

Nina Pluta

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Nowe stosunki międzyludzkie w prozie Julia Cortázara, Carlosa Fuentesa i autorów *La Onda mexicana* w świetle propozycji kontrkulturowych lat 60. XX wieku

Na początku nowego tysiąclecia, w obliczu światowego kryzysu ekonomicznego, w całym świecie zachodnim wyłaniają się nowe formuły organizacji społeczno-politycznej, pozostające w opozycji do globalnego kapitalizmu. W krajach hispanojęzycznych ujawniają się one między innymi w postaci ruchów alterglobalistycznych, działalności meksykańskich zapatystów czy hiszpańskiej partii Podemos.

Z historycznego punktu widzenia ostatnim przed naszymi czasami okresem natężonych protestów przeciwko „systemowi” były lata 60. XX stulecia. Ówczesna kontrkulturowa kontestacja mieszczańskich norm społecznych i zachowań konsumerystycznych znalazła swój oddźwięk również w prozie hispanoamerykańskiej, która w tym czasie zmieniała się dogłębnie. Nowe tematy – naruszające obyczajowe, polityczne i społeczne tabu – wyrażały się poprzez eksperymentalne techniki narracyjne, eksploatowane przez pisarzy, którzy właśnie wtedy publikowali swoje debiutanckie lub przełomowe dzieła. Krótko potem ich twórczość zostanie okrzyknięta „boomem latynoamerykańskim”. U autorów o światowej dziś renomie,

takich jak Julio Cortázar czy Carlos Fuentes, a także u mniej sławnych, na przykład u Meksykanina Gustava Sainza roi się od odniesień do nowego stylu życia ówczesnej młodzieży i do ich tęsknoty za życiem „niewyalienowanym”.

W latach 60. młodzież, środowiska uniwersyteckie i część intelektualistów w Europie i obu Amerykach wyrażali protest przeciwko dyskryminacji, opresyjnym modelom zachowań społecznych, konsumeryzmowi i tak zwanemu „systemowi” czy też „społeczeństwu spektaklu” – by przywołać termin Guy Deborda¹. Domagając się sprawiedliwszych i bardziej autentycznych stosunków społecznych, dokonano wówczas „swoistej dekonstrukcji i wiwisekcji założeń kultury Zachodu”². Młodzi kwestionowali mieszczański porządek społeczny, który wydawał się przestarzały po światowych katastrofach wojennych XX wieku. Nowy styl życia zakładał odrzucenie kapitalistycznej konkurencji, rywalizacji i merytokracji, a stosunki społeczne miały być oparte na miłości, szacunku, braterstwie i wspólnym poszukiwaniu mądrości³. Charles A. Reich postulował zastąpienie fałszywej świadomości wyższą, transcendentalną formą rozumu⁴. Miało w tym być pomocne zażywanie środków psychodelicznych (Timothy Leary, Alan Watts). Raoul Vaneigem czy Guy Debord przekonywali do odrzucenia nakazów państwa korporacyjnego. Te i podobne idee przenikały przez mury i granice między światowymi blokami politycznymi⁵.

Na życie publiczne i kulturę krajów hispanoamerykańskich w latach 60. silnie wpływały idee lewicowe, a polityka była sferą konsolidującą życie społeczne i stanowiła ważny element codzienności⁶. Lewicowe inspiracje wyrażały się w kulturze, między innymi w takich nurtach jak teatr

¹ G. Debord, *Społeczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. z j. francuskiego Mateusz Kwaterko, Warszawa 2006.

² W. Burszta, *U źródeł buntu. Lata sześćdziesiąte w cyklu śmierci i zmartwychwstania*, [w:] *Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, red. W. Kuliowski i A. Pomieciński, Poznań 2012, s. 45.

³ Ł. Furmanek, *Rewolucyjne wizje teoretyków kontrkultury*, „Kultura i historia” 2007 nr 12, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/478>

⁴ C. A. Reich, cyt. za: *ibid.*

⁵ Już od lat 50. w szeroko rozumianej kulturze mnożyły się nowe zjawiska i trendy pogłębiające rozdział między mieszczańskim *status quo* a aspiracjami powojennej młodzieży: free jazz, bitnicy, egzystencjalizm, poezja konwersacyjna, *nouveau roman*, kontynuacje awangard, nowe gatunki rozrywki popularnej upowszechniane przez radio i telewizję.

⁶ C. A. Gadea, *Vanguardias político-culturales y la prehistoria de lo posmoderno en América Latina*, „La Colmena” 2004 nr 41, s. 27–35, <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6329> (12.10.2016).

kolektywny czy nowa piosenka latynoamerykańska⁷. Wyobraźnię zbiorową w kręgach działaczy politycznych i twórców kultury cechowały „nastawienie na przyszłość i reorganizację granic politycznych, świadomość zerwania, nieciągłości, kryzysu i konfliktu pokoleniowego”⁸. Przypomnijmy, że rewolucja kubańska stanowiła wówczas model udanego przewrotu politycznego – kontry wobec dyktatu Stanów Zjednoczonych – budząc nadzieje w lewicowych środowiskach na całym kontynencie.

