

## ROZDZIAŁ I

### NAJAZD BOGOBÓJCÓW.

#### RZUT OKA NA LITERATURĘ LATYNOAMERYKAŃSKĄ LAT SZEŚĆDZIESIĄTYCH

„Latynoamerykańską powieść pożarła dżungla” – zawyrokował w 1969 Carlos Fuentes, mając oczywiście na myśli twórczość nie tyle własną, co swoich poprzedników. Zamknięta w tym co dobrze znane, głęboko osadzona w swojskim krajobrazie, który z kartograficzną precyzją opisywała, powielająca wyświechtane schematy i do bólu moralizująca literatura pierwszej połowy XX wieku nie mogła stanowić punktu zaczepienia dla tych, którzy mieli ją reformować i otwierać na świat w początku lat 60. Vargas Llosa był jednym z tych, którzy wtórowali Fuentesowi: wszak brak ojców literackich wyjaskrawia tylko geniusz synów. „Pisarze prymitywni”, jak zwykł pisać o swoich poprzednikach autor *Miasta i psów*, przyczynili się wprawdzie do rozbudzenia świadomości polityczno-społecznej Indian i Metysów, odkrywając wartość kultur prymitywnych dla budowania tożsamości latynoamerykańskich społeczeństw. Jednym słowem, osiągnęli pewien cel społeczny. Jednak z literackiego punktu widzenia, bezlitośnie orzeka Vargas Llosa, ich powieści pozostawiały wiele do życzenia. W kwestii wyboru tematów praktykowali agresywny prowincjonalizm, usilnie ubarwiając język zwrotami z tubylczych dialektów, przez co powieści stawały się niestrawne nie tylko dla najbardziej wytrwałych europejskich czytelników, ale także – po co szukać tak daleko – dla najbliższych sąsiadów. Postaci budowano według manichejskiego klucza – dobrzy Indianie, źli oligarchowie – a na domiar złego do znudzenia odwoływano się do tych samych typów: skrzywdzona tubylcza społeczność, skorumpowany ksiądz, zgwałcona Indianka, która wydaje na świat niewinne dziecko, symbol trudnej koegzystencji dwóch kultur. Do tego wszystkiego, „pisarzom prymitywnym” była zupełnie obca jakakolwiek refleksja nad formalnym aspektem tworzenia, w Europie i Stanach Zjednoczonych doskonale już zadomowiona za sprawą takich autorów jak Joyce, Faulkner, Proust czy Woolf, których „prymitywni” nie czytali, bo i po co, skoro pisze się o tym, co swojskie.

Wyjątek stanowili Argentyńczycy – ci mieli swojego → **Borgesa**, który jako jedyny mógł bez kompleksów czytać i parodiować europejskich i północnoamerykańskich mistrzów, samemu należąc przecież do kanonu literatury Zachodu. Dzięki wydeptanym przez niego ścieżkom, droga Argentyńczyków do międzynarodowej sławy wydawała się mniej wyboista.

Z czasem buńczuczny – i, przynajmniej, dość niesprawiedliwy – ton „ojcobójców” łagodnieje: w latach osiemdziesiątych Vargas Llosa poświęci całe studium José Maríi Arguedasowi, oficjalnie koronując go na swojego prekursora. Lecz póki co, w początkach lat sześćdziesiątych, wypowiedzi „ojcobójców” są jeszcze dalekie od koncyliacyjnych, tym bardziej że oto zaraz, za sprawą nikomu nieznanego peruwiańskiego pisarza, wybuchnie *boom*, a świadomość bycia literackim sierotą jak nigdzie indziej daje poczucie uskrzydlającej wprost wolności.

### **Co to jest *boom* albo kto należy do wielkiej czwórki**

Na wstępie zaznaczyć należy, że termin *boom*, używany do opisu nagłej popularności, jaką zyskała w świecie powieść latynoamerykańska, był pierwotnie nacechowany negatywnie: miał kpiąco wyrażać, że chodzi głównie o sukces kasowy, mający niewiele wspólnego z rzeczywistym odrodzeniem literackim. Krytycy wolą mówić o „nowej powieści latynoamerykańskiej”, przy czym termin ten nie zdołał się upowszechnić, być może ze względu na narzucające się skojarzenia z francuską „nową powieścią”. *Faute de mieux*, w powszechnej świadomości funkcjonuje termin *boom*.

Do „wybuchu” dochodzi na początku lat sześćdziesiątych, kiedy to szczęśliwy splot okoliczności – jak zobaczymy, nie tylko literackich – sprawia, że europejska i północnoamerykańska opinia publiczna zwraca się ku Ameryce Łacińskiej. W 1959 zwycięża rewolucja Fidela Castro, z którym początkowo sympatyzują prawie wszyscy intelektualiści latynoamerykańscy, a także wielu europejskich. W Hiszpanii trwają ponadto starania o odzyskanie utraconego po wojnie domowej rynku wydawniczego w Ameryce, gorączkowo poszukuje się więc latynoskich pisarzy, których można by wypromować za oceanem, a także, paradoksalnie, w ich własnym kraju. Prawdą jest, że bez hiszpańskich domów wydawniczych i agentów literackich (→ **Carmen Balcells**), *boom* nie wybuchłby nigdy z takim impetem, ponieważ wątpliwa kondycja finansowa wydawnictw w krajach latynoskich pozwalała im tylko na bezpieczne wznawianie klasyków, znikających z księgarń za sprawą szkolnej listy lektur. Postawienie na młodego, nieznanego pisarza pociągało za sobą zbyt duże ryzyko, tym bardziej, że wydawnictwa mogły sobie pozwolić co najwyżej na skromną promocję we własnym kraju. Przyszli „ojcobójcy” utyskiwali właśnie na tą trudną do przewyciężenia

zaściankowość: zamknięci we własnym podwórku i odcięci od tego, co obce – a więc podejrzane, by się wreszcie spotkać, musieli wjechać do Paryża, Madrytu lub Barcelony.

Po trzecie, najważniejsze, *boom* to także dzieło grupy wybitnych pisarzy, którzy w owym czasie opublikowali swoje pierwsze powieści. Dyskusje o tym, kto do owej grupy należy, a kogo wypada wyłączyć, trwają do dzisiaj: jedni krytycy skłonni są wymieniać dziesiątki nazwisk, inni ograniczają się do zaledwie kilku. Zgodzić się można co do tego, że boom posiadał swoich mistrzów, absolutną ekstraklasę, ale rozgrywki toczyły się także w drugiej i trzeciej lidze. Nie aspirując bynajmniej do przedstawienia pełnej listy, ograniczymy się tutaj do wymienienia kilku nazwisk, tworzących najściślejszą elitę *boomu*.

Zacząć wypada od bohatera tejże książki, bo to właśnie jego debiut powieściowy, *Miasto i psy*, symbolicznie inauguruje *boom*, otrzymując w 1962 nagrodę „Biblioteca Breve”, przyznawaną przez wydawnictwo → **Seix Barral**. Sukces powieści przekroczył najśmielsze oczekiwania i rozpoczął prawdziwą modę na pisarzy latynoskich, którzy w najbliższym dziesięcioleciu zgarniać będą prawie wszystkie literackie laury w Hiszpanii, całkowicie dyskredytując tutejszych kolegów po fachu. Świadomość, że Vargas Llosa ma wówczas zaledwie dwadzieścia cztery lata, będzie od tej pory spędzać sen z powiek młodym – i nie tak młodym – pisarzom, nerwowo oczekującym na uznanie czytelników.

Kolejny autor z wielkiej czwórki to Meksykanin, Carlos Fuentes. Najśłynniejszy chyba kronikarz boomu José Donoso pisał o nim, że mógłby bez wahania powiedzieć: „Le boom, c'est moi”. Jako pierwszy dostrzegł i docenił ferment, który zapoczątkował zmiany w latynoamerykańskiej powieści w początku lat sześćdziesiątych. Pochodził z dobrze sytuowanej rodziny, odebrał staranne wykształcenie, władał wieloma językami. Zwracał uwagę wyglądem: zwykł ubierać z niezwykłą wprost dbałością, przez co w niczym nie przypominał typowego latynoskiego intelektualisty, któremu niejako z urzędu przysługiwał ubiór nader skromny, bo tylko taki licował z jego poważnymi powinnościami wobec ojczyzny. Fuentes jako pierwszy z czwórki wkroczył do wielkiego świata literatury, miał swoich agentów i przyjaźnił się z największymi sławami tamtych lat. Ale, jak pisze Donoso, nawet on doświadczył na własnej skórze jak nikłe pojęcie o latynoskiej literaturze miała stara Europa: gdy przygotowując francuską edycję swojej pierwszej powieści, *Krainy najczystsze powietrze*, odwiedził paryskie biuro Gallimarda, sekretarka, usłyszawszy, że ma do czynienia z *meksykańskim* pisarzem, roześmiała się szczerze i poprosiła, by łaskawie nie stroił sobie z niej żartów. Opublikowana w 1962 *Śmierć Artemia Cruz*, to najśłynniejsza

powieść Fuentesa z okresu *boomu*; technicznie niełatwa, eksperymentująca monologiem wewnętrznym, opowiada o Rewolucji Meksykańskiej i straconych złudzeniach.

