

Adam Elbanowski

MARIO VARGAS LLOSA: PODRÓŻ DO FIKCJI

1. *Pisanie powieści jest aktem buntu przeciwko rzeczywistości, przeciwko Bogu, jego kreacji, jaką jest rzeczywistość. To pokusa retuszu, przekształcenia lub obalenia realnej rzeczywistości, zastąpienia jej światem fikcyjnym, stworzonym przez pisarza (...). Każda powieść jest sekretnym bogobójstwem, symboliczną zbrodnią na rzeczywistości¹.*

Fikcja, jaką tworzy Mario Vargas Llosa w swoich kilkunastu powieściach, jest jednocześnie kreacją literacką i modelem rzeczywistości. Peruwiański pisarz naśladuje i odtwarza świat realny, tyle, że nie według jednoznacznych reguł mimesis, lecz zgodnie z zasadami wyobraźni twórczej; przeobraża rzeczywistość, przemienia ją w metaforę, rozkłada na luźno powiązane ze sobą elementy, skraca lub wydłuża współrzędne czasu i przestrzeni. Co paradoksalne, Vargas Llosa, głosząc swój literacki manifest „bogobójstwa”, konsekwentnie podkreśla, że jest pisarzem realistycznym, zawsze bowiem odnosi się, jak robili to jego mistrzowie - Balzak, Stendhal, Tolstoj – do świata realnego. Tyle, że słowo „rzeczywistość” pojmuje na swój sposób, jako konglomerat faktów, snów, obsesji i mitów.

Rzeczywistością, z którą chce zmierzyć się peruwiański autor w swoich powieściach, jest niemal zawsze, a ściślej, była przez pierwsze dekady jego twórczości, rzeczywistość społeczna, historyczna lub polityczna Peru. W jego prozie widać jednak wyraźny proces polegający na stopniowym przejściu od penetrowania istoty rzeczywistości poprzez narzędzia fikcji aż po refleksję nad istotą samej fikcji. Ów proces obrazuje droga wiodąca od powieści „Miasto i psy” (1963), „Zielony dom” (1966), „Rozmowa w Katedrze” (1969) po „Ciotkę Julię i skrybę” (1977) „Wojnę końca świata” (1981), „Historię Aleksandra Mayty” (1984) i „Gawędziarza” (1987). W powieściach z lat sześćdziesiątych Vargas Llosa nakreślił rozległy fresk polityczny, panoramę społeczną swego kraju, portret peruwiańskiej nieświadomości zbiorowej, a może raczej katalog narodowych grzechów i win, który dopełni w swej autobiografii

„El pez en el agua” (1993). A przecież już te utwory, rejestrujące różne aspekty rzeczywistości peruwiańskiej, były kreacją opartą na osobistych mitach pisarza – nie tyle zapisem faktów, co ich metaforycznym wyobrażeniem. Metaforą jest akademicka wojskowa w Limie – mikrokosmos kraju – opisana w powieści „Miasto i psy”; przenośnią jest tytułowy „zielony dom”, dom schadzek – symbol moralny, a także rzeka w dżungli amazońskiej – wyobrażenie ludzkiej egzystencji, wędrówka ku śmierci; metaforą jest obskurny bar „Katedra” na przedmieściach Limy, gdzie para bohaterów „Rozmowy w Katedrze” w wielogodzinnym dialogu odtwarza obraz Peru z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kraju pogrążonego w marazmie i korupcji moralnej.

Pytanie o granice rzeczywistości i prawdę fikcji stanie się główną osią powieści z lat osiemdziesiątych, w których metaforę – rzeczywistość werbalną odsłaniającą realia społeczno-polityczne kraju – zastąpią dociekania nad samą naturą owej metafory świata, jaką jest fikcja.

W „Wojnie końca świata” – która opowiada o dziejach jednej z sekt religijnych na brazylijskim pustkowiu, u schyłku XIX wieku – zakwestionuje Vargas Llosa prawdziwość relacji o wydarzeniach z przeszłości. Nie ma w istocie obiektywnie istniejącej rzeczywistości, a tylko różne jej wersje i interpretacje: te, spisane z perspektywy czasu, w formie oficjalnych dokumentów i kronik, a raczej dyskursów ideologicznych, jak i te, spisane na bieżąco, w samym środku dziejącej się historii, przez świadków i uczestników zdarzeń. Ale nawet i te ostatnie relacje są ze sobą sprzeczne. Odmienny będzie apokryficzny zapis dokonany przez jednego z członków sekty Antonia „Nauczyciela”, i dziennikarski zapis sporządzony – oto kolejny paradoks i symbol – przez niedowidzącego, w istocie ślepego korespondenta prasowego. Problem historii jako przekłamania powraca w „Historii Aleksandra Mayty”. Autentyczny epizod – próba wzniecenia rewolty przez grupę trockistowską w jednym z miast peruwiańskich w 1958 roku