U bohaterów Julia Cortáзара widać wyraźną determinację, by przebić się do innej, autentyczniejszej sfery życia i odnowić stosunki międzyludzkie (np. w powieściach *Gra w klasy*, 1963, I wyd. pol. 1968; *62/Model do składania*, 1968, I wyd. pol. 1974; *Książka dla Manuela*, 1973, I wyd. pol. 1980). Charakterystycznym chwytem w tych powieściach jest podporządkowanie perspektywy narracyjnej próbie ukazania stanu świadomości bohaterów. Narrację zastępuje więc często monolog wewnętrzny, zawierający wielowątkową refleksję o egzystencji: myśli o sprawach drobnych, jak parzenie mate, przeplatają się z innymi, takimi jak seks, filozofia, rozważania o języku, polityce, nowinkach naukowych czy refleksja na temat ludzkich obyczajów. Styl Cortáзара jest erudycyjny, pełen cytatów z prasy, literatury, kultury wysokiej i niskiej, a zarazem nieformalny i autoironiczny⁹. Wywołuje efekt myślenia *in statu nascendi*, zjednując nam bohaterów o atrakcyjnej, acz trudnej, skomplikowanej osobowości. Ich prototypem jest Horacio Oliveira z *Gry w klasy*, antykonformistyczny intelektualista, poruszający się między Paryżem a Buenos Aires, żyjący i myślący na przekór konwencji: romantyk i surrealista jednocześnie. Oliveirę pochłaniają „uporczywe ontologiczne poszukiwania”¹⁰, a sferę nieuchwytnej transcendencji prefigurują w jego monologach symboliczne obrazy, odnoszące się zarówno do przekraczania granic (uchylające się drzwi, schody

⁷ Rodzaj zaangażowanej piosenki poetyckiej z elementami folkloru, rozwijający się od twórczości Violety Parry w latach 50. po kubańską „Nueva Trova” z lat 60–70.

⁸ C. A. Gadea, *Vanguardias político-culturales...*, op. cit., tłum. N. Pluta.

⁹ Metoda pisania, do której przynajmniej Cortázar, zdaje się zabarwiać myślenie jego bohaterów: „Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie” („Metoda: ironia, nieustanna autokrytyka, niestosowność, wyobrażenia nie wprzęgnięta w niczyją służbę” – tłum. N. Pluta, cyt. za: Á. Esteban, R. Cremades, *Cuando llegan las musas. Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura*, Madrid 2016, s. 146).

¹⁰ „Mi empecinada búsqueda metafísica” – Cortázar wyraża się tak o swoim własnym pisarstwie w liście do Roberta Fernández Retamara z 1967 (*O położeniu latynoamerykańskiego intelektualisty. List do Roberta Fernández Retamara*, [w:] *Ostatnia run-da*, Kraków 1979, tłum. Zofia Chądzyńska, s. 226).

prowadzące w niewiadomym kierunku), jak i do utopijnych miejsc dojścia: mandala, wielobarwna rozeta, górne pole w grze w klasy (po hiszpańsku „cielo”, niebo). Najbardziej znanym z takich miejsc jest „kibuc pożądań” (z *Gry w klasy*), przestrzeń, gdzie panuje prawdziwe porozumienie i pojawia się quasi-mistyczna jednia.

Cytadel[a] osiągalna jedynie przy pomocy jakiejś bajecznej broni, nie zaś „duszy” Zachodu, intelektu, tych wszystkich sił wyniszczonych własnymi kłamstwami [...] tych alibi człowieko-zwierzęcia, wpędzonego na drogę bez powrotu. Kibuc pożądań, nie zaś duszy ani intelektu. I jakkolwiek pożądanie także było niedokładnym określeniem niepojętych sił, czuł, że było obecne, obecne zarówno w każdym błędzie, jak w każdym skoku naprzód; to znaczyło był człowiekiem, nie ciałem albo duszą, a właśnie tą nierozdzielna całością¹¹.

W przemyśleniach Oliveiry pobrzmiewają echa ówczesnej fascynacji religiami Wschodu, a także teorie kontrkulturowych myślicieli takich jak Herbert Marcuse czy Erich Fromm, wskazujących na potrzebę wyzwolenia owych cytowanych „niepojętych sił”, czyli twórczej energii płynącej z popędu seksualnego. Przedarcie się do kibucu, czy do innych przestrzeni *po drugiej stronie*, symbolizuje odnowę człowieka, którego nie określałaby już płaska psychologia przyczynowo-skutkowa (*vide* konwenanse mieszczkańskie), lecz który, by zacytować filozofa Morellego z *Gry w klasy*, „szuka istnienia, sam się projektując, błędząc pośród słów, sposobów bycia, wesołości spryskanej krwią”¹² i usiłując „zmienić klucz” swego życia.

Jak dostać się na drugą stronę? Środki bywają radykalne: przemagając wstręt, Oliveira kopuluje na przykład z brudną kloszardką znad Sekwany. Z marginesów lepiej widać prawdy tego i innego świata, o czym wiedzieli już mistycy:

... rzucić się na ziemię jak Emmanuèle i zacząć patrzeć stamtąd, zacząć patrzeć z kupy gnoju, oglądać świat przez oko w dupie... i może któregoś dnia zobaczy się prawdziwy rysunek świata, *patterns pretty as can be*, i może, popychając nogą kamyk, w końcu osiągnie się kibuc¹³.

