tylko jako nostalgiczny powrót do niewinnych dziecięcych przyjemności, ale właśnie jako znaczący akt polityczny. Pamiętajmy bowiem, że junta kina nie znosiła, faworyzowała telewizję, a jednym z pierwszych ofiar zamachu stanu stała się siedziba Chile Film (Villegas, 1975). Jak pisał Jarosław Pietrzak: „Reżim Pinocheta po prostu »zamknął« na dwie dekady chilijską kinematografię. Słynne jest powiedzenie dyktatora, że »sztuka jest tylko dla starych bab, homoseksualistów i Żydów«” (Pietrzak, 2016, s. 18). Jeżeli więc dla Lenina kino było najważniejszą ze sztuk, a dla Mussoliniego najsilniejszą bronią, dla chilijskiego reżimu było czymś niepotrzebnym, czymś, co należało zlikwidować²². Dlatego też celebrowana przez Fugueta przyjemność seansu filmowego (ale też lektury czy

²² Podejście to porównać można raczej do czasów rewolucji kulturalnej w Chinach, kiedy zlikwidowano Pekijską Akademię Filmową, a produkcja zmalała drastycznie, obejmując tylko nieliczne obrazy z nurtu tzw. romantycznego realizmu socjalistycznego.

przyjemność erotyczna) może być widziana jako strategia oporu wobec reżimów próbujących kontrolować wszelkie dziedziny życia. Przyjemność ukierunkowana jest bowiem na indywidualne przeżywanie, nie może być totalna. Stąd też liczne porażki sztuki propagandowej pod wieloma szerokościami geograficznymi – także w Chile.

Bohaterowie stworzeni przez Fugueta (a zatem trochę i on sam) zamiast podpisywać się jako allendyści czy pinochetyści, identyfikują się jako kinofile (*Filmy mojego życia*) czy bibliofile bądź pożeracze kryminałów (*Cola de mono*). Przyjemności czy rozkosze kultury popularnej nie są eskapizmem wyłącznie w negatywnym tego słowa znaczeniu. Oferują też ucieczkę od binarnych politycznych opozycji, a nawet mentalny exodus z krajów, takich jak Chile (czy także Polska?), silnie zawłaszczających indywidualną tożsamość. Ucieczkę chociażby w stronę zglobalizowanej krainy, którą nazywać można McOndo. Polityczne jest w końcu u Fugueta także dumne kierowanie spojrzeniem w stronę erotyki, pornografii, queeru, dawniej uważanych za coś grzesznego, niskiego, obrzydliwego – także przecież ze względu na brak uczciwych (auto)reprezentacji. Połączenie *gayze* z przyjemnością obcowania z kulturą tekstu może mieć też na celu dowartościowanie tego drugiego w epoce dominacji kultury wizualnej: włączenie tekstu w jej obręb. W tym sensie prowadzony konsekwentnie przez Fugueta projekt stworzenia „MTV Latino w bloku liter na papierze” prowadzi nie tylko do zatarcia różnicy między przyjemnością tekstu i obrazu, ale ma też wymiar polityczny.

Qué bello es vivir (*It's a Wonderful Life*, USA, 1946,
129 min)

DIRIGIDA POR: Frank Capra

CON: James Stewart, Donna Reed, Lionel Barrymore,
Beulah Bondi

VISTA EN: 1969, Encino, California.