– pozostaje w sprzeczności z fikcyjną rekonstrukcją zdarzeń, w której postaci powieściowe, pod zmienionymi imionami, odtwarzają niczym aktorzy na scenie dramat ze współczesnej historii Peru. Powieść „Gawędziarz” jest z kolei dopełnieniem procesu zapoczątkowanego w utworach z lat sześćdziesiątych. Tytułowy gawędziarz – bard i opowiadacz, „Ten-Który-Mówi” (*el hablador*) – to nie tylko przekaziciel historii, zbiorowej pamięci wędrownego plemienia indiańskiego w peruwiańskiej Amazonii, lecz także twórca opowieści, które stają się racją bytu całej wspólnoty. Tak dopełnia się mit o literackim „bogobójcy”: narrator jawi się jako swoisty demiurg, bowiem jego słowa kreują prawdziwą rzeczywistość.

2. Należy wybrać z rzeczywistości te elementy, które staną się tworzywem rzeczywistości utkanej ze słów (...). Życie zaczyna pulsować w fikcji dzięki uporządkowaniu, zorganizowaniu, przedstawieniu owego tworzywa: chodzi o to, co określa się mianem techniki pisarskiej (...).

Powieści Vargasa Llosy są rejestrem wszystkich możliwych technik i chwytów narracyjnych, które modelują świat realny. Jednak peruwiański pisarz, w przeciwieństwie do wielu innych przedstawicieli swojego pokolenia, wystrzega się czysto formalnej wirtuozerii narracyjnej, czy eksperymentów językowych typowych dla „powieści językowej”. Każdy element struktury utworu, wprowadzony z niezwykłą konsekwencją i precyzją, zawsze jest pochodną tematu, który autor zamierza przedstawić. W ten sposób tworzywo powieści – społeczno-polityczne realia kraju – podane jest literackiej obróbce i przetworzeniu. Nabiera wyrazistości syntezy lub niejednoznaczności metafory; układa się w sekwencje zdarzeń, miejsc i czasów lub rozpada się na skrawki rzeczywistości.

W „Mieście i psach” jedną z płaszczyzn powieściowych wyznaczają monologi poszczególnych bohaterów, którzy kolejno wcielają się w rolę narratorów, a tym samym każdy wątek ukazany jest z odmiennych punktów widzenia. W „Zielonym domu” pisarz wprowadzając technikę symultanimu odsłania wydarzenia rozgrywające się jednocześnie w różnych miejscach i zarazem rozcina fabułę na kilka równoległych sekwencji, połączonych losami kolejnych postaci. W „Rozmo-

wie w Katedrze” fabuła złożona jest z kilkunastu wątków, które układają się na kształt mozaiki, utkanej ze strzępków dialogów, które czytelnik musi cierpliwie złożyć w spójną całość. W „Pantaleonie i wizytantkach” (1973) motyw hipokryzji i nieokielzanych ludzkich namiętności, osadzony w humorystycznej, niemal frywolnej fabule, autor przekazuje za pomocą oryginalnego kolażu, splatając rozmaite formy wypowiedzi, od narracji i dialogu po artykuły prasowe, raporty wojskowe, listy i teksty nagrań radiowych.

W powieściach z lat osiemdziesiątych Vargas Llosa stopniowo odchodzi od barokowo powikłanej struktury narracyjnej. Jakby znudzony eksperymentami formalnymi we wcześniejszych utworach, w których proces przetwarzania rzeczywistości nadawał im formę antypowieści neorealistycznych, sięgnie po inne gatunki literackie, po rzeczywistość już przetworzoną i uporządkowaną, czy może raczej zdeformowaną, zgodnie z regułami i konwencjami poszczególnych form literackich. Autor podda obróbce owe gotowe już literackie modele rzeczywistości, niejako ponownie je przetwarzając; ucieknie się do subtelnej parodii, lekkiej stylizacji lub po prostu do własnego, oryginalnego wariantu gatunkowego. Tak powstanie powieść-esej – „Historia Aleksandra Mayty”, epopeja – „Wojna końca świata”, powiastka erotyczna – „Pochwała macochy” (1988), powieść o dyktatorze – „Święto kozła” (2000), czy wreszcie bezpretensjonalny romans – „Szelmstwa niegrzecznej dziewczynki” (2006).