Do wielkiej czwórki należy oczywiście Gabriel García Márquez, laureat Nagrody Nobla z 1982 i autor hitu powieściowego, *Sto lat samotności* (1967). Mowa o rzadkim przypadku książki, która wzbudziła zachwyt zarówno krytyków, jak ogromnej rzeszy czytelników, natychmiast zapewniając autorowi dostatni żywot. Rzecz tym bardziej godna podziwu, że – jak twierdzi autor – treść powieści objawiła mu się w jednej chwili pewnego dnia 1965 roku, kiedy jechał swoim Oplem po autostradzie Meksyk-Acapulco. *Sto lat samotności*, zamykające cykl powieściowy → **Macondo**, jest prawdopodobnie najśłynniejszym dziełem utrzymanym w konwencji → **realizmu magicznego**. Ta tendencja literacka zaskarbiła sobie tak ogromną popularność na całym świecie, że w zbiorowej świadomości zaczęto właśnie z nią utożsamiać całą literaturę latynoamerykańską. Gabo, jak nazywają przyjaciele Garcíę Márqueza, słynie także ze swojej kontrowersyjnej przyjaźni z Fidelem Castro, u którego boku stoi niewzruszenie od ponad pół wieku, obojętny na krytykę wszystkich – delikatnie rzecz ujmując – zawiedzionych rządami kubańskiego lidera. Zaangażowanie pisarza po stronie ruchów lewicowych w Ameryce Łacińskiej skłoniło go także do ogłoszenia osobliwego strajku w 1973, kiedy zamach stanu Augusto Pinocheta obalił wybranego w demokratycznych wyborach Salvadora Allende. Pisarz ogłosił, że nie opublikuje żadnej nowej książki do czasu, kiedy chilijski dyktator pozostanie u władzy, co – jak sądził – nie potrwa długo. Niestety jego rachuby okazały się błędne (generał rządził aż do 1988) i w 1981 przerwał strajk, wydając *Kronikę zapowiedzianej śmierci*. Co do jednego Garcíę Márquez się nie mylił: jego powieści przetrwały dłużej niż sława Pinocheta.

Wśród najważniejszych pisarzy boomu wymienić należy także Julia Cortázar, autora słynnej w Polsce *Gry w klasy* (co ciekawe, powieść nie odniosła takiego sukcesu we Francji, gdzie Cortázar mieszkał od 1951). Międzynarodową sławę zawdzięcza on raczej opowiadaniu „Babie lato”, które posłużyło za kanwę filmu Antonioniego *Powiększenie* (*Blowup*). Antypowieść *Gra w klasy* nie należy bowiem do łatwej lektury – pozbawiona tradycyjnej akcji (z zawiązaniem, perypetiami i zakończeniem), była jedną z najlepszych literackich realizacji projektu „dzieła otwartego” Umberta Eco. By zachęcić do jej zakupu – opowiada Donoso – wydawcy uciekali się do najbardziej absurdalnych sztuczek. Na okładce jednego z angielskich wydań widniało na przykład zachęcające hasło: „Love, Sex, Passion, Sin, by the author of *Blowup*”.

Wymienieni wyżej pisarze nie są oczywiście jedynymi twórcami sukcesu latynoskiej powieści. Złośliwi twierdzą nawet, że stoją na świeczniku głównie dzięki wzajemnej promocji i konsekwentnemu przemilczaniu tych, którzy do wielkiej czwórki się nie zmieścili. Przykładem takiej koleżeńskiej reklamy jest opasły tom *García Márquez: historia pewnego bogobójstwa*, który Vargas Llosa poświęcił autorowi *Stu lat samotności*. Pozycja ta nie jest jednak wznawiana od 1976, kiedy to przyjaźń między dwoma pisarzami została spektakularnie zakończona słynnym ciosem w twarz, którym Peruwiańczyk znokautował Kolumbijczyka na pokazie filmowym w Meksyku. Przyczyna tego nieprzyjemnego zajścia była długo utrzymywana w tajemnicy. Początkowo sądzono, że pisarzy poróżniła polityka, potem jednak okazało się, że powód był bardziej trywialny: García Márquez podrywał żonę Vargasa Llosy. Wracając do dyskredytujących sądów o ich wzajemnym promocji dość powiedzieć, że formułowali je głównie ci, którzy pomimo starań nie należeli do czołówki boomu (→**polemika Arguedas-Cortázar**). Faktem jest jednak, że przytłaczająca większość pisarzy związanych z *boomem* to biali mężczyźni z klasy średniej, co przecież wcale nie jest oczywiste w wielokulturowym społeczeństwie Ameryki Łacińskiej. Tą właśnie „wygodną” pozycję społeczną będą im zarzucać ich następcy.

Trudno znaleźć jedno kryterium pozwalające określić czym jest „powieść *boomu*”. Kluczem nie może być z pewnością wspólność pokoleniowa autorów, nawet jeśli brać pod uwagę tylko czterech wyżej wymienionych: Cortázar na przykład debiutuje już w latach 50, ponad dziesięć lat wcześniej niż Vargas Llosa. Pokusić się można co najwyżej o wymienienie szeregu cech charakterystycznych, które jednak rzadko kiedy będą wszystkie występowały w jednej powieści. Pierwszą z nich jest fakt kierowania się do nowego typu odbiorcy – aktywnego, zdolnego do uporządkowania materii narracyjnej i współtworzącego w ten sposób sens dzieła. Doskonałym przykładem jest czytelnik *Gry w klasy*, który decyduje nie tylko o tym w jakiej kolejności następują po sobie rozdziały książki, ale także i o tym, które z nich są w ogóle potrzebne do zrozumienia sensu (na końcu następują rozdziały „bez których można się obejść”). Co za tym idzie, powieści *boomu* są zwykle dość skomplikowane pod względem formalnym: trudno spotkać w nich klasycznego, dziewiętnastowiecznego narratora, który cierpliwie wyjaśni czytelnikowi wszelkie okoliczności zdarzeń, a nawet skwapliwie podpowie kto jest dobry a kto zły. Zamiast niego, mamy do czynienia z prawdziwą polifonią głosów narracyjnych, często ze sobą sprzecznych i rzadko kiedy respektujących chronologię zdarzeń. Taki narrator nie wyjaśnia, lecz komplikuje, i to sam czytelnik ma z mozołem zrekonstruować

tok wydarzeń, które zresztą nie zmiierzają zwykle do klasycznego rozwiązania. Eksperymenty narracyjne obejmują także sferę języka, do powieści wkracza nieugładzona mowa mówiona i najbardziej wymyślne neologizmy („A jeżeli tylko próbował wydęgać jej murkę, pogrążała się w jęklive wyrgi i musiał rozmitrygiwać kaldurmię, czując jak powoli arnুলie spektaklniają się, oprzaniają, muleją i w końcu sztywnieją jak trimalsjat ergomaniny, do którego niechcący wpadło kilka finopii kożaniery”, tajemniczo pisze Cortázar w *Grze w klasy*, a przecież i tak wiadomo, o co chodzi). „Bohaterami są słowa, nie ludzie” – konstatuje Vargas Llosa. Świat przedstawiony nie stara się naśladować świata rzeczywistego, niekiedy zresztą autorzy uciekają się wprost do przestrzeni zmyślonej, jak Macondo w *Stu latach samotności* czy Comala w *Pedro Páramo* Juana Rulfo. W warstwie tematycznej powieści *boomu* z lubością prowokują, opisując najbardziej niestandardowe akty erotyczne, wyśmiewając przy tym drobnomieszczańską moralność. Z drugiej strony, często są zaangażowane społecznie, choć nigdy w sposób trącający naiwnym dydaktyzmem. Pisarz staje się zawodowcem, w dobrym tego słowa znaczeniu: ma doskonale opanowany warsztat, pracuje wiele godzin dziennie i nie trwoni czasu na inną działalność. W przeciwieństwie do autorów „prymitywnych”, pisarz *boomu* jest przede wszystkim pisarzem, nie politykiem, podróżnikiem czy dyplomatą.