¹¹ J. Cortázar, *Gra w klasy*, tłum. Zofia Chądzyńska, Kraków 1985, s. 190.

¹² *Ibid.*, s. 328–329.

¹³ *Ibid.*, s. 198.

Sposoby na zanegowanie „prefabrykowanej rzeczywistości”¹⁴ i przebiecie się do innej nawiązują do tradycji surrealizmu i jego strategii ustanawiania alogicznego i onirycznego anty-porządku. Absurdalnym zabawom i prowokacjom oddają się zarówno bohaterowie powieści – na ulicy, w sklepie, restauracji, muzeach – jak i fantastyczny, choć bliski człowiekowi stwór zwany Kronopio ze zbioru opowiadań *Opowieści o kronopiach i famach i inne historie* z 1962 roku¹⁵. Jest on spontaniczny, emocjonalny, tańczy na ulicy, a przez to „przejawia zachowania społeczne” i gorszy obywateli innych kategorii. Jest zielonym, wilgotnym obiektem, łatwo wpada w ekstazę. Niewiele lat później Timothy O’Leary scharakteryzuje w podobny sposób przedstawiciela amerykańskiego undergroundu: „swobodny, ekstatyczny, zmysłowy, wilgotny, zabawny i radosny”¹⁶. Inni bohaterowie Cortáзара także wychodzą na ulice, gdzie szukają się nawzajem, nie umówiwszy się wcześniej (*Gry w klasy*), co przypomina zarówno gry surrealistyczne, jak i eksperymenty z psychogeografii i „dryfowanie” sytuacjonistów¹⁷. W barach i muzeach prowokują strasznych mieszczan drugiej połowy XX wieku.

Spontaniczność w stylu Kronopia może się stać źródłem aktów politycznych. Rolą sztuki jest odmienienie spojrzenia na rzeczywistość, mające prowadzić do zmiany stanu świadomości (na co wskazywali wszyscy teoretycy kontrkultury). Stąd niedaleko już do chęci przekucia nowej świadomości w rewolucyjny „czyn”. Dlatego kontemplacja ściany z cegieł, zegarka,

¹⁴ „[Oliveira] cree que la realidad cotidiana enmascara una segunda realidad que no es ni misteriosa, ni trascendente, ni teológica, sino que es profundamente humana, pero que por una serie de equivocaciones ha quedado como enmascarada detrás de una realidad prefabricada con muchos años de cultura, una cultura en la que hay maravillas pero también profundas aberraciones, profundas tergiversaciones. Para el personaje de *Rayuela* habría que proceder por bruscas irrupciones en una realidad más auténtica” [„Oliveira sądzi, że za rzeczywistością codzienną jest skryta druga rzeczywistość, która nie jest ani tajemnicza, ani transcendentna, lecz głęboko ludzka, ale na skutek serii pomyłek została ukryta za drugą rzeczywistością spreparowaną w ciągu wielu lat historii kultury, kultury, w której są cuda, ale też głębokie aberracje, głębokie zniekształcenia. Bohater *Gry w klasy* Cortázar porusza się robiąc nagłe wypadki w inną, bardziej autentyczną rzeczywistość”] (M. García Flores, *Siete respuestas de Julio Cortázar*, „Revista de la Universidad de México” 1967 nr 7, s. 11, tłum. N. Pluta).

¹⁵ J. Cortázar, *Opowieści o kronopiach i famach i inne historie*, tłum. Zofia Chądzyńska, Warszawa 1973.

¹⁶ T. Leary, *Polityka ekstazy*, tłum. D. Misiuna, R. Palusiński, Kraków 1998, s. 140.

¹⁷ G.-E. Debord, *Teoria dryfu*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, wybór i tłum. Mateusz Kwaterko i Paweł Krzaczkowski, Warszawa 2015, s. 122.

schodów, czajnika czy aksamitnej damskiej torebki – kiedy to wyobrażnia uwalnia się poprzez uwolnienie owych obiektów z oków nawyku – nabiera znaczenia politycznego. Ważna jest również podejrzliwość wobec języka, ponieważ jego zdradzieckie mechanizmy wpędzają nas w konformizm. „Obawiam się tego rajfurstwa atramentu i słów, tego morza języków liżących dupę świata [myśli Oliveira] ... *Logos, faute éclatante*. Począć rasę, która wypowiadałaby się rysunkiem, tańcem, macramé lub abstrakcyjną mimiką”¹⁸. Tak więc bohaterowie powieści dokonują aktów krytycznego, ludycznego dekonstruowania języka, podkładając nowe, arbitralne znaczenia pod istniejące terminy naukowe, tworząc neologizmy, gaworząc jak niemowlęta. Powstaje nawet osobny język – pamiętny, ociekający erotyzmem *gliglijski*, mający podkreślać wyjątkowość spotkań Oliveiry z Magą: „Ledwie zaczynał lerfścić jej neomy, już jej się drliła klamycja i oboje zapadali w wodomurie, w dzikie prężyny, w rozpaczliwe dystalancje”¹⁹. Zabiegi surrealistyczne i nieustanne autokorekty w myśleniu bohaterów Cortáзара to „atak na język pospolity – na kliszę [...], słowo pusto brzmiące – a dalej, na ustalony porządek odbijający się w skostniałym języku [...] jest wywrotowym aktem społecznym, [...] a także stworzeniem nowej rzeczywistości, począwszy od tej małej osobistej utopii polegającej na nauczaniu się mówić na nowo do siebie i mówić na nowo do innych”²⁰. Również koncepcja powieści otwartej i czytelnika aktywnego jest nastawiona na wytrącanie jednostki z myślowych kolein i odzyskiwanie przez nią świadomości swej egzystencji²¹.