3. Powód, dla którego się pisze, nierozzerwalnie splata się z tym, o czym się pisze; demony życia pisarza są tematami jego powieści. (...) Wszystko, co stworzyłem jako pisarz, ma swoje źródła w konkretnym przeżyciu; było zrazu, czymś, co zrobiłem, widziałem, słyszałem, ale też przeczytałem, a co moja pamięć zachowała z zadziwiającym i tajemniczym uporem (...).

Biografia Vargas Llosy rozpisana jest na wiele epizodów w jego prozie, choć pisarz, który wiele lat spędził poza granicami rodzinnego kraju, niemal wyłącznie wykorzystuje swe doświadczenia peruwiańskie z okresu dzieciństwa i młodości. Autor jednak zawsze starannie maskuje demony swego życia, przyoblekając je w maskę fikcji. To też żadna z jego powieści czy opowiadań nie jest

książką autobiograficzną, chociaż każda – co pisarz podkreśla w swoich wspomnieniach, esejach, wywiadach – przywołuje jakiś fragment jego biografii. Wiele jest miejsc na mapie Peru, które tworzą przestrzeń prywatną i zarazem fikcyjną, wyznaczając tło jego utworów. Takim miejscem jest Lima, a przede wszystkim wybrane punkty na planie miasta – Akademia Wojskowa Leoncio Prado, dzielnica Miraflores, Uniwersytet San Marcos. Miejscem szczególnym jest także amazońska dżungla, którą pisarz dobrze poznał jako młody dziennikarz, w czasie podróży w 1958 roku. Wrażenia z tej wyprawy – krajobrazy, ludzie, obyczaje, zasłyszane opowieści – stały się inspiracją do napisania „Zielonego domu” (jak pisze w 1998, w przedmowie do reedycji powieści: *szalaburdel, pomalowany na zielono, odcinający się barwną plamą na piaskach Piury*), „Pantaleona i wizytantek”, „Gawędziarza”. Właśnie selwa, obok Limy, jest przestrzenią, w której zbiegają się epizody autobiograficzne i wyobraźnia twórcza, by stworzyć metaforę *świata, w którym niczym w wielkich powieściach życie może stać się przygodą bez granic*; świata okrutnego, prymitywnego, awanturczego, gdzie wybujała przyroda tropików potęguje ludzkie namiętności;

Vargas Llosa nie tylko opisuje ludzi i zdania ze swego życia, wcielając je w powieściowe postaci i epizody. Często sam przyjmuje rolę narratora swych powieści, mniej lub bardziej zacierając granicę między autorem realnym a kreowanym. Tak rodzi się kolejny poziom fikcji: utrwalenie własnego portretu wewnątrz rzeczywistości przedstawionej. Oto opowieść narratora „Gawędziarza” o wspomnianej podróży do dżungli w 1958 roku, w której to relacji pojawiają się także miejsca wyznaczające kolejne wątki „Zielonego domu”. Oto młody Marito-Varguitas, jeden z narratorów „Ciotki Julii i skryby”, opowiada nie tylko o swych marzeniach o karierze pisarskiej, ale także snuje opowieść o romansie, a potem małżeństwie z własną ciotką, której potem, nie bez ironii, zadedykuje swą powieść („Julii Urquidi Illanes, której tyle zawdzięczamy – ja i ta powieść”). O tym skandalu rodzinnym, już bez fikcyjnej maski, pisze autor w swej autobiografii „El pez en el agua”. Ujarmienie osobistych

demonów ze świata realnego dokonuje się poprzez słowo, poprzez egzorcyzmy fikcji.

4. *Wyobraźnia, jaką jesteśmy obdarzeni, jest darem szatańskim. Nieustannie rozwiera otchłań pomiędzy tym, czym jesteśmy i tym, czym chcielibyśmy być, pomiędzy tym, co mamy i tym, czego pragniemy.*