Wbrew temu, jak chętnie sami siebie postrzegali, autorzy „nowej powieści” nie byli jednak literackimi sierotami. Oprócz prekursorów obcojęzycznych, do których zresztą ochoczo się przyznawali, mieli także poprzedników rodzimych. Wiele głoszonych przez nich tez – jak choćby konieczność uwolnienia literatury od jej powinności względem aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych – zostało już wcześniej sformułowane przez ruchy awangardowe z początku wieku. Już sama retoryka zerwania, odrzucenia tradycji i ogłoszenia nowego porządku jest zaczerpnięta z języka awangardy.

### **Trudna przyjaźń z *El comandante*, czyli historyczne tło boomu**

Triumf Rewolucji Kubańskiej w 1959 roku był jednym z czynników scalających pisarzy boomu: choć w materii literackiej reprezentowali odmienne poetyki i style, łączył ich – przynajmniej na początku – bezwzględny podziw dla poczynań Fidela Castro. Trudno się dziwić, wszak jego zwycięstwo wyglądało na zapowiedź nowej ery w sytuacji politycznej Ameryki Łacińskiej, bo oto malutki, wcześniej nic nieznaczący kraj zdołał zbuntować się

przeciwko sąsiedniemu kolosowi; Dawid wygrał z Goliatem. Od tej pory, orzekł Carlos Fuentes, pierwszy entuzjasta Castro, nie wypadało już publicznie mówić o literaturze, jedyny dozwolony temat to polityka. Słynny kongres latynoskich intelektualistów na Uniwersytecie w Concepción (Chile) w 1962 zamienił się w prawdziwą laudację na cześć *comandante* Castro. Zgodnie z tezą Fuentesa, mówienie o literaturze wydawało się przeżytkiem: Neruda czytał wiersze poświęcone Kubie, Alejo Carpentiera skłoniono, by – zamiast czytać przygotowane wystąpienie o „Elementach magicznych w literaturze karaibskiej” – zaimprovizował coś o reformie szkolnictwa Fidela Castro.

Zachwył dla Rewolucji nie trwał jednak długo. Już w 1965 *comandante* pokazał prawdziwą twarz, wysyłając do obozów pracy pisarzy i artystów „podejrzanych” o skłonności homoseksualne. Od początku konsekwentnie tępił wszelkie artystyczne działania niedostatecznie opiewające zdobycze rewolucji, a jego ofiarą padł słynny pisarz Guillermo Cabrera Infante. Ostateczną okazją do rozstania z Fidelem był tzw. przypadek Padilli z 1971 roku, kiedy to kubański poeta Heberto Padilla został aresztowany za działalność kontrewolucyjną i wypuszczony dopiero po złożeniu – skądinąd mało wiarygodnej – autokrytyki. Czara goryczy się przepełniła: latynoscycy intelektualiści wystosowali do Castro pierwszy list protestacyjny, choć ciągle pełen szacunku i podziwu dla dokonań *comandante*. Nie doczekawszy się jednak żadnej konstruktywnej odpowiedzi – prócz szeregu mniej lub bardziej bezpośrednich obelg – jeszcze w tym samym roku, za pośrednictwem dziennika *Le Monde*, skierowali kolejny list, zredagowany tym razem przez samego Vargasa Llosę. Podpisy pod nim złożyli, między innymi, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Susan Sontag, Italo Calvino, Carlos Fuentes i, oczywiście, sam autor, Mario Vargas Llosa. Castro nie pozostał mu dłużny, nazywając go „bezczelnym pseudolewicowcem”, który – zamiast walczyć w okopach – snuje się po burżuazyjnych salonach Paryża i Londynu w poszukiwaniu sławy. Co znamienne, listu nie podpisał już García Márquez, wierny swoim rewolucyjnym sympatiom. Pozostał tym samym jednym z niewielu intelektualistów deklarujących poparcie dla rządów Castro, którego nadal wspiera swoim autorytetem laureata Nagrody Nobla. Generalnie jednak po 1971 roku, „nie ma kto pisać dla rewolucji”, jak to zgrabnie ujął hiszpański pisarz Manuel Vázquez Montalbán, parafrazując tytuł słynnej powieści Garcíi Márqueza, *Nie ma kto pisać do pułkownika*.

Przypadek Padilli zerwał jedność *boomu* i jest jedną z cezur znaczących jego koniec. Pisarze, którzy go współtworzyli, publikują wprawdzie nadal, a największe nagrody są

jeszcze przed nimi. Ale wraz z rozczarowaniem dokonania Rewolucji Kubańskiej, skończyła się pewna epoka, po której pozostały wybitne powieści oraz zawiedzione nadzieje na zmiany w sytuacji polityczno-społecznej Ameryki Łacińskiej. Tym bardziej, że wkrótce po przypadku Padilli cały kontynent ostro skręca w prawo i krwawe dyktatury wojskowe obejmują władzę na kontynencie: w 1973 w Chile, trzy lata później w Argentynie.

### **Czym żywią się pisarze. Maria Vargas Llosy koncepcja narodzin powieści**

Co sprawiło, że powieść latynoamerykańska odrodziła się właśnie na początku lat sześćdziesiątych? W jaki sposób wpłynęły na nią ówczesne wydarzenia polityczno-społeczne? By to wyjaśnić, Vargas Llosa cofa się do genezy tego gatunku literackiego, mającego – w odróżnieniu od poezji czy teatru, których początki nikną w mroku dziejów – dość precyzyjną datę narodzin. Powieść przychodzi na świat u schyłku średniowiecza, kiedy dotychczasowy porządek rzeczy, oparty w najdrobniejszym szczególe na Bogu, który jest gwarantem istnienia, spójności i sensowności, zaczyna się wyraźnie chwiać. Nadchodzą czasy niepewne, bo pozbawione jednego, organizującego całość rzeczywistości dyskursu. Wówczas, korzystając z wakatów na miejscu Pierwszej Zasady, do dzieła przystępuje powieściopisarz, proponując nowe odczytanie świata. W tym znaczeniu jest bogobójcą: w powieściach tworzy nowy porządek rzeczy, konkurujący z porządkiem boskim. Świat powieściowy jest stworzony ze słów i istnieje tylko w wyobraźni, ale – jeśli jego twórca jest dostatecznie utalentowany – ma taką samą siłę oddziaływania, co ten rzeczywisty.

Najwybitniejsze powieści, uważa Vargas Llosa, powstają zawsze w epokach schyłkowych, kiedy dotychczasowy ład powoli odchodzi w niebyt. Poezja kwitnie w czasach nadziei – wszak to poeci opiewają rewolucje – i dobrobytu. Powieściopisarze zaś podobni są do sępów, żerują na historycznej padlinie, jak Proust, kronikarz ginącej francuskiej arystokracji, lub Faulkner, ocalający przed zapomnieniem anachroniczne Deep South. Z punktu widzenia fikcji, najbardziej płodne momenty historyczne to te, w których otaczająca rzeczywistość traci sens, bo zasada – religijna, moralna bądź polityczna – umożliwiająca jej zrozumienie odchodzi do lamusa. Kryzys społeczny rozbudza apetyt na fikcję. W czasach stabilizacji także publikuje się powieści, nie sposób temu zaprzeczyć. Ale są to powieści



innego, pośledniejszego rodzaju – spod znaku ironii, formalnych gier (jak francuski *nouveau roman*, którego Vargas Llosa nie znosił) i nihilistycznego cynizmu. Powieści epok schyłkowych to zaś powieści totalne, bo z ambicjami stworzenia świata tak rozległego i bogatego jak rzeczywistość.

Ameryka Łacińska u progu lat sześćdziesiątych wkroczyła w okres burzy i naporu, podczas gdy Europa i Stany Zjednoczone przeżywały spokojnie swoją małą stabilizację. Co za tym idzie, powieść europejska i północnoamerykańska traci impet, nie ma aspiracji, by ocalić od zapomnienia jakiś niknący świat, bo też i żaden świat na tych szerokościach geograficznych się nie kończy. Co innego Ameryka Łacińska – tam, za sprawą Rewolucji Kubańskiej, rzeczywistość wrze i domaga się jakiegoś przenikliwego kronikarza. Powieści pisze się z rozmachem i odwagą godnymi bogobójcy. Taki rozkład sił nie będzie oczywiście trwał wiecznie, także i dla Ameryki Łacińskiej nadejdą w końcu czasy historycznej stabilizacji i narracyjnej skromności.