Postacie z tekstów Cortáзара działają zatem i teoretyzują na rzecz odnowy i ustanowienia autentyzmu w życiu indywidualnym i stosunkach międzyludzkich. Chodzi o autentyzm hedonistyczny, oparty na pędzie do wolności, przyjemności i zabawy; nie jest on jednak zbieżny z odnośną kategorią u Heideggera²². Rezultatem działań, zmieniających spojrzenie na codzienność miał być, w intencji autora, wstrząs metafizyczny („metafizyczne trzaśnięcie w twarz”), umożliwiający czytelnikowi, idącemu zresztą w ślad za autorem, skok w inną rzeczywistość. Że taka była ambicja Cortáзара, wynika nie tylko z lektury powieści, ale i z uzupełniających je

¹⁸ J. Cortázar, *Gra w klasy*, op. cit., s. 383.

¹⁹ Ibid., s. 338.

²⁰ L. Harss, *Los nuestros*, Buenos Aires 1966, s. 408.

²¹ „[N]ie oszukiwać czytelnika, nie rozpraszać go żadną emocją ani intencją, a tylko ofiarowywać mu coś w rodzaju gliny pełnej treści, zaczątku formy ze śladami czegoś, co mogłoby być wspólne, ludzkie, a nie indywidualne” (*Gra w klasy*, op. cit., s. 360).

²² Zob. R. Pinheiro Machado, *El concepto de inautenticidad en Heidegger y Cortázar*, „Revista Letras” 2005 nr 66, s. 111–126, <https://doi.org/10.5380/rel.v66i0.5107>.

tekstów²³, a moralne i deklaratywne zaangażowanie Cortáзара po stronie latynoamerykańskiej lewicy i rewolucji kubańskiej (od lat 60.) było dopełnieniem wizji nowego człowieka zawartej w literaturze²⁴.

Kolejny znany pisarz, w którego twórczości można znaleźć wątki kontrkulturowe, to Carlos Fuentes. Zareagował on żywo na wydarzenia 1968 roku we Francji, a później w Meksyku (2 października tego roku doszło tam do rzezi studentów na placu Trzech Kultur w Tlatelolco). W wydarzeniach paryskich Fuentes widział „poezję, rewolucję, uświęcenie chwili, czas rozżarzony do białości”²⁵. Z kolei rozruchy w Meksyku miały, jak pisze w eseju *Tiempo mexicano*, wagę porównywalną z wojnami o niepodległość czy rewolucją meksykańską, wyznaczając nowy etap na drodze do demokratyzacji.

W twórczości Fuentesa (debiutuje w połowie lat 50., pisze dramaty, eseje, prozę) wyróżnia się temat kondycji kulturowej współczesnych Meksykanów, przedstawiony na tle wielowiekowych tradycji – zarówno amerykańskich, jak i europejskich. Zainteresowania autora, takie jak historia kultur indiańskich, historia Hiszpanii i Europy, religie, a szczególnie ich heterodoksyjne odłamy, psychoanaliza, antropologia wplatają się w wielokształtny dyskurs jego najbardziej eksperymentalnych powieści (*Kraina najczystsze powietrza*, 1958, wyd. pol. 1972; *Śmierć Artemia Cruza*, 1962, wyd. pol. 1968; *Zmiana skóry*, 1969, wyd. pol. 1994; *Terra Nostra*, 1975, wyd. pol. 1993). Czytelnik Dos Passosa, Faulknera i współczesnych mu pisarzy francuskich tworzy skomplikowane, wielogłosowe i wielopłaszczyznowe struktury narracyjne. Jak sam tłumaczy w eseju *La nueva novela latinoamericana* (1969), złożoność i fragmentaryczność jego powieści jest odpowiedzią na niespójną i skonfliktowaną rzeczywistość amerykańską. Pozwala też odsłonić odwieczne mityczne schematy, zepchnięte w zbiorową podświadomość współczesnego społeczeństwa meksykańskiego.

²³ F. García Ramírez sugeruje, że wynika to m.in. z *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (wyd. przez J. Cortázar i A. M. Barrenechea, Buenos Aires 1983); por. Cortázar *fuera del tiempo*, „Letras Libres”, <http://www.letraslibres.com/mexico/cortazar-fuera-del-tiempo> (9.08.2014).

²⁴ Dodajmy jednak, że Cortázar nie popadł w propagandyzm, ograniczając się, jak się wyraził, do jedynego uczciwego dla pisarza sposobu robienia rewolucji: „Niezdolny do działalności politycznej, nie rezygnuję z mojego samotniczego powołania do tworzenia kultury, do moich uporczywych poszukiwań ontologicznych, do moich gier wyobraźni” (*O położeniu latynoamerykańskiego intelektualisty. List do Roberta Fernández de Retamara*, op. cit., s. 226).