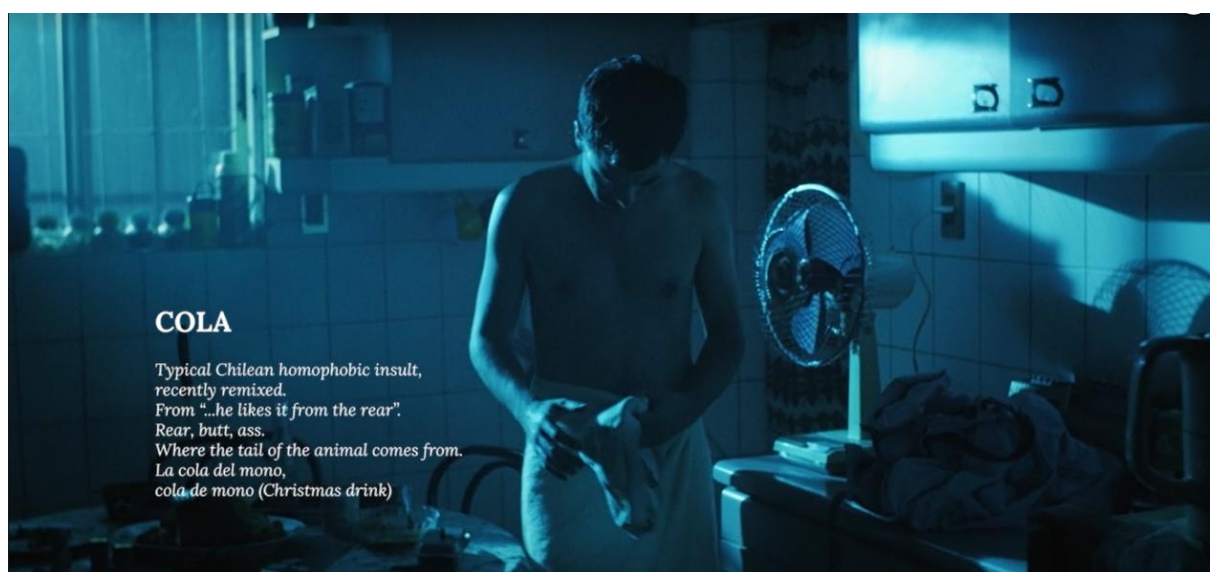
En 1968, camino a San Francisco, mi madre hizo que mi padre se saliera del *freeway* y se detuviera en el valle de San Fernando, justo al otro lado de Hollywood. La razón era clara: sintió que ese sitio podría ser un buen lugar para vivir. Estaba en lo cierto. Eso fue un año antes de que llegáramos a Encino. El verdadero motivo por el cual mi madre quiso bajarse de la carretera, sin embargo, fue que el valle de San Fernando tiene una cierta semejanza con Chile: el sol sale por la cordillera y se pone en el mar. Y está toda esa fruta, todo ese desierto cerca, los valles con vino, y tanta calle, tanto pueblo, con nombre español. En esa época en el valle se respiraba un aire nuevo, menos industrial. Era algo así como un experimento sociológico: el suburbio como ciudad autónoma, el *mall* como templo, el adolescente como rey.

—Juan, baja la velocidad, este lugar se ve acogedor.