## ROZDZIAŁ II

### OPĘTANY PRZEZ DEMONY

#### (*MIASTO I PSY*)

Mało brakowało, by pierwsza powieść Vargasa Llosy podzieliła losy innych arcydzieł literatury światowej (jak choćby pierwszej części cyklu Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*), a mianowicie – nie znalazła wydawcy. Kiedy trafiła na biurko Carlosa Barrala, była już w zasadzie spisana na straty, bo nie zachwyciła recenzenta wydawniczego. Był nim słynny hiszpański pisarz, Luis Goytisolo, który zresztą do dziś nie przyznaje się, że odrzucił debiut powieściowy przyszłego Noblisty. Faktem jest, że *Miasto i psy* przeleżały długie miesiące w „poczekalni” wydawnictwa, zanim pewnego popołudnia Carlos Barral, jak sam twierdzi – z nudów, wziął na chybił trafił jeden z negatywnie zaopiniowanych rękopisów zalegających na jego biurku i pogrążył się w lekturze. Od tego momentu, kariera książki potoczyła się w zawrotnym tempie: w 1962 otrzymała wspomnianą nagrodę Biblioteca Breve – przyznaną jednogłośnie po raz pierwszy w swej historii – a rok później, nagrodę Crítica Española.

Nie od początku powieść nosiła tytuł, pod którym jest powszechnie znana. Została wysłana do wydawnictwa jako *Dom bohatera* (*La morada del héroe*), do konkursu przystąpiła już pod tytułem *Oszuści* (*Los impostores*), by w końcu trafić do druku w 1963 jako *Miasto i psy* (*La ciudad y los perros*). Ten ostatni tytuł nie spodobał się za to angielskiemu wydawcy, który uznał go za mało chwytliwy, stąd w angielskim przekładzie powieść nazywa się *The time of the Hero*. Takie tłumaczenie gubi jednak, jak się zdaje, intencje autora, pomijając rolę Limy, miasta, które z tła wydarzeń awansuje do roli bohatera. Oto powieść latynoamerykańska, wcześniej zwykle osadzona na zapyziałej wsi, przenosi się do miasta. „Psy” to oczywiście młodzi kadeci – studenci pierwszego roku wojskowej szkoły z internatem imienia Leoncia Prado, w której rozgrywa się znaczna część wydarzeń powieściowych.

### **Striptease na wspak, czyli skąd biorą się powieści**

Skandal, jaki wywołały w Peru *Miasto i psy* nie byłby z pewnością tak wielki, gdyby opisane w nich wydarzenia były wyłącznie fikcją literacką. Poczyny młodych kadetów można by było wówczas spokojnie włożyć między bajki, a tysiąc egzemplarzy książki nigdy nie zostałyby uroczyście spalonych na dziedzińcu szkoły imienia Leoncia Prado (co oczywiście przysporzyło jeszcze więcej sławy tej i tak już głośnej wówczas powieści). Problem jednak w tym, że *el Cadete* (jak nazywali młodego Vargasa Llosę przyjaciele) był faktycznie uczniem tejże szkoły i nigdy nie ukrywał, że lata w niej spędzone naznaczyły go na całe życie. Wielokrotnie wyrażał przy tym „wdzięczność” wojskowym za to, że dostarczyli mu materii na pierwszą powieść. Ci zaś głosili, że książka jest dziełem „zdegenerowanego umysłu”, a nawet wysuwali absurdalne oskarżenia o spisek – *Miasto i psy* miały być pisane na zlecenie Ekwadoru, by skompromitować peruwiańskie wojsko...

Młody Mario wstąpił do tegoż szacownego przybytku w 1950 roku i opuścił go w grudniu 1953, przed ukończeniem ostatniego semestru (niektórzy biografowie „zwalniają” go ze szkoły wcześniej, w 1952). Nie trafił tam zresztą z własnej woli, lecz przymuszony przez ojca, zniesmaczonego synowską słabością do literatury. W jego mniemaniu – podzielanym, trzeba przyznać, przez większość społeczeństwa peruwiańskiego tamtego czasu – młody chłopiec czytający książki wzbudzać mógł jedynie litość otoczenia i szczególne zatroskanie rodziców. Miłość do literatury była bowiem czytelną oznaką szaleństwa lub – o zgrozo – zniewieścienia i skłonności homoseksualnych. Nie czekając więc, aż te wstydlive fanaberie poczynią jeszcze większe spustoszenia w umyśle chłopca, Ernesto Vargas wybrał dla syna taką drogę edukacji w nadziei, że uczynią tam z niego mężczyznę. Jego sprytny plan, jak wiadomo, przyniósł skutek dokładnie odwrotny od zamierzonego – zamiast wytrzebić fikcję ze swojego życia, Mario przekuł życie na fikcję.

*Miasto i psy* nie są, rzecz jasna, autobiografią. Zdaniem Vargasa Llosy, pisarz, który po prostu spisuje to, co mu się przydarzyło, jest kiepskim pisarzem. Chodzi bowiem o to, żeby z własnych przeżyć uczynić jedynie punkt wyjścia, potraktować je jak ziarnko, z którego wyrasta powieść. Pisanie Vargas Llosa porównuje do *stripteasu* na wspak: powieściopisarz nie rozbiera się na oczach publiczności, lecz ubiera, skrywa pod kolejnymi warstwami ubrań utkanych przez wyobraźnię swoją nagość – prawdziwe zdarzenia, od których zaczyna się ten

osobliwy spektakl. Bywa, że na jego końcu, kiedy powieść jest już gotowa, trudno odnaleźć w niej to, co rzeczywiście się wydarzyło, oddzielić prawdę od fikcji. Ale ten kawałek realnego życia, z którego wykwita powieść, jest absolutnie niezbędny – wszystkie dzieła fikcyjne, twierdzi Vargas Llosa, wznoszą się na wydarzeniach, sytuacjach i osobach, które w jakiś sposób naznaczyły ich autora (→ **katoblepas**).

### **Co się właściwie wydarzyło?**

Czterej kadeci – Cava, Kędzior, Boa i ich szef, Jaguar – tworzą tajną organizację zwaną „Kołem”, której głównym zadaniem jest ułatwianie życia jej członkom oraz męczenie „psów”. Pewnego razu, Cava wykrada egzamin z chemii. Traf sprawia, że przestępstwo wychodzi na jaw, jednak władze szkoły nie potrafią znaleźć winnego. Stosują więc karę zbiorową: dopóki ktoś nie wyda złodzieja, kadeci mają zakaz opuszczania szkoły. Ricardo Arana (zwany „Niewolnikiem”) pragnie wyjść za wszelką cenę i zobaczyć się ze swoją dziewczyną Teresą, donosi więc po kryjomu na Cavę. Ten zostaje wydalony ze szkoły. Niedługo później, podczas ćwiczeń wojskowych, zbląkana kula zabija Niewolnika – wygląda na wypadek, ale nie sposób wykluczyć zabójstwa. Kadeci z „Koła” podejrzewają bowiem, kto wydał ich kolegę. Alberto Fernández (zwany Poetą) jest pewien, że to Jaguar to zastrzelił Niewolnika w zemście za donos na Cavę i informuje o swoim podejrzeniu sierżanta Gamboę. Ten próbuje przeprowadzić śledztwo, ale władze szkoły wolą wyciszyć sprawę w obawie przed tym, że wynik dochodzenia może zaszkodzić reputacji szacownej instytucji, a przy okazji ich własnej karierze.

Przedstawione wyżej streszczenie nie oddaje całego bogactwa i skomplikowania wątków powieściowych. Mimo że historia wydaje się zupełnie prosta, stosowane w powieści techniki sprawiają, że czytelnik musi skupić uwagę, by nie pogubić się w ciągle zmieniających punktach widzenia i poprzesztawianej chronologii wydarzeń.

Powieść składa się z dwóch części i epilogu, podzielonych w sumie na ponad osiemdziesiąt dłuższych lub krótszych fragmentów. Nieco ponad połowa z nich opowiada wspólną historię uczniów szkoły imienia Leoncia Prado, która rozgrywa się na początku lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku. Rozpoczyna się 13 września – kiedy główni bohaterowie zaczęli właśnie piąty, ostatni rok nauki – i kończy cztery-pięć miesięcy później. Druga

połowa fragmentów dotyczy natomiast indywidualnych historii Alberta, Ricarda i Jaguara zanim wstąpili do szkoły. Oba wątki nieustannie się ze sobą przeplatają, przy czym narrator nigdy nie informuje czytelnika wprost, że opuszcza główną narrację, by zagłębić się w „biografię” jednego z bohaterów. Dzięki temu buduje wrażenie, że zdarzenia przeszłe i teraźniejsze rozgrywają się symultanicznie. Poza przeciwstawieniem dwóch sfer czasowych (teraźniejszość w szkole i przeszłość poza nią), powieść konfrontuje także dwie przestrzenie: zamknięte (w sensie dosłownym) terytorium szkoły i otwartą przestrzeń miasta. Przyjrzyjmy się na początek tej pierwszej.