²⁵ C. Fuentes, *Paris. La revolución de mayo*, México 1968, <http://www.stunam.org.mx/8prensa/cuadernillos/cuaderno25.htm> (9.08.2014).

Wymiar mityczny ujawnia się w fikcjach Fuentesesa gwałtownie i podważa fasadę społeczeństwa, które zdradziło ideały rewolucji meksykańskiej, wielkiego zrywu polityczno-społecznego z lat 1910–1914. W swojej wczesnej powieści, zatytułowanej *Kraina najczystsze powietrze* (1959, wyd. pol. 1972), Fuentes eksploruje „mitologiczno-poetycki obraz Meksyku o nawarstwionych maskach, Meksyk, który nie ma prawie nic wspólnego z widoczną dziś powierzchnią tego kraju”²⁶. Kilka dekad po rewolucji jej skorumpowani spadkobiercy robią fortuny i sprzymierzają z zagranicznym kapitałem, odnawiając cykl zniszczenia i odnowy, który trwa i powtarza się od wieków – od imperium Azteków po dzisiejszy imperializm ekonomiczny i kulturowy. W fikcjach Fuentesesa czas i chronologia ulegają więc zaburzeniu, a dwudziestowieczni Meksykanie z różnych warstw społecznych odgrywają symboliczne role w nawracającym rytualnym schemacie. Kryzys społeczno-polityczny, jaki dotyka społeczeństwa Zachodu w połowie XX wieku, zostaje tu więc umieszczony w szerszym kontekście ludzkich marzeń o odnowie, utopii i transformacji starego w nowe, wyrastających z podłoża dawnych religii.

Dlatego w utworach takich jak *Zmiana skóry* z 1967 czy *Terra nostra* z 1975 roku postacie i atrybuty z różnych czasów historycznych i z różnych wymiarów tworzą postmodernistyczny splot, niestroniący od parodii i elementów fantastyki czy horroru. Niedoścignioną ze względu na swój rozmach perspektywę mityczno-historyczną zawiera *Terra Nostra*, ale to wcześniejsza *Zmiana skóry*, napisana na krótko przed buntami młodzieży w różnych punktach globu w roku 1968, pokazuje cały wachlarz ówczesnych poglądów młodego i starszego pokolenia. Z czwórki głównych bohaterów dwoje to Meksykanie, a inni to amerykańska Żydówka i naturalizowany w Meksyku Niemiec sudecki o nazistowskiej przeszłości. Ci dobrze sytuowani ludzie po czterdziestce wybierają się na wycieczkę krajoznawczą na południe od stolicy kraju. W kolejnych miejscach noclegu wymieniają się partnerami, a seks staje się pretekstem do bolesnych rozliczeń z przeszłością. W relacje bohaterów wtrąca się dodatkowo pierwszoosobowy, wszechwiedzący narrator, który pozostaje w enigmatycznym porozumieniu z kobiecymi bohaterkami swojej fikcji. Wątek ten kończy się nocną eskapadą do wnętrza słynnej piramidy w Choluli (stan Puebla), konstrukcji siedmiu nałożonych na siebie piramid z chrześcijańską świątynią na szczycie. To tam dojdzie do katastrofy i śmierci protagonistów:

²⁶ E. Rodríguez Monegal, *Tradycja i odnowa*, tłum. G. Grudzińska, [w:] *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, t. 1, wprowadzenie i koordynacja prac C. Fernández Moreno, Kraków 1988, s. 246.

grupa sześciu reprezentujących młode pokolenie enigmatycznych hipisów (zwanych też mnichami) aranżuje pod okiem narratora, w scenerii prowincjonalnego domu publicznego, deliryczny performans, podczas którego starsi bohaterowie zostaną osądzeni (i „skazani”) za swoje błędy i winy.

To pobieżne streszczenie daje wyobrażenie o postmodernistycznym sposobie kształtowania świata przedstawionego. W *Zmianie skóry* nieustannie zderzają się ze sobą poglądy społeczne różnych pokoleń z różnych stron świata, a także cytaty z *Deutsches Requiem* Brahmsa i z piosenek Beatlesów („Wy przyszliście na świat z odbytą terapią psychoanalityczną”, wzdycha sfrustrowany pisarz Javier do swojej kochanki). Właściwie każda postać nieco inaczej widzi własną i zbiorową historię; trudno zredukować panującą tu polifoniczną wrzawę. Narrator zdaje się jednak zajmować rolę uprzywilejowaną, gdy osądza dzieje najnowsze: „Świat nazywa się teraz Paramount Pictures Presents. – Jasne. Flaga – znak firmowy kosmetyków »Revlon«. Hymn narodowy – sygnał Disneylandu. Armią dowodzą General Motors. A poszczególne kraje noszą nazwy U. S. Steel, Hilton i IBM. Oto pieprzona mapa dzisiejszego świata”²⁷. Ten stan świata, zdominowany przez globalny kapitalizm, poprzedziły rządy i wojny pierwszej połowy wieku, od których okrucieństw ucierpiałoby miliony ludzi. Dziś przysłało o tym zapomnieć, więc „oto teraz ci niewinni cynicy [z zespołów rockowych] śpiewają: you can't buy my love”²⁸.