Lata 1987-1990 w biografii Vargas Llosy obrazują zjawisko, które w odniesieniu do pisarzy latynoamerykańskich nie jest czymś zaskakującym, a w wypadku peruwiańskiego autora jawi się jako oczywista konsekwencja całej jego drogi twórczej. W tym właśnie okresie Vargas Llosa z twórcy przeistacza się w polityka. Przez pięć lat, aż do 1993 r., kiedy ukaże się „Lituma w Andach” nie napisze żadnej powieści, opowiadania, sztuki teatralnej. Pisarz, jakby nie dowierzając już potędze fikcji, decyduje się odstąpić od roli narratora i kronikarza rzeczywistości peruwiańskiej po to, by samemu wcielić się w aktora owej rzeczywistości. Ta ucieczka ze świata fikcji do świata realnego zakończy się w czerwcu 1990 roku, kiedy to Vargas Llosa, kandydat na prezydenta Peru, przegra rywalizację z Alberto Fujimorim. Ten niezwykle dramatyczny i jednocześnie, czego autor nie kryje w swej autobiografii, traumatyczny epizod jego biografii, mógłby pojawić się jako jeden z wątków jego powieści, jak choćby w „Rozmowie w Katedrze”. Niewykluczone jednak, że pisarz wykorzysta kiedyś to doświadczenie, w tak osobliwy sposób dopełniające jego rozważania nad istotą fikcji i rzeczywistości, bo przecież *polityka (...), zwłaszcza w takich krajach jak Peru, jest jednym z owych żywnych obszarów, gdzie bujnie krzewią się fikcja i zmyślenie.*

Być może dalekim echem politycznych doświadczeń pisarza jest wątek utopijnych wizji ukazany w powieści „Raj tuż za rogiem” (2003). Vargas Llosa łączy w niej dwie biografie – Flory Tristán, XIX-wiecznej przedstawicielki socjalizmu utopijnego i malarza Paula Gauguina. Przedstawia splatające się w zdumiewający sposób, nie tylko z uwagi na więzy rodzinne, losy dwojga ludzi, którzy poszukują ziemskiego Edenu. Flora Tristán walczy o lepszy świat dla kobiet i proletariatu, Paul Gauguin próbuje odnaleźć na Tahiti ziemski

raj, symbol nieskażonej natury, czystego życia i sztuki.

5. *Powieść, w chwili gdy traci ambicje i pewność siebie, coraz częściej chowa się za hasłem czystej rozrywki, wyzbywając się wszelkich zamierzeń filozoficznych, ideologicznych czy moralnych. (...) Reprezentatywna dla naszej epoki jest literatura „light”, to znaczy, lekka, łatwa, przyjemna; literatura, która bezwstydnie oferuje nade wszystko (i niemal wyłącznie) czystą rozrywkę.*

Opublikowane w ostatniej dekadzie utwory Vargasa Llosy, podobnie jak dzieła innych „klastyków” boomu, są próbą sprostania literackim wyzwaniom nowych czasów – epoki globalizacji i kultury masowej. Dwie najnowsze powieści peruwiańskiego pisarza – „Święto kozła” (2000) i „Szelmostwa niegrzecznej dziewczynki” (2006) – obrazują dwa zjawiska, modyfikujące wizerunek pisarski Vargas Llosy utrwalony od kilkudziesięciu lat w oczach czytelników i krytyków. Autor coraz dalej odchodzi od tematyki własnego kraju: w istocie motywy peruwiańskie w obu wymienionych powieściach są jedynie wątkiem pobocznym lub tylko tłem akcji. Z drugiej strony, coraz mocniej zaznacza się w najnowszej twórczości Vargas Llosy – od lat przecież poszukującego nowych środków ekspresji i form gatunkowych – obecność skonwencjonalizowanych, tradycyjnych gatunków i technik narracyjnych.

W „Święcie kozła” autor nawiązuje do tradycyjnego w prozie Ameryki Łacińskiej nurtu powieści o dyktatorach, ale w przeciwieństwie do najbardziej reprezentatywnych dzieł tego gatunku – od „El Señor Presidente” Asturiasa po „Jesień patriarchy” Garcii Marqueza – rezygnuje z klimatu niedopowiedzenia i metaforyki, kreśląc wyrazisty, mocno osadzony w realiach portret Rafaela Trujillo, dyktatora Dominikany. Powracają w tej powieści wątki z „Rozmowy w Katedrze”, choć pisarz tym razem starannie wystrzega się wszelkich eksperymentów narracyjnych, eksponując wartką, dramatyczną akcję. Jakby nie dowierzając już tworum fikcji wprowadza autentyczne postaci i epizody, koncentrując się na zdarzeniach, odtworzonych z kronikarską dokładnością, bezpośrednio poprzedzających zamach na Trujillo, w 1961 roku.