### **Mikrokosmos. Szkoła Wojskowa imienia Leoncia Prado**

Spółeczeństwo peruwiańskie rzadko kiedy pozwala sobie na mieszanie klas. Zwykle każda z nich żyje swoim życiem, starannie odgradzając swoją przestrzeń. Peruwianczyk w mgnieniu oka rejestruje niezauważalną dla cudzoziemca różnicę w odcieniu skóry i na jej podstawie określa przynależność – wie, w jakiej mieszkasz dzielnicy, na jaką stać cię rozrywkę i do której szkoły posłałeś swoje dzieci, o ile w ogóle gdzieś je posłałeś. Niewiele jest miejsc, w których te klasowe kody przestają działać a reguły współżycia normują inne, bardziej egalitarne (co nie znaczy szlachetne) zasady. Jednym z takich miejsc w Limie była Szkoła Wojskowa imienia Leoncia Prado, w której *el Cadete*, jak sam wyznaje, odkrył nieznane sobie wcześniej oblicze Peru, kraju niewyobrażalnych nierówności społecznych. To tam „przekonałem się, że Peru to nie mała ostoja klasy średniej, gdzie dotąd sobie żyłem pod ochroną, ale kraj wielki, stary, rozeźlony i wstrząsany burzami społecznymi” – napisze później w swojej mowie noblowskiej. Dla tych gorzej sytuowanych, pobyt w szkole był powodem do dumy i szansą na awans, ci z lepszych rodzin lądowali tam zwykle za karę. Tak czy owak, wszyscy trafiali do dżungli, w której nie liczyło się ani to, skąd pochodzisz, ani choćby najskromniej pojęta godność. Nauka nie była oczywiście głównym zajęciem młodych kadetów. Równie ważne i powszechne było palenie papierosów, picie, gra w pokera i wymykanie się wieczorami do miasta. Na porządku dziennym było też „chrzczenie” pierwszoklasistów. Ot, można by pomyśleć, zwykle chłopięce wybryki. Problem jednak w tym, że młodzi kadeci najwięcej zapału wkładali w wymyślanie, planowanie i celebrowanie aktów przemocy. Wachlarz opisanych w powieści sposobów znęcania się nad słabszymi

oburzył peruwiańską opinię publiczną w latach sześćdziesiątych, a i współczesnemu czytelnikowi włos się może zjeżyć na głowie. Bicie, kradzieże, poniżanie i gwałty były na porządku dziennym. Wprawiona w ruch machina przemocy w mig odzierała z człowieczeństwa, zmieniając chłopców w dzikie zwierzęta. „Ledwie zamilkł głos, rzucił się na niego szczekając i tocząc pianę z ust, aż nagle Niewolnik poczuł na ramionach ukąszenie wściekłego psa. Wówczas całe jego ciało zareagowało i podczas gdy szczekał i gryzł, upewniał się, że skórę pokryła mu gęsta sierść, że twarz wyciągnęła się w ostry pysk i że nad grzbietem niby bat trzaska mu ogon”. W ostateczności uczniowski kodeks pozwala nawet na zabójstwo, jeśli ma to być kara za najwyższe w tej zwichrowanej etyce przewinienie – donos.

Przy tym wszystkim, *Miasto i psy* opowiada historię chłopców, którzy właśnie stają się mężczyznami (→ **Bildungsroman**). Motto drugiej części, zaczerpnięte od francuskiego pisarza Paula Nizana, zapowiada złowieszczo: „Miałem dwadzieścia lat. Nie pozwolę nikomu mówić, że to najpiękniejszy wiek w życiu”. Atmosfera w szkole aż kipi od wzburzonej, nieokiełznanej seksualności, która zaspokaja się na najbardziej barbarzyńskie sposoby. Starsi gwałcą młodszych, a gdy pod ręką brakuje pulchnych pierwszoklasistów, zadowolają się lamami, psami lub kurami. „Boa różnie sukę, powiedział ten łajdak, to dlaczego by nie miał przerznąć grubaska, jakby nie było, to człowiek [...]. Przerznę cały oddział grubasów, jednego po drugim, i będę dalej świeży jak szczypiorek” – chełpi się Kędzior, przystępując właśnie do gwałcenia kury. Kadeci regularnie odwiedzają prostytutki, a gdy zabraknie pieniędzy, organizują seanse zbiorowej masturbacji, podczas których stają w szranki o to, kto jest „bardziej mężczyzną”. Przez wiele lat na próżno było szukać w polskim wydaniu książki tej ostatniej sceny – cenzura mogła od biedy zdzierżyć zoofilię (choć i w tym wypadku wykreślała spore fragmenty), ale nie akty homo i autoerotyzmu. Dzika seksualność kadetów tak bardzo potrzebuje zaspokojenia w jakiegokolwiek formie, że traci wszelkie znamiona intymności, nie wspominając już o potrzebie uczucia. Jest aktem tak bezpośrednim jak wypalenie papierosa i tak jak papierosy, staje się monetą, w której można płacić za „usługi” na terenie szkoły. Alberto zarabia na pornograficznych historyjkach, które wymienia na papierosy, ściągę i inne niezbędne przedmioty.

Najstraszniejsze nie są jednak barbarzyństwo kadetów i ich niespożyta fantazja w wymyślaniu coraz to nowych procedur terroru. Znacznie gorsze jest przekonanie, że panująca w szkole wszechobecna przemoc jest istotą stosunków międzyludzkich. Nie da się jej po prostu wyplenić, bo jest sposobem życia, budowania więzi z innymi, cementem osobliwie

pojętej przyjaźni. Gwałt dokonany na innych kształtuje mnie jako osobę i daje poczucie przynależności. Szkoły imienia Leoncia Prado nie da się naprawić, bo nic z niej nie zostanie – jej struktura przesiąknięta jest terrorem i na nim zbudowana. Dlatego sprawy zabójstwa Niewolnika nie można wyjaśnić, trzeba ją zatuszować. Władze szkoły teoretycznie nie mają pojęcia o tym, co się dzieje gdy na kadetów nie patrzy karcące oko przełożonego. Co więcej, ich ekscesy dokonują się w tle wygłaszanych przez oficerów podniosłych peanów na cześć dyscypliny i wagi wojskowego miru w wychowaniu młodzieży. Efekt tego dwugłosu – z jednej strony, tego co oficjalne, z drugiej, tego co ukryte – bywa groteskowy, tak bardzo oba tony nie współbrzmiają ze sobą. Z drugiej strony, doskonale widać, że w praktyce oficerowie odnoszą się do swoich uczniów z taką samą agresją – dręczą ich, tresują jak zwierzęta i poniżają przy byle okazji. Nawet jeśli domyślają się ich barbarzyńskich zachowań, większe obrzydzenie wzbudza w nich słabość tych, którzy nie potrafią się przeciwstawić.

Nieprzypadkowo zresztą akcja powieści rozgrywa się w instytucji wojskowej. Vargas Llosa jest zażartym krytykiem typowej dla latynoskich społeczeństw tęsknoty za rządami twardej – najlepiej żołnierskiej – ręki. Dyktatury junt i generałów wrosły w polityczny krajobraz Ameryki tak dalece, że gwałcenie podstawowych swobód obywatelskich wydaje się tam najlepszym sposobem na utrzymanie społecznego porządku. Pielęgnowany przez kadetów kult siły fizycznej w połączeniu z hipokryzją dowódców są w rzeczywistości metaforą patologii od zawsze trawiących Amerykę Łacińską.

### **Jak powiedzieć to, o czym wypada milczeć?**

„Słuchaj, a jak się zarazę? Co ci jest, serdeńko, co ci, góralu miły, od kiedy to się wycofujesz, nie wiesz, że Boa jest zdrowy jak byk od czasu, kiedy rżnie Niewygrzaną? Co jest, gnoju, nie powiedzieli ci, że kury są czystsze od suk, bardziej higieniczne? Zgoda, przerżniemy go, choćbyśmy mieli się potopić w tym tłuszczu. [...] Chrapie tutaj z dziesięciu gnojów, To co, łamiecie się? Kto? Ty wiesz, które jest jego łóżko, idź naprzód, żebyśmy przypadkiem nie przerżnęli innego. To trzecie łóżko, nie czujecie, jak pachnie apetycznym grubaskiem? Wylatują jej pióra, zdaje się, że zdycha. Cholera, cała rozgnieciona, kto ją będzie jadł z tym smrodem palonego pierza i spermy. Daj słowo, że ogień zabija mikroby”.