Jednak kierunek drogi dziejowej, prowadzącej od Quetzalcoatl, azteckiego odpowiednika Prometeusza, do Pepsicoatl (ukute przez Fuentesa miano dzisiejszego boga konsumpcji)²⁹, może zostać odwrócony. Popkultura i obyczaje młodych, mimo swej trywialności, zwiastują zmianę:

te psiankowate, przeróżne narkotyki [...] z górnego Peru i czarnego Konga, co przenikają w głąb białego świata, żeby wtopić się w nowe odrodzenie, odrodzenie jedynej religii, religii ciała i ducha zespolonych ze sobą na posepnych gruzach Mrocznego Wieku bankierów, speców od zbrojeń, talmudycznych komisarzy, pentagonicznych piechociarzy morskich, planistów i orędowników krucjacji zbiorowego mordy i degradacji jednostki³⁰.

²⁷ C. Fuentes, *Zmiana skóry*, tłum. Maria Kaniowa, Andrzej Nowak, José Ortega, Poznań 1994, s. 78.

²⁸ Ibid., s. 238.

²⁹ *De Quetzalcóatl a Pepsicóatl*, [w:] C. Fuentes, *Tiempo Mexicano*, México 1971.

³⁰ C. Fuentes, *Zmiana skóry*, op. cit., 240.

Czy odrodzenie społeczeństw ziści się poprzez wskrzeszenie dawnych mitów³¹, czy raczej poprzez uwolnienie się z gorsetu mieszczańskich obyczajów?³² W odpowiedzi Fuentes wskazuje na przewidywalną cykliczność historii: kolejno następują po sobie rewolucje i rządy autorytarne, ideały zdradzane są przez biurokratów, osobiste marzenia zmieniają się w banały: „Chciałem stanowić jedność, jedność ze światem, ze sztuką, działaniem i marzeniem”³³ – broni się hippisowski mnich, odgrywający w groteskowym burdelu postać pisarza. Znowu pojawia się zatem owo znamienne dla większości dwudziestowiecznych awangard i rewolucji marzenie o scaleniu sfer ludzkiego życia, o życiu niepodzielnym i niewyalienowanym.

Jeden z bohaterów *Zmiany skóry* ginie w piramidzie niczym ofiara dawnego rytu, ale nie ma w powieściach Fuentesesa uniwersalnej recepty na odnowę: nie ziści się ona ani przez odprawienie odwiecznego rytuału, ani przez unieważnienie mieszczańskiej moralności, ani przez „zwycięstwo pragnienia i koniec straszliwych przeciwieństw”. Historia powraca kolicście, ale nie powtarza się dokładnie, rewolucje wyradzają się w biurokrację, a osobiste marzenia zmieniają się we własne przeciwieństwa. Awangardowa jedność sztuki, polityki i życia została zrealizowana częściowo, niedoskonale lub co najwyżej w skali indywidualnej; uznanie tego niepowodzenia i wynikające z niego rozczarowanie przenikają wiele powieści Fuentesesa, prowadzących grę z oficjalną wersją historii³⁴.

Innym zjawiskiem w literaturze hispanoamerykańskiej lat 60., które można powiązać ze zmianą pokoleniową i obyczajową, są powieści z nurtu zwanego *La Onda mexicana*. W wielu z nich dominuje chwyt ograniczający narrację do perspektywy nastoletnich bohaterów, przechodzących z dzieciństwa do młodości i przyjmujących kontrkulturowe pozy wobec swoich rodziców, typowych przedstawicieli niższej klasy średniej z meksykańskiej stolicy. José Agustín (w *La tumba*, 1964; *De perfil*, 1966) i Gustavo Sainz (w *Gazapo*, 1965; *Compadre Lobo*, 1977) budują wątlą i fragmentaryczną – do granic zatarcia – fabułę na bazie materiału, jakim są

³¹ Notabene we wspomnianym już *De Quetzalcóatl a Pepsicóatl (Tiempo Mexicano, 1971)* Fuentes dostrzega paradoks polegający na tym, że wspólnotowe, komunalne modele życia Indian, uważane dość powszechnie za hamulec postępu, od lat 60. były podejmowane przez młodzież z innych części świata w geście kontestacji i odnowy społecznej.

³² Dodajmy, że i w tej powieści, i w powieściach autorstwa Cortáзара są odważne sceny seksualne, burzące tabu.

³³ C. Fuentes, *Zmiana skóry*, op. cit., s. 406.

³⁴ Oprócz powieści tu wspomnianych, zob. także np. *Cristóbal Nonato* tego samego autora.

sposprzeżenia, dialogi, rozmowy telefoniczne czy nagrania na taśmę magnetofonową (w *Gazapo*), rejestrujące trywialne perypetie młodych bohaterów. Organizowanie imprez, randki z dziewczynami, podkradanie aut rodzicom, prawdziwe (a częściej: wyssane z palca) podboje seksualne urastają do rangi bohaterskich wyczynów.