Przedostatnia powieść peruwiańskiego pisarza (najnowsza, „El sueño del Celta”, ukazała się

pod koniec 2010 r.) – „Szelmostwa niegrzecznej dziewczynki” – mimo sukcesu komercyjnego, także w Polsce – jest typową powieścią sentymentalną, pozbawionym większych ambicji romansem, zaś wydarzenia polityczne opisane na przestrzeni czterech dekad, są jedynie tłem dla perypetii miłosnych przeżywanych przez bohatera. Vargas Llosa, idąc jakby w ślady latynoamerykańskiego głównego nurtu spod znaku pokolenia *McOndo* i *Crash*, definitywnie porzucił model powieści, który wypracował w poprzednich dekadach, kontynuując wątki erotyczne znane z „Pochwały macochy” i „Zeszytów don Rigoberta”.

Jedną z najnowszych sztuk teatralnych Mario Vargas Llosy – „Al pie del Tamesis” (2008) – obrazuje kolejną zmianę w twórczości autora, polegającą na przedstawieniu odwiecznego w literaturze latynoamerykańskiej problemu tożsamości, tyle że w duchu epoki globalizacji. Jednoaktówka peruwiańskiego pisarza przedstawia przypadkowe spotkanie w londyńskim hotelu dwóch przyjaciół – Chispasa i Pirulo – którzy nie widzieli się przez 35 lat. Ten fakt jednak zostanie ujawniony później; Chispas dopiero po pewnym czasie zorientuje się, że Raquel – stateczna dama, z którą rozmawia – to jego dawny przyjaciel, Pirulo, który zmienił płeć. Istotny jest fakt, że w latach młodości spędzonych w limeńskiej dzielnicy Miraflores, Chispasa i Pirulo łączyło skrywane uczucie. Sztuka Vargas Llosy, dotykająca problemu transseksualności, porusza wątki, które wcześniej już pojawiały się w jego prozie, ale komentarze autorskie każą spojrzeć na tę sztukę z szerszej perspektywy. Otóż Vargas Llosa interpretuje swój utwór jako manifest wolności człowieka, jego prawa do określenia własnej tożsamości: *To tożsamość – owszem, płciowa – ale w sumie tożsamość (...). Sądzę, że autentyczna wolność człowieka oznacza dla jednostki całkowitą swobodę w wyborze własnej tożsamości.*

Tym samym problem tożsamości, który w dwudziestowiecznej literaturze latynoamerykańskiej utożsamiany był z tożsamością narodową lub etniczną (nurdy indygenistyczne), dziś coraz bardziej kojarzony jest z tożsamością płci. Pytania, jakie niemal pół wieku temu zadawał sobie tytułowy bohater powieści Carlosa Fuentes’a „Śmierci Artemia Cruz” – kim jestem jako człowiek i jako Meksykanin? – zostało zepchnięte na

marginie przez inne pytania, stawiane przez nurt *gender*, prozę feministyczną, powieść gejowską, romans.

6. Vargas Llosa od ponad pięćdziesięciu lat swojej działalności pisarskiej tropi własne demony po coraz to innych literackich ścieżkach. Trudno zatem w kilku formułach zamknąć jego nieustannie przeobrażające się, wielowarstwowe dzieło. Jest nim, zgodnie z założeniami „powieści totalnej”, niemal wszystko: mity amazońskich Indian i fenomen kultury masowej, obsesyjne machismo i mistycyzm religijny, terror Świetlistego Szlaku i erotyczne fantazje, utopia rajskiej Polinezji i barbarzyństwo peruwiańskiej prowincji. Każda powieść Vargas Llosy jest kontynuacją, naznaczoną niepowtarzalnym piętnem jego języka i stylu, a zarazem całkowitą odmianą w wyborze tema-

tów, scenerii czy form narracyjnych. Na tym, być może polega magiczne działanie fikcji, w której *wszak zatapiamy się i mnożymy nasze wcielenia, przeżywając o wiele więcej niż moglibyśmy przeżyć, gdybyśmy pozostali więźniami historii, wygnańcami skazanymi na realność.*

Przypisy:

¹ Cytaty pochodzą z następujących publikacji Mario Vargas Llosy: „García Márquez: Historia de un deicidio”, Seix Barral, Barcelona 1971; „El pez en el agua”, Seix Barral, Barcelona 1993; „Prawda kłamstw”, Rebis, Poznań 1999; „Semilla de los sueños”, „Letras Libres”, México, núm. 23, noviembre del 2000 (www.letraslibres.com); „Ahora elegimos nuestra identidad”: wywiad z pisarzem, przeprowadzony przez Pedra Escribano („La República On Line”, Lima, 16 III 2008); „La civilización del espectáculo”, „Letras Libres”, México, febrero de 2009.