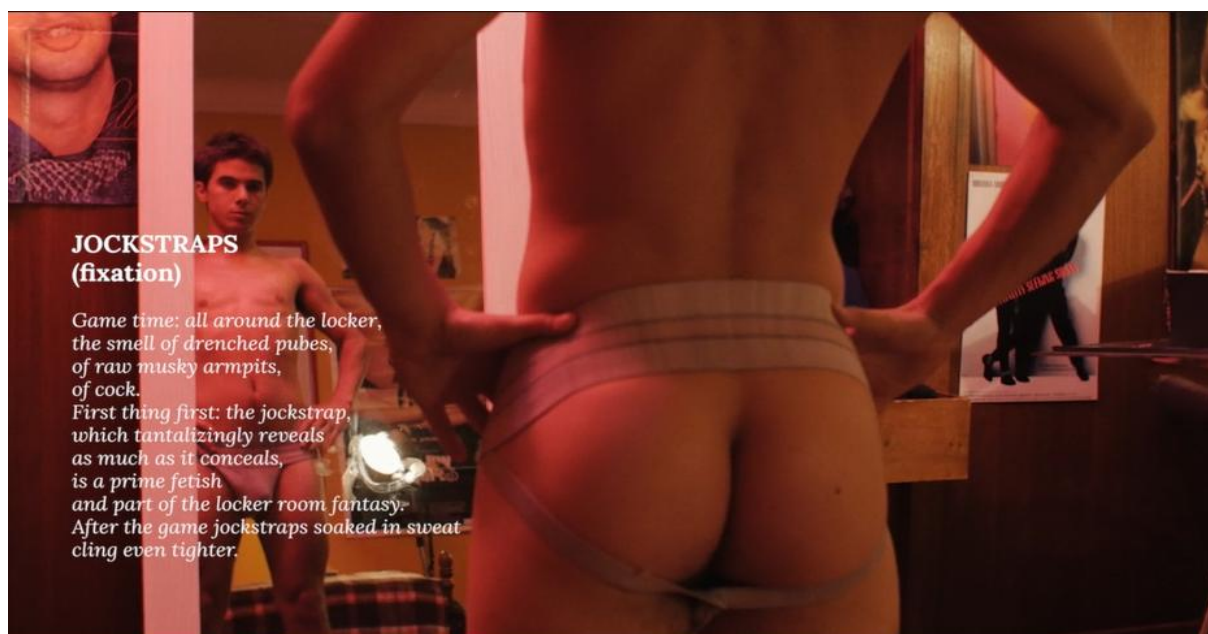
Ese lugar era Encino. Mi madre ya intuía que no íbamos a regresar más a Chile. Quizás, con suerte, de vacaciones, de vez en cuando, y ya eso se veía complicado. La promesa de retornar se iba diluyendo de a poco y, ante eso, lo importante era asentarse, armar una vida y comprar una casa. La casa no se compró de inmediato pero fue la misma casa en construcción que eligieron esa tarde: un *bungalow* color verde palta, con tres dormitorios y un *family room* (o *den*) en la tranquila calle Babbitt, en la parte menos elegante, al norte de Ventura Boulevard. Encino, en esa época al menos, era un barrio —una comuna, en rigor— compuesta en un 90 por ciento por gente con dinero, una clase media muy acomodada y una clase alta poco ostentosa. Casi todos, incluso aquellos que vivían con lo justo, como nuestros vecinos, estaban de una u otra manera ligados a la industria del cine y la televisión. Esto



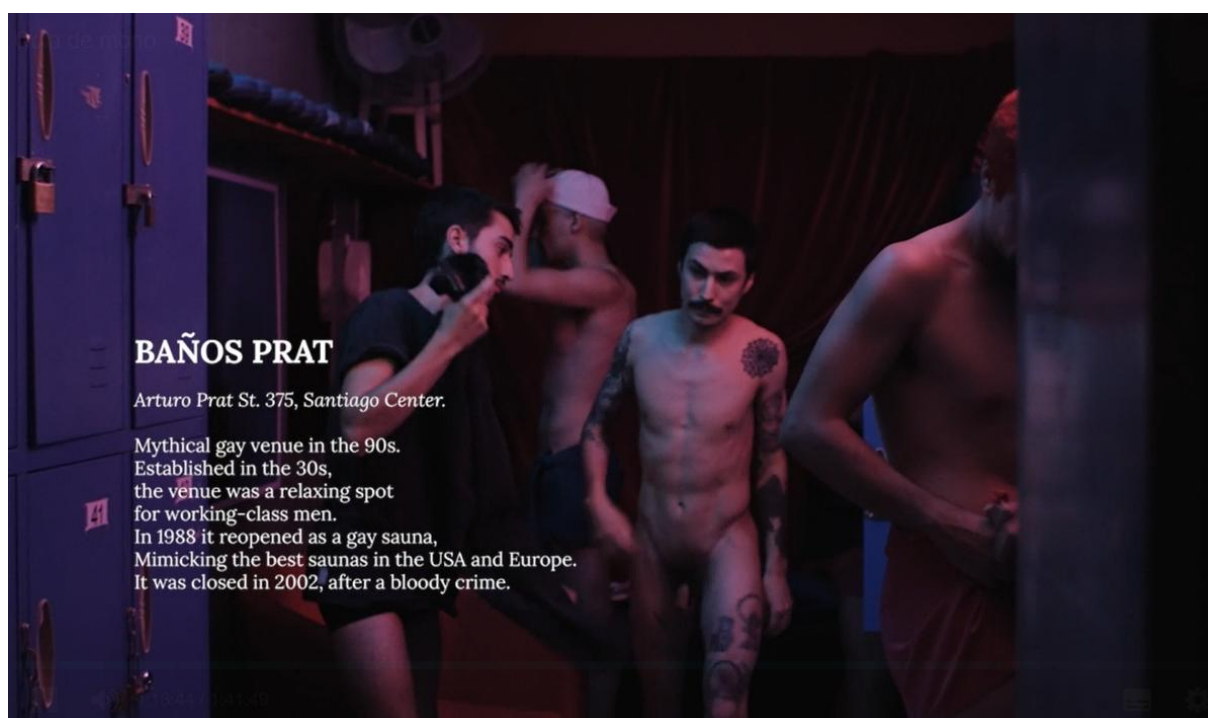
Ilustracja 2



Ilustracja 3

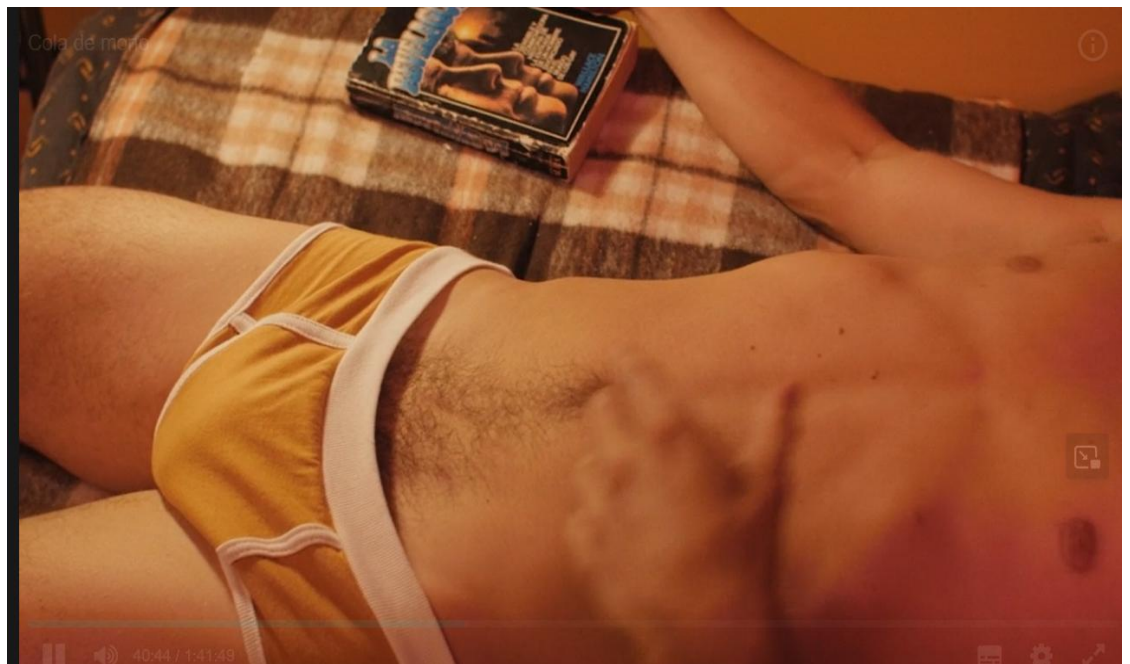


Ilustracja 4



Ilustracja 5

ADAM KRUK
MIĘDZY PRZYJEMNOŚCIĄ TEKSTU A OBRAZU. PRZYPADEK ALBERTO FUGUETA

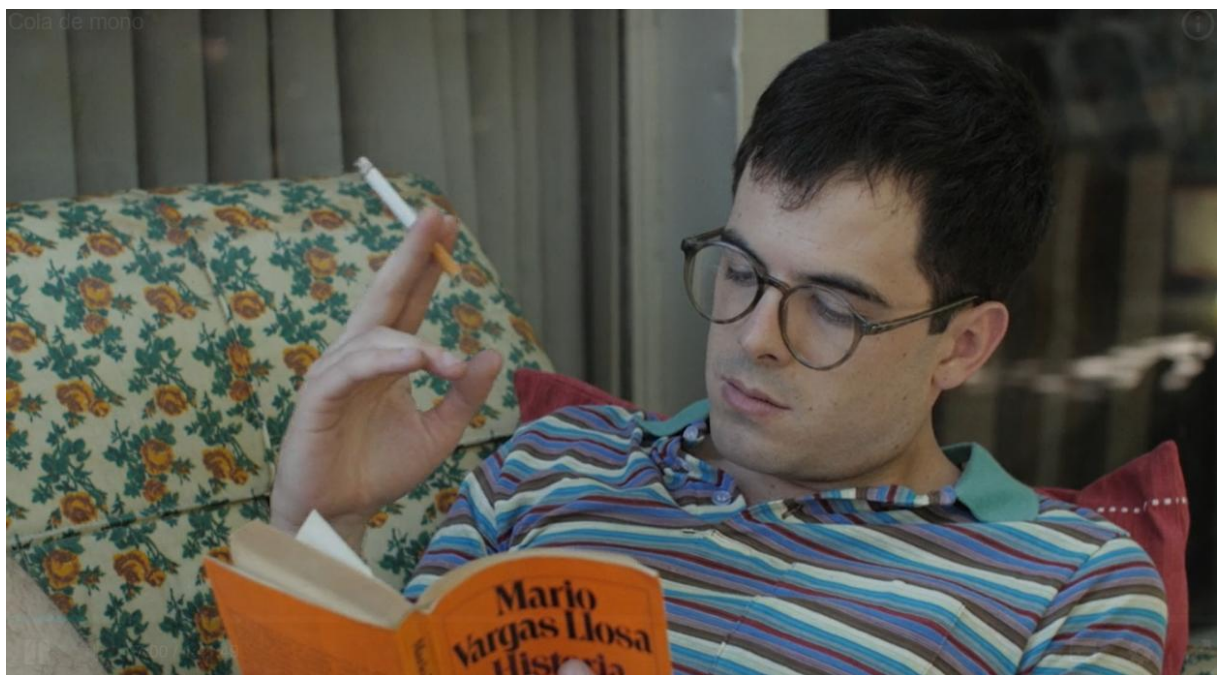


Ilustracja 6



Ilustracja 7

ADAM KRUK
MIĘDZY PRZYJEMNOŚCIĄ TEKSTU A OBRAZU. PRZYPADEK ALBERTO FUGUETA



Ilustracja 8

Bibliografia

- [brak inf. o aut.], (1996). Aparece "McOndo", antología de autores jóvenes hispanoamericanos. *La Época* 12.09, 25.
- Bal, M. (2006). Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej, przeł. M. Bryl, *Artium Quaestiones*, 17, 295–331.
- Bayly, J. (2007), *Noc jest dziewicą*, przeł. T. Pindel, Kraków: Muchaniesiada.
- Barthes, R. (1997). *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa: KR.
- Bourdieu, P. (2022). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Caparrós, M. (2023). *Ñameryka*, przeł. W. Charchalis, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Daou, O. (2017). *The Male Gayze: Queer Cinema and Psychoanalysis*, Utrecht: Utrecht University.
- Domosławski, A. (2014), *Gorączka latynoamerykańska*. Warszawa: Wielka Litera.
- Dorfman, A. (2011). *Feeding on Dreams: Confessions of an Unrepentant Exile*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Fernandez, N. (2022). *Strefa mroku*, przeł. A. Ostrowska. Warszawa: ArtRage.
- Fredericksen, D. (2002). Liminalność narodowa i jednostkowa w ujęciu Wajdy, przeł. R. Gałązka, *Kultura Współczesna*, 1–2, 70–79.
- Fuguet, A., Gómez S. (1993). *Cuentos con Walkman*. Santiago: Planeta.
- Fuguet, A., Gómez S. (1996). *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- Fuguet, A. (1997). I Am Not a Magic Realist! *Salon.com* 11.06, <http://www.salon.com/june97/magical970611.html> [dostęp: 15.08.2024].
- Fuguet, A. (2005). *Las películas de mi vida*. Nowy Jork: Rayo.
- Fuguet, A. (2006). Yo soy un gran "afanador" de Manuel Puig. *Clarín*, 29/07, https://www.clarin.com/sociedad/alberto-fuguet-gran-afanador-manuel-puig_0_HkYlMXEJ0tx.html%20 [dostęp: 12.08.2024].

Fuguet, A. (2008). *Filmy mojego życia*, przeł. M. Sarna, Kraków: Muchaniesiada.

Fuguet, A. (2012). El genio híbrido de Manuel Puig: escribir cine (un homenaje tardío). *Santiago. Revista UDP*, 9, 201–204.

Fuguet, A. (2016). McOndo. *Panico.cl*, 04, <https://paniko.cl/mcondo/> [dostęp: 30.05.2024].

Kerr, L., Herrero-Olaizola A. (2015). *Teaching the Latin American Boom*. Nowy Jork: The Modern Language Association of America.

Kruk, A. (2018). Inne głosy, inne spojrzenia. *Kino*, 10, 66–69.

Kruk, A. (2018). Harder. Better. Faster. *Dwutygodnik*, 10 (249).

Kruk, A. (2020). Cola de mono. *Kino*, 7, 83–84.

Lee, J.L. (2008), *Movies Framing Memories: Mass Culture, Film Theory, and Transnational Identity in Alberto Fuguet's "Las películas de mi vida"*. Chapel Hill: University of North Carolina.

Mazzini, M. (2022). *Koniec tęczy. Chile po Pinochecie*. Kraków: Szczeliny.

Márquez, G.G. (2022). *Sto lat samotności*, przeł. K. Wojciechowska, G. Grudzińska, Warszawa: Muza.

Mulvey, L. (2010). Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne, przeł. J. Mach. W: K. Kuc, L. Thompson (red.), *Do utraty wzroku. Wybór tekstów* (33–47). Kraków: Ha!Art.

Nulley-Valdés, T. (2023). *McOndo Revisited: The Making of a Generation Defining Anthology in the Latin American Literature-World*. Lanham: Lexington Books, <https://doi.org/10.5040/9781666997385> [dostęp: 21.06.2025].

Olszówka, F. (2023). Przemiany społeczne w Chile i ich wpływ na chilijski porządek prawny – wybrane zagadnienia. *Ameryka Łacińska*, 1(119), 3–32, <https://doi.org/10.7311/20811152.2023.119.01> [dostęp: 21.06.2025].

Paglia, C. (1994), *Vamps & Tramps: New essays*. Nowy Jork: Knopf Doubleday.

Pastén, A. (2005). Alberto Fuguet y Pedro Lemebel: Cartografías encontradas del paisaje urbano latinoamericano en la era de la globalización. *Con-Textos: Revista de Semiótica Literaria*, 17(34), 52–66.

Pastén, A. (2009). Ni globalizado ni glocalizado: ¿la metrópolis de Fuguet o la metrópolis de Lemebel? *La Revista de Diseño Urbano & Paisaje. DU&P* 6(17), <https://doi.org/10.15695/amqst.v2i1.174> [dostęp: 20.08.2024].

Pietrzak, J. (2016). *Smutki tropików. Współczesne kino Ameryki Łacińskiej jako kino polityczne*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Puig, M. (1975). *Przekłęte tango*, przeł. Z. Chądzyńska, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Puig, M. (1984). *Pocałunek kobiety-pajaka*, przeł. Z. Wasitowa, Warszawa: PIW.

Ritzer, G. (1997). *Makdonaldyzacja społeczeństwa*, przeł. L. Stawowy, Warszawa: Muza S.A.

Turner, V. (2010), *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. E. Dżurak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Urbaniak, M. (2022). Najlepsze queerowe kino ze wszystkich zakątków świata na platformie prosto z Poznania. *Gazeta Wyborcza. Poznań*. 06.02., <https://poznan.wyborcza.pl/poznan/7,105531,28072102,najlepsze-queerowe-kino-ze-wszystkich-zakatkow-swiata-na-platformie.html> [dostęp: 20.08.2024].

Villegas, S. (1975). *Stadion. Wypowiedzi naocznych świadków o terrorze Junty w Chile*, przeł. B. Jodkowska, Warszawa: Iskry.

Wolny-Hamkało, A. (2008). Opowiedz o filmach twojego życia, a powiem ci kim jesteś. *Gazeta Wyborcza*, 02.12., <https://wyborcza.pl/7,75410,6013258,opowiedz-o-filmach-twojego-zycia-a-powiem-ci-kim-jestes.html> [dostęp: 13.08.24].

Wolska, D. (1997). Wstyd i bezwstyd. Przyczynek do badań nad kulturą i PRL-em. W: S. Bednarek (red.). *Nim będzie zapomniana. Szkice o kulturze PRL-u* (62–73), Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Ziomek, J. (1980). Parodia jako problem retoryki. *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa: PWN.

Between the pleasure of the text and the image. The case of Alberto Fuguet

Abstract

In 1988, a referendum was held in which Chileans decided to remove General Pinochet's regime from power. A year later, the first free elections since 1970 were held and the political transition began, making room for new cultural currents to manifest themselves more freely in the changed reality. One of the first high-profile proposals at the time was made by the Chilean writer and director Alberto Fuguet, who made his debut in 1990, sharply attacking magical realism in Latin American literature (which he saw as an outdated) and proclaiming the need for a culture better suited to a Chile at the time of globalization.

The aim of the paper is to show how Fuguet fills his literary works with popular culture, above all with film, which is transcribed or perhaps rather transformed into text, but also how he places text in his films – not through adaptation strategies, not only in dialogues or songs, but also in a typographic sense. Investigating the tension between the pleasure of the text and the pleasure of the image in the work of Fuguet, who is active in both fields, should also allow for a better understanding of the cultural changes taking place in the Chilean landscape (and beyond) in recent decades.

Keywords: Chilean culture, queer culture, magic realism, the pleasure of the text, work of Alberto Fugueta, McOndo movement

Abstrakt

W 1988 roku odbyło się referendum, w którym Chilijczycy zdecydowali o odsunięciu reżimu gen. Pinocheta od władzy. Rok później odbyły się pierwsze

od 1970 roku wolne wybory, rozpoczęła się transformacja ustrojowa, stwarzająca miejsce na nowe prądy kulturowe, które w odmienionej rzeczywistości swobodniej mogły się manifestować. Jedną z pierwszych głośnych wówczas propozycji, nazwaną McOndo, stworzył debiutujący w 1990 roku chilijski pisarz i reżyser Alberto Fuguet, ostro atakujący przebrzmiały, jego zdaniem, realizm magiczny w literaturze latynoamerykańskiej i głoszący potrzebę kultury lepiej odpowiadającej otwierającemu się wówczas na świat Chile.

Celem artykułu jest ukazanie, jak Fuguet napełnia swe literackie dzieła kulturą popularną, przede wszystkim filmem, który zostaje zapisany, czy może raczej przerobiony na tekst, ale też, jak umieszcza tekst w swych filmach – nie poprzez strategie adaptacyjne, nie tylko w dialogach czy piosenkach, ale także w sensie typograficznym. Zbadanie napięcia między przyjemnością tekstu a przyjemnością obrazu w twórczości działającego na obu tych polach Fugueta, pozwolić ma przy tym na lepsze zrozumienie zmian kulturowych zachodzących w pejzażu chilijskim (i nie tylko) ostatnich dekad.

Słowa kluczowe: kultura chilijska, kultura queer, realizm magiczny, przyjemność tekstu, twórczość Alberto Fugueta, ruch McOndo