Młodzi z powieści *La Ondy* zostali ukazani w delikatnym momencie, kiedy potrzeba odcięcia się od rodziny i wykształcenia odrębnego grupowego języka, kodu, systemu wartości ściera się z potrzebą dookreślenia samych siebie. Temat wchodzenia w dorosłe życie nie był nowy, ale w latach 60. zbiegł się z przemianami kultury codziennej, która z młodości uczyniła wartość najwyższą, która później, wbrew wywrotowym intencjom kontestatorów z 1968 roku, skapitalizowała się w obiegu towarów, mód i przekazów medialnych.

U bohaterów Sainza i Agustina nie budzi się świadomość polityczna. Są na to za młodzi (okołopiętnastoletni), zbyt nieświadomi istnienia alternatywnych propozycji kulturowych pojawiających się w innych częściach świata czy po prostu zbyt skupieni na swych problemach dojrzewania, zdający się żyć w szczelnie oddzielającej ich od reszty świata bańce młodzieńczego erotyzmu. Ich spontaniczna amoralność kontrastuje z całkowicie tradycyjną mentalnością rodziców, operujących pojęciami takimi jak „panienka”, „przyzwoitość” czy „obowiązek”. Zagubieni między popełdanymi, potrzebą imponowania kolegom i niechęcią do bezradnych rodziców, meksykańscy młodzi bohaterowie nie wyglądają zupełnie jak ikony kontrkultury. Pokolenie starszych przedstawione jest z kolei jako uwikłane w problemy materialne, mniej wykształcone niż mieszczaństwo z krajów dobrobytu (rodzice niektórych bohaterów nie umieją czytać). Pokazuje to, na jak odmiennym gruncie przyswajano sobie w różnych regionach świata inspiracje płynące w latach 60. z kultury popularnej i antysystemowych ideologii. Meksykańska krytyczka tak podsumowuje znaczenie powieści *La Ondy* dla literatury swoich czasów: „Wraz z Sainzem i Agustinem młody, pochodzący z klasy średniej mieszkańców miasta wkracza do literatury meksykańskiej, przekładając swobodny język młodych ze świata na meksykański żargon miejski i na nasze gry słowne, nadając mowie rytm muzyki pop, wsączając nowe poczucie humoru”³⁵. Język młodzieżowy, potoczny

³⁵ M. Glantz, *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33*, Alicante 2006, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq3c2> (9.11.2016).

i popkulturowy naturalizuje się w całej literaturze światowej w tym właśnie okresie³⁶.

Pisarze meksykańskiej *La Ondy* w pełni wykorzystują efekty wynikające z pierwszoosobowej „naiwnej” perspektywy młodego bohatera: zamierzona prostota języka, okraszona żargonem ulicznym czy popkulturowym, brak zaangażowania szerszego niż we własne, przewidywalne dylematy – żadnego wymiaru społecznego, żadnej pokusy transcendencji, jak u wcześniej wspomnianych literackich kontestatorów. Wprawdzie fragmentaryczność narracji (szczególnie u Gustava Sainza) czasem zdradzała zamiysł bardziej skomplikowanej, przemyślanej konstrukcji, ostatecznie jednak świeżość młodzieżowego spojrzenia na świat i manifestacyjna „powierzchniowość” przestała przyciągać uwagę i początkowy entuzjazm dla tego typu prozy przygasł w późniejszych dekadach.

W latach 60. ideałem lewicy latynoamerykańskiej był Nowy Człowiek Che Guevary, dla którego życie prywatne i uczucia miały być podporządkowane rewolucji socjalistycznej. W prozie Cortáзара symbolem odnowy stosunków międzyludzkich był kibuc pożądań, miejsce niemal sakralne, choć przeznaczone dla człowieka z tego świata. Jego postacie zdręczają się podejrzliwością, czy aby nie żyją „życiem pożyczonym, robiąc to, co inni, patrząc na to, co inni” (Oliveira). Z kolei bohaterowie Fuentesesa uświadamiają sobie, że konieczne jest nie tylko odrzucenie modelu życia mieszczańskiego w ramach systemu kapitalistycznego, ale też uznanie, że we współczesnej zbiorowej świadomości i podświadomości nadal żywe są prastare archetypy, odżywające w okresach przełomów politycznych. Jak pisze Fernando Aínsa, w mentalności utopistów, pokoleń pragnących radykalnej odnowy życia społecznego, współistnieją dwa kierunki myślenia: wychylenie w przyszłość oraz pragnienie przywrócenia idyllicznego, minionego już Złotego Wieku³⁷. Rewolucyjne projekty, a jednocześnie fascynacja mitycznymi, pierwotnymi siłami, jakich dopatrywano się w prekolumbijskiej przeszłości, ujawnia w prozie Fuentesesa, Cortáзара i innych ową dwoistość, utopijną dążność. Lata 60. to w Hispanoameryce czas

³⁶ W kręgu literatur hispanoamerykańskich można wskazać również inne utwory z lat 60. i 70. przedstawiające zmieniający się świat młodzieży, który notabene powoli stawał się modelowy także dla dorosłych: *Trzy pstre tygrysy* (wyd. uzupełnione 1967; wyd. pol. 2016) Kubańczyka Guillerma Cabrery Infante to skrząca się erudycją i dowcipem językowym powieść o nocnych klubach i muzyce w Hawanie w przededniu rewolucji. Albo późniejsza *Que viva la música* (1978) Kolumbijczyka Andrésa Caicedo – opowiadająca o ciągu rozrywek, imprez muzycznych i narkotyków, w który wpada młoda dziewczyna z dobrego domu, doprowadzając swoje życie do ruiny.