Będąc już na dość zaawansowanym etapie pisania powieści, Vargas Llosa poczuł, że stanął w martwym punkcie. Jak bowiem opisać najbardziej drastyczne epizody z życia kadetów? Początkowo próbował oddać głos standardowemu, trzecioosobowemu narratorowi, ale jego opowieść brzmiała sztucznie – krągłe zdania nie oddadzą przecież zachowań powodowanych przez najbardziej prymitywne instynkty. Tak narodził się Boa, chłopiec, który żyje gdzieś na skraju między światem ludzkim a zwierzęcym. Jego postać jest zrosnięta ze szkołą – w odróżnieniu od trójki głównych bohaterów, nie widzimy, by w weekendy wychodził do miasta, nie znamy też jego przeszłości. Boa żyje tylko tu i teraz. Przyjaźni się z suką Niewygrzaną, do której zdaje się żywić nieudawaną czułość. To mu jednak nie przeszkadza współżyć z nią i pastwić się przy byle okazji – im bardziej ją dręczy, tym bardziej suka do niego lgnie. W jego zwichrowanym umyśle, tkliwość nie wyklucza maltretowania.

Jako narrator, Boa ma jedną podstawową zaletę: jest absolutnie szczery. Słów chłopca nikt nie słyszy – poza być może Niewygrzaną, adresatką jego monologów – dlatego nie musi udawać ani przybierać masek. Język, którym się posługuje – prymitywny, oparty na emocjach i tłumiący nakazy rozumu – doskonale nadaje się do opisywania szkolnych aktów barbarzyństwa. Stąd też, gdy kadeci folgują swoim najniższym instynktom, narracja spada na Boa, którego krótkie, urywane zdania, często niepowiązane w ciąg przyczynowo-skutkowy, drażnią czytelnika nie mniej niż to, co opisują. Monologi Boa zostały uznane przez krytyków za największe osiągnięcie sztuki literackiego Vargasa Llosy i stanowią jeden z najlepszych → **elementów dodanych** w powieści.

### **Pisarz-egzorcysta, czyli wątki autobiograficzne w powieści**

Mario Vargas Llosa sam wielokrotnie zapraszał do lektury swoich dzieł przez pryzmat własnej biografii, z lubością odwołując się do metafory → **demonów** nawiedzających jego powieści. Zazarcie przeciwstawiał się przy tym modnym w literaturoznawstwie tendencjom, by głosić „śmierć autora”, czyli twierdzić, że dzieło raz ukończone czytać można jak się chce, a autorowi nic do tego. Nie będzie tedy dużą niedyskrecją, jeśli spróbujemy wytropić demony w *Mieście i psach*. Nie chodzi naturalnie o to, by z pedanterią wytykać pisarzowi co zmyślił a co zdarzyło się naprawdę, lecz o ustalenie, które powieściowe wydarzenia zainspirowane



zostały przez jego życiowe doświadczenia. Nietrudno dojrzeć młodego Maria w dwóch, jakże różnych, postaciach powieściowych: Niewolniku i Poecie.

Opisując dzieciństwo Ricarda Arany, Vargas Llosa opowiada właściwie swoją własną historię. Wychowywany przez kobiety – matkę, babcię, ciotki – które rozpieszczają go do granic możliwości, wspomina swoje najmłodsze lata jako prawdziwą idyllę. Jest przekonany, że jego ojciec nie żyje i, po prawdzie, specjalnie mu go nie brakuje. Ogląda filmy o Tarzanie, słucha z mamą radiowych seriali (prekursorów późniejszych telenowel), odkrywa literaturę. Sielanka kończy się, gdy ojciec nagle się odnajduje – Mario-Ricardo dowie się później, że zostawił matkę niedługo po jego narodzeniu. Ta, jak przystało na żonę latynoskiego *macho*, z miejsca wybacza mu wszystko i decyduje się zamieszkać z nim w Limie. Mario ma wówczas dziesięć lat, powieściowy Ricardo jest o dwa lata młodszy. Obaj wspominają pierwsze lata w stolicy jako koszmar: ojciec okazuje się bezdusznym tyranem, który tresuje matkę i syna pięścią. „Już miał powiedzieć, że jego nikt nigdy nie bił, że to niemożliwe, ale zanim zdążył, jego ojciec znów go uderzył, a on znów upadł. Leżąc na ziemi ujrzał niby w powolnym wirze swoją matkę wyskakującą z łóżka i ojca, który zatrzymał ją w pół drogi i z łatwością pchnął ku łóżku, potem zobaczył, że ojciec się odwrócił i podszedł do niego z krzykiem, poczuł się uniesiony w powietrze i nagle znalazł się w swoim pokoju, w ciemności, mężczyzna, którego ciało widział w mroku, jeszcze raz uderzył go w twarz. Zdążył jeszcze zobaczyć, że mężczyzna stanął pomiędzy nim a matką, która weszła do pokoju, chwycił ją za rękę i pociągnął za sobą, jak gdyby była szmacianą lalką, potem drzwi zamknęły się, a on zapadł w koszmar”. Resztę historii już znamy – by wybić synowi z głowy babskie zajęcia i zrobić z niego mężczyznę, posyła go do szkoły wojskowej. Początkowo chłopiec jest zadowolony – szkoła ma internat, nie będzie musiał mieszkać z ojcem – lecz później, gdy poznaje jej realia, zmienia zdanie. Wrażliwy Ricardo nie potrafi rozpychać się łokciami, nie wspominając już o biciu, i szybko otrzymuje przyzwisko Niewolnik. Kadeci od razu wyczuwają z nim ofiarę – dręczą go, aż w końcu zabijają.

Za murami szkoły, Mario „porzuca” postać Niewolnika, by „wcielić się” w Alberta, chłopca z wyższej klasy średniej. Jego także wysyła do Leoncio Prado ojciec, rozczarowany złymi wynikami syna w nauce. Alberto, choć nie jest zachwycony tym, co tam spotyka, znacznie lepiej dostosowuje się do reguł szkolnego życia, stosując zasadę, że „trzeba łać się od czasu do czasu, żeby inni cię szanowali”. Poza tym posiada dar, który w tym siernięzym towarzystwie okazuje się zaskakująco w cenie – lekkie pióro. Mario-Alberto zarabia na

pornograficznych opowiadaniach, które kadeci czytają do poduszki, a oprócz tego pisuje na ich zamówienie pełne ckliwych wyznań listy do narzeczonych (stąd przydomek Poeta). W miarę rozwoju akcji, Alberto urasta do głównego bohatera powieści, a wydarzenia są coraz częściej przedstawiane z jego punktu widzenia. Dzięki temu, w czytelniku umacnia się przekonanie, że to ta postać jest najbliższa autorowi i wyraża jego ogląd zdarzeń. Co ciekawe, Alberto nie jest przy tym bohaterem pozytywnym – takich w książce właściwie nie ma. Jest, po pierwsze, hipokrytą – niby zaprzyjaźnia się z Niewolnikiem, a jednak chętnie podrywa jego dziewczynę, choć nawet specjalnie mu się nie podoba. Podziwia Jaguara bardziej, niż chciałby się do tego przyznać i szuka uznania w jego oczach, jednocześnie traktując go z wyższością – należy przecież do lepszego towarzystwa. Do tego jest mocno niezdecydowany i kiedy wreszcie zaczyna działać, zwykle osiąga cel przeciwny do zamierzonego. Po długich wahaniach postanawia wydać domniemanego zabójcę Niewolnika, lecz pod groźbą wydalenia ze szkoły nie dość, że szybko wycofuje oskarżenia, to jeszcze wkrótce potem usiłuje zaprzyjaźnić się z mordercą. Wydaje się, że to jego ma na myśli Vargas Llosa, zamieszczając na początku powieści następujące motto (nie wiedzieć czemu pominięte w polskim wydaniu): „Odgrywamy bohaterów, bo jesteśmy tchórzami, i świętych, bo jesteśmy źli; odgrywamy morderców, bo umieramy z pragnienia, by zabić bliźniego, gramy bo jesteśmy kłamcami od urodzenia” (Jean-Paul Sartre). Alberto-Mario z łatwością przybiera kolejne maski i odgrywa role, jakich inni – ojciec, oficerowie, koledzy – od niego oczekują.

### **Świat bez kobiet, czyli o płci pięknej w *Mieście i psach***

Na początek krótka uwaga natury ogólnej: bardzo długo, bo aż do wydania w 2008 *Szelmostw niegrzecznej dziewczynki*, powieściowe uniwersum Vargasa Llosy obywateli się bez kobiet. Postaci żeńskie owszem, występowały, ale odgrywały role całkowicie bierne – nie działały, a jedynie ponosiły smutne konsekwencje działań bliskich im mężczyzn. Nie inaczej rzecz ma się w *Mieście i psach*. Teresa jest obiektem westchnień trzech głównych bohaterów: Niewolnika, Poety i – jak okazuje się na końcu książki – Jaguara (ten tak mało prawdopodobny zbieg okoliczności wytykali zresztą krytycy autorowi). Można by więc pomyśleć, że Teresa przebiera jak w ulęgałkach, by w końcu skłonić się ku najlepszej partii. Nic bardziej mylnego – dziewczyna, która pochodzi raczej z klasy niższej nie wybiera, co

najwyżej jest wybierana. „Nie daj uciec temu chłopcu, masz szczęście, że zwrócił na ciebie uwagę” – mówi jej ciotka, zobaczywszy jak Alberto podjeżdża samochodem. Cała strategia peruwiańskiej młodej kobiety polega na tym, by sprzedać się jak najlepiej, a więc najbogatszemu kupcowi. Szkopuł w tym, że kobiety już „sprzedane” wcale nie mają łatwego życia. Matka Ricarda nie potrafi obronić ani siebie, ani syna przed ciężką ręką męża. Jest przy tym niezwykle biegła w wymyślaniu dla niego najróżniejszych usprawiedliwień: bije bo jest zmęczony, zestresowany, bo nie zdążył się do syna przyzwyczać albo ten wręcz sam go sprowokował. Matka Alberta to z kolei typowa „matka cierpiąca”. Dni płyną jej na łkaniu nad własnym losem, gderaniu i modłach o duszę niewiernego męża, który zostawił ją dla młodszej. Mimo to, jedyne go syna wychowuje dokładnie tak, by poszedł w ślady ojca – Alberto od najmłodszych lat „prześlizguje” się przez życie jak najmniejszym kosztem, kłamie i oszukuje, by nie narazić się nikomu i mieć święty spokój. Zaręcza się w końcu ze słodką dziewczyną Marcelą – imię znaczące, bo to anagram imienia matki, Carmeli. Historia nieubłagane się powtarza.

Matki i narzeczone asystują mężczyznom w ich oficjalnym życiu. Poza nim, mężczyźni mają jeszcze życie „po godzinach”, w którym towarzystwa dotrzymują im prostytutki. Chadzanie do burdelu jest, jak przyznaje Vargas Llosa, obowiązkowym zajęciem każdego młodego Latynosa. Kadeci z upodobaniem odwiedzają Złotą Nóżkę, a co odważniejsi nie stronią także od portowych burdeli najniższej kategorii.

### **Jaki jest morał tej historii?**

Vargas Llosa zwykł odżegnywać się od moralnych interpretacji swoich dzieł – literatura nie ma być służką ideologii, a tym bardziej dydaktyzmu. Niepokorni czytelnicy, jak wiadomo, nie zwykli (na szczęście!) stosować się do wskazówek autora, więc *Miasto i psy* często czyta się jako powieść o wartościach, a raczej ich braku.

Jej wydźwięk jest jednoznacznie pesymistyczny. Po pierwsze, wszyscy główni bohaterowie ponoszą klęskę, jakkolwiek różnie ją pojmują. Dla jednych będzie to wyrzucenie ze szkoły, dla innych zdradzona przyjaźń. Po drugie, nad wszystkimi ciąży niemoc – cokolwiek by robili, nie zmieniają swojego losu, przypieczętowanego w momencie urodzin. Biedni umrą biedni, dręczonych nikt nie uratuje. Dziedziczy się nie tylko kolor skóry i

bogactwo, także skłonność do bycia katem lub ofiarą. Nie ważne więc czy żyjesz po stronie miasta, czy psiarni – los jest równie mało łaskawy. W szkole zatrwaza przemoc i nadużywana na każdym kroku władza: zwierzchnicy maltretują podwładnych, piąty rok – czwarty, itd. Ale poza murami szkoły, dzieje się dokładnie to samo: mężczyźni katują swoje żony i dzieci, bogaci wykorzystują biednych. Pełna hipokryzji peruwiańska klasa średnia – sugeruje *el Cadete* – nieudolnie stara się ukryć to, co oczywiste: że jest pierwszym beneficjentem wszechobecnej w tym społeczeństwie przemocy.

*[Wyjaśnienia haseł, które w moim zamierzeniu powinny znaleźć się w tekście głównym, w formie krótkich „pigulek”]:*

## **Rozdział I**

**Jorge Luis Borges** – argentyński poeta, eseista i prozaik. Uważany za prekursora “nowej powieści latynoamerykańskiej”, mimo że nigdy nie napisał żadnego dzieła z tego gatunku (był autorem wielu zbiorów opowiadań, takich jak *Alef*, *Fikcje* czy *Raport Brodiego*). Vargas Llosa pisał o nim, że był pierwszym latynoskim pisarzem, który uwolnił się od kompleksu niższości wobec Europejczyków. Urodził się w 1899 roku, ale zwykł odmładzać się o rok, by w ten sposób zaznaczyć swoją przynależność do współczesności. Był cudownym dzieckiem – w wieku sześciu lat miał już za sobą pierwsze próby literackie, a trzy lata później przekładał z angielskiego Oscara Wilde’a. Początkowo związany z ruchem awangardowym, z czasem wybrał własną, nowatorską drogę literacką. Jego twórczość zwykło uważać się za erudycyjną grę z czytelnikiem, pełną odniesień do filozofii, literatury i nauki. Przez prawie całe życie pracował jako bibliotekarz (m.in. jako dyrektor Biblioteki Narodowej w Buenos Aires), z krótką przerwą w 1946 roku, kiedy został powołany przez lewicowy rząd Juana Domingo Peróna na stanowisko „inspektora do spraw drobiu i królików”. Ten złośliwy gest był zemstą za jego polityczne deklaracje, Borges bowiem otwarcie zwalczał populistyczne rządy peronistów. W latach osiemdziesiątych, był za to ostro krytykowany za poparcie udzielone okrutnej dyktaturze wojskowej generała Jorge Videli.

**Carmen Balcells** – hiszpańska agentka literacka, reprezentowała m.in. Pabla Nerudę, Gabriela Garcíę Márqueza, Maria Vargasa Llosę, Julia Cortázarę, Eduarda Mendozę czy Isabel Allende. Zrewolucjonizowała zasady obowiązujące w relacjach autor – wydawca, narzucając na przykład kontrakty na czas określony (wcześniej autorzy byli zmuszani zrzec się raz na zawsze praw do swoich dzieł). Dzięki niej, latynoscycy i hiszpańscy pisarze zaczęli być godziwie wynagradzani (krążą plotki o astronomicznych sumach, jakie negocjowała dla Garcíi Márqueza). Zwana „Wielką Mamą” albo papieżycą *boomu* – ściągnęła do Barcelony młodych, nikomu wówczas nieznanych pisarzy, zapewniła wikt i opierunek tak, by mogli zająć się wyłącznie pisaniem. Vargas Llosa wspominał, że organizowała całe „techniczne zaplecze” – wynajmowała mieszkanie, płaciła rachunki – by te błahostki nie odrywały go od pracy. Na wieść o otrzymaniu Nagrody Nobla, pisarz wykrzyknął: „Carmen, jak sprawiłaś, że dali mi Nobla?”

**Seix Barral** – barcelońskie wydawnictwo, założone w 1911 roku. W połowie lat pięćdziesiątych stają na jego czele Víctor Seix i **Carlos Barral**. Za sprawą tego ostatniego, wydawnictwo otwiera się na literaturę latynoską i staje jednym z kół zamachowych *boomu*. Corocznie przyznaje prestiżową nagrodę Biblioteca Breve. Począwszy od 1962 – spektakularnego sukcesu *Miasta i psów* – aż do początku lat siedemdziesiątych przypada ona nieomal wyłącznie autorom pochodzenia latynoskiego, ugruntowując ich dominującą pozycję na hiszpańskim rynku wydawniczym.

**Macondo** to fikcyjna wioska, w której rozgrywa się *Sto lat samotności*, a także kilka wcześniejszych opowiadań Garcíi Márqueza. W latach dziewięćdziesiątych, stała się inspiracją dla twórców tzw. grupy **McOndo**, rozgoryczonych redukowaniem całej latynoskiej literatury do realizmu magicznego. Furora, jaką zrobiła powieść Garcíi Márqueza sprawiła bowiem, że wyczuleni na czytelnicze mody wydawcy ograniczyli się wyłącznie do promowania książek, które stosowały się do kanonów realizmu magicznego. Latające dywany i zmartwychwstające postaci nieodmiennie znajdowały w Europie i Stanach Zjednoczonych swojego czytelnika, a w Ameryce Łacińskiej spotykały się z coraz bardziej niechętną reakcją pisarzy młodego pokolenia. Obowiązek pisania „realistyczno-magicznie” był bowiem nie do zniesienia. Dlatego powołane do życia w 1996 McOndo ironizuje, że realizm magiczny stał

się takim samym produktem na sprzedaż jak *fast food*. Należący do tej grupy pisarze protestują przeciwko cukierkowatemu obrazowi Ameryki rozpowszechnianemu przez epigonów Garcíi Márqueza i definiują latynoską tożsamość odwołując się do popkultury (MTV, Rickiego Martina), slumsów i drapaczy chmur.

Termin **realizm magiczny** zadomowił się w literaturze w latach dwudziestych ubiegłego wieku, natrafiając w Ameryce Łacińskiej na wyjątkowo sprzyjający grunt. Począwszy bowiem od czasów kolonialnych, kontynent ten był postrzegany – w opozycji do coraz bardziej racjonalnego Starego Świata – jako tajemniczy, podatny na działanie zagadkowych sił, jednym słowem – magiczny. Realizm magiczny – jak sama nazwa wskazuje – próbuje łączyć sprzeczne dążenia do opisania obiektywnej rzeczywistości z próbą odnalezienia w niej elementów tajemniczych, logicznie trudno wytłumaczalnych. Stąd świat przedstawiony jest w zasadzie podobny do tego, który nas otacza, i codzienność, w której żyją bohaterowie jest równie banalna jak nasza. Jednak jej odbiór „zakłóca” raz za razem jakieś fantastyczne zdarzenie lub przedmiot, który „wytrąca” czytelnika z iluzji obcowania ze światem rzeczywistym. W *Stu latach samotności*, postać potrafi na przykład nagle zniknąć, pozostawiając po sobie jedynie „kałużę cuchnącej i parującej smoły”, co zresztą w najmniejszym stopniu nie wzrusza jej rozmówców. W wydaniu latynoskim, powieści realizmu magicznego z ochotą odwołują się do wierzeń ludów pierwotnych, tak jak one mieszając sferę *sacrum* ze sferą *profanum*. I tak na przykład, nie dość, że Piękna Remedios z powieści Garcíi Márqueza zostaje wzięta do nieba, to jeszcze jej szwagierka, Fernanda, martwi się, że zabrała ze sobą prześcieradło.

**Polemika między Julio Cortázaem i José Marią Arguedasem** doskonale obrazuje tarcia dzielące pisarzy reprezentujących starą i nową estetykę. Wybuchła w 1967 po wypowiedzi Cortázara o tym, że dopiero w Paryżu, z dala od ojczyzny, zdołał odkryć swoje latynoskie korzenie i pojąć, czym powinna być literatura z prawdziwego zdarzenia. Ostro skrytykował przy tym pisarzy regionalistów, którzy traktują swoje – skądinąd mało udane – powieściowe próby jako przyczynek do prymitywnego nacjonalizmu, pokrywając brak literackiej oglądy wyidealizowanym obrazem „własnej parafii”. Peruwiański pisarz José María Arguedas, jeden z najznacześniejszych reprezentantów literatury regionalistycznej, poczuł się dotknięty. Wychowany wśród andyjskich Indian, doskonale władający językiem keczua, nie mógł

znieść, że jakiś snob od lat wygodnie osiadły w Paryżu chce mu tłumaczyć co znaczy być Latynosem. Odpowiada mu, szcząc się swoim statusem „prowincjusza” i wyśmiewając nieuzasadnione poczucie wyższości, które przypisuje Cortázarowi. Z uporem opowiada przy tym o wszach, które gnębiły go w dzieciństwie, i to one – a nie zasługi literackie – zdają się konsekwować go na prawdziwego Latynosa. Cortázar ripostuje, nie wymieniając wprawdzie Arguedasa z nazwiska, ale pisząc o „świadomym bądź nieświadomym resentymencie” i „prowincjonalnych kompleksach”. Ma na myśli nigdy niespełnione ambicje Arguedasa, by przynależeć do magicznego kręgu pisarzy *boomu*. Ten jest już wówczas pogrążony w głębokiej depresji, która doprowadzi go parę miesięcy później do samobójstwa strzałem w głowę. Cabrera Infante napisze o nim sarkastycznie, że – rozgoryczony lekceważeniem pisarzy *boomu* – zrobił sobie *bum* zupełnie realny.

## Rozdział II

**Katoblepas** – z greckiego „patrzący w dół”; mityczny stwór, byk z głową wieprza, opisany po raz pierwszy przez Pliniusza Starszego. Występuje u mistrza Vargasa Llosy, Flauberta w *Kuszeniu świętego Antoniego*, także Borges wspomina o nim w *Księdze istot zmyślonych*. Jego spojrzenie, jak u bazyliuszka, może zabić. Zdarza się to jednak nad wyraz rzadko, bowiem stwór ma głowę tak ciężką, że z trudem podnosi wzrok. Ponadto posiada inną, intrygującą umiejętność – raz na jakiś czas zjada samego siebie, zaczynając od łap. Pisarz, zdaniem Vargasa Llosy, podobny jest do katoblepasa – żywi się samym sobą, bo we własnym życiu poszukuje inspiracji dla swoich dzieł. By narodzić się jako twórca, musi najpierw pożreć i przetrawić jakąś część własnej historii, która stanie się punktem wyjścia dla wydarzeń powieściowych.

**Bildungsroman** – z niem. powieść edukacyjna, powstała w Niemczech w drugiej połowie XVIII wieku. Jej tematem jest rozwój psychologiczny, społeczny i fizyczny bohatera od dzieciństwa lub wczesnej młodości aż do momentu osiągnięcia przezeń dojrzałości. Często ma charakter autobiograficzny. *Miasto i psy* jest jednym z najbardziej znanych latynoskich przykładów Bildungsroman, przy czym jest to jego wersja negatywna – charakter bohatera nie tyle doskonali się i statkuje, co ulega powolnej deprawacji. Kadeci tracą dziecięcą

niewinność, przezywają inicjację seksualną i przechodzą kolejne próby na drodze ku dorosłości. Jak to w klasycznym Bildungsroman, buntują się i konfrontują się ze światem, by na koniec zaakceptować jego reguły gry.

**Element dodany** to kolejna „techniczna” kategoria stosowana przez Vargasa Llosę do objaśnienia warsztatu powieściopisarza. Jak sama nazwa wskazuje, chodzi o wszystkie te składniki (tematy lub rozwiązania formalne), których autor nie zapożyczył od innych ani nie zaczerpnął z własnego doświadczenia, lecz osobiście *wymyślił*. Element dodany jest przeciwieństwem „demonów” (patrz niżej) – jest owocem świadomej pracy, żmudnego szukania najlepszego sposobu na wyrażenie tego, co „pomyśli głowa”. Element dodany (w domyśle „do tradycji literackiej”) świadczy o oryginalności i kunszcie pisarza.

„Powieściopisarz nie wybiera swoich tematów, to one wybierają jego” – uważa Vargas Llosa. Innymi słowy, twórca nie decyduje świadomie, o czy będzie pisał, konkretne treści po prostu mu się narzucają. Dzieje się tak, ponieważ pewne wydarzenia, osoby lub przeżycia na tyle głęboko odciskają się w jego psychice, że tylko egzorcyzmy za pomocą pióra mogą je stamtąd wypędzić. W ten sposób, „**demony**” jego życia stają się tematami jego dzieła. Oblaskawiając je na papierze, pisarz uwalnia się, choć bywa i tak, że ten sam wątek powraca obsesyjnie w kolejnych książkach. Dlatego francuski krytyk literacki Roland Barthes zwykł mawiać, że historia pisarza to historia jednego tematu i jego najróżniejszych przeróbek. Demony podzielić można na trzy grupy: osobiste (indywidualne doświadczenia autora), historyczne (wydarzenia historyczno-społeczne wspólne dla całego pokolenia) i kulturowe (wpływy wywarte przez innych autorów). W *Mieście i psach*, najbardziej panoszą się te pierwsze, lecz w kolejnych powieściach (*Zielony dom*, *Rozmowa w Katedrze*) ustępują miejsca demonom historycznym i kulturowym.