³⁷ F. Aínsa, *La reconstrucción de la utopía*, Buenos Aires 1999, s. 40.

kontestacji, kwestionowania politycznego i społecznego *status quo*, a także okres odnowy prozy literackiej. Zdaniem Fuentesa literatura otwarła się wtedy na wielość społecznych języków i na „nowoczesne plemiona – cywilizację narkotyków, seksu, rozplywającego się ego, autonomii społecznej i duchowej decentralizacji”³⁸.

Abstract

New Interpersonal Relations in the Prose of Julio Cortázar and the Writers of la Onda Mexicana in Light of the Counterculture of the 1960s

Contemporary political and social movements opposed to global capitalism are reminiscent of the 1960s, a period of worldwide political, cultural, and social protests. This chapter studies the countercultural attitudes and ambitions in selected novels by Latin American authors of this period. Cortázar's and Fuentes's characters strive to distance themselves from the middle-class mentality, looking for a renewal of human relations and for a space of liberty. They find it in imaginary paradisiacal places or in Indian rituals restored from the past, respectively. Meanwhile, other writers like Gustavo Sainz and José Agustín, bring a new language to Latin American prose: conversational and blunt, emerging from a generation of young people enjoying an urban, pop-cultural lifestyle. Through this, Latin American fiction assimilated many countercultural influences, and reshaped them into a broader current of narrative experimentation called “the New Latin American Novel” of the 1960s and 70s.

Bibliografia

- Aínsa Fernando, *La reconstrucción de la utopía*, Buenos Aires 1999.
- Burszta Wojciech, *U źródeł buntu. Lata sześćdziesiąte w cyklu śmierci i zmartwychwstania, w: Oblicza buntu. Praktyki i teorie sprzeciwu w kulturze współczesnej*, red. Waldemar Kuligowski i Adam Pomieciński, Poznań 2012.
- Cortázar Julio, *Ostatnia runda*, tłum. Zofia Chądzyńska, Kraków 1979.
- Cortázar Julio, *Gra w klasy*, tłum. Zofia Chądzyńska, Kraków 1985.
- Cortázar Julio, *Opowieści o kronopkach i famach i inne historie*, tłum. Zofia Chądzyńska, Warszawa 1973.
- Debord Guy-Ernest, *Teoria dryfu*, [w:] *Przewodnik dla dryfujących. Antologia sytuacjonistycznych tekstów o mieście*, wybór i przekład Mateusz Kwaterko i Paweł Krzaczkowski, Warszawa 2015.
- Esteban Ángel, Cremades Raúl, *Cuando llegan las musas. Cómo trabajan los grandes maestros de la literatura*, Madrid 2016.

³⁸ C. Fuentes, *Casa con dos puertas*, [w:] *Los novelistas como críticos*, compilación de N. Klahn y W. H. Corral, t. 2, México 1970, s. 98 (tłum. N. Pluta).

- Fuentes Carlos, *Casa con dos puertas*, [w:] *Los novelistas como críticos*, compilación de Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, t. 2, México 1970.
- Fuentes Carlos, *Paris. La revolución de mayo*, México 1968, <http://www.stunam.org.mx/8prensa/cuadernillos/cuaderno25.htm> (11.10.2016).
- Fuentes Carlos, *Tiempo Mexicano*, México 1971.
- Fuentes Carlos, *Zmiana skóry*, tłum. Maria Kaniowa, Andrzej Nowak, José Ortega, Poznań 1994.
- Furmanek Łukasz, *Rewolucyjne wizje teoretyków kontrkultury*, „Kultura i historia” 2007 nr 12, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/478> (12.10.2016).
- Gadea Carlos Alberto, *Vanguardias político-culturales y la prehistoria de lo posmoderno en América Latina*, „La Colmena” 2004 nr 41, s. 27–35, <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6329> (12.10.2016).
- García Flores Margarita, *Siete respuestas de Julio Cortázar*, „Revista de la Universidad de México” 1967 nr 7, s. 10–13.
- García Ramírez Fernando *Cortázar fuera del tiempo*, „Letras Libres” 9.08.2014, <http://www.letraslibres.com/mexico/cortazar-fuera-del-tiempo> (19.09.2016).
- Glantz Margo, *Onda y escritura: jóvenes de 20 a 33*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2006, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvq3c2> (9.11.2016).
- Harss Luis, *Los Nuestros*, Buenos Aires 1966.
- Leary Timothy, *Polityka ekstazy*, tłum. Dariusz Misiuna, Robert Palusiński, Kraków 1998.
- Pinheiro Machado Roberto, *El concepto de inautenticidad en Heidegger y Cortázar*, „Revista Letras” 2005 nr 66, s. 111–126, <https://doi.org/10.5380/rel.v66i0.5107>.
- Rodríguez Monegal Emir, *Tradycja i odnowa*, tłum. G. Grudzińska, [w:] *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, t. 1, wprowadzenie i koordynacja prac César Fernández Moreno, Kraków 